

Revolution 1989 : whither Brecht?.

Madison, Wisconsin: International Brecht Society ; Distribution,
University of Wisconsin Press, 1991

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/6NRTCPGDXS4I8M>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

REVOLUTION 1989:

Whither Brecht?



Brecht wohin?

The Brecht Yearbook 16

The International Brecht Society

Revolution 1989: Whither Brecht? / Brecht wohin?

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,

Volume 16 (Madison: The International Brecht Society, 1991)

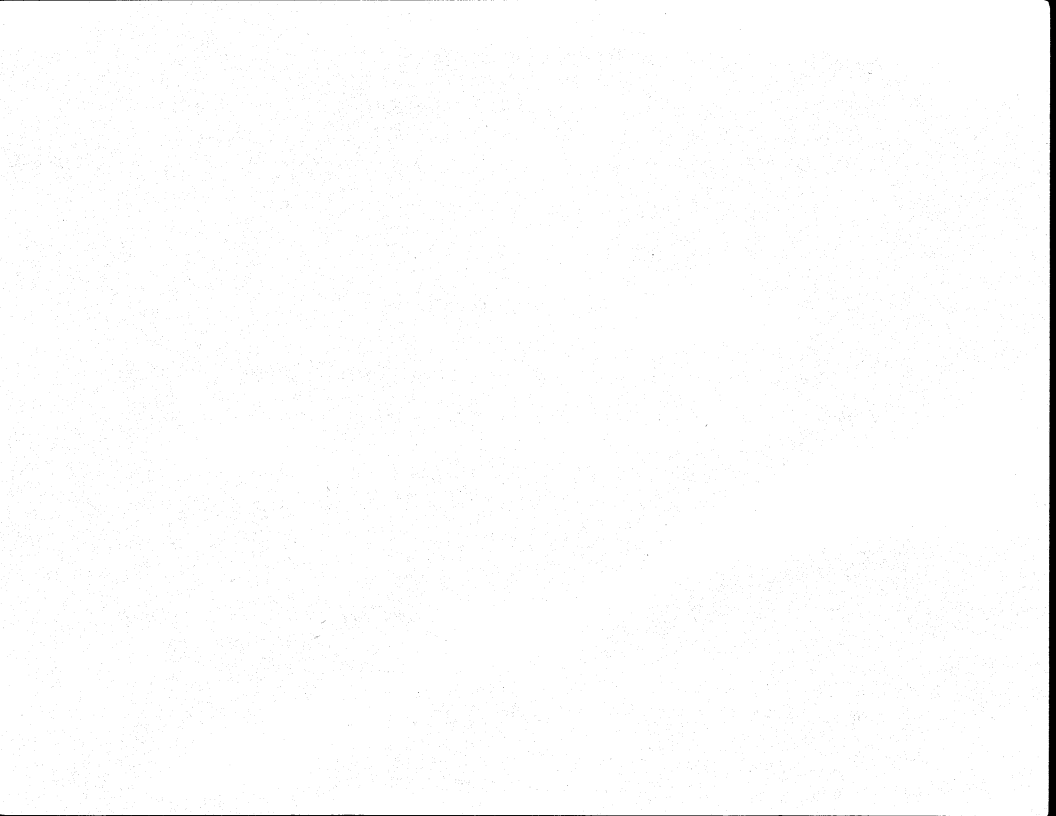
ERRATA

Translators for the article by Vladimir Koliazin (pp. 39-72) are
Gary M. Campbell, Diana M. Brooking, and Martha Ludlam.

Footnote 1, p. 133:
Siegfried Kracauer

p. 137 (line 6) should read:
Ökologie wird zu einer Ideologie umgebaut, die Machtstrukturen
verschleiern soll.

p. 151 (last paragraph): ...des einstigen DDR-Systems...



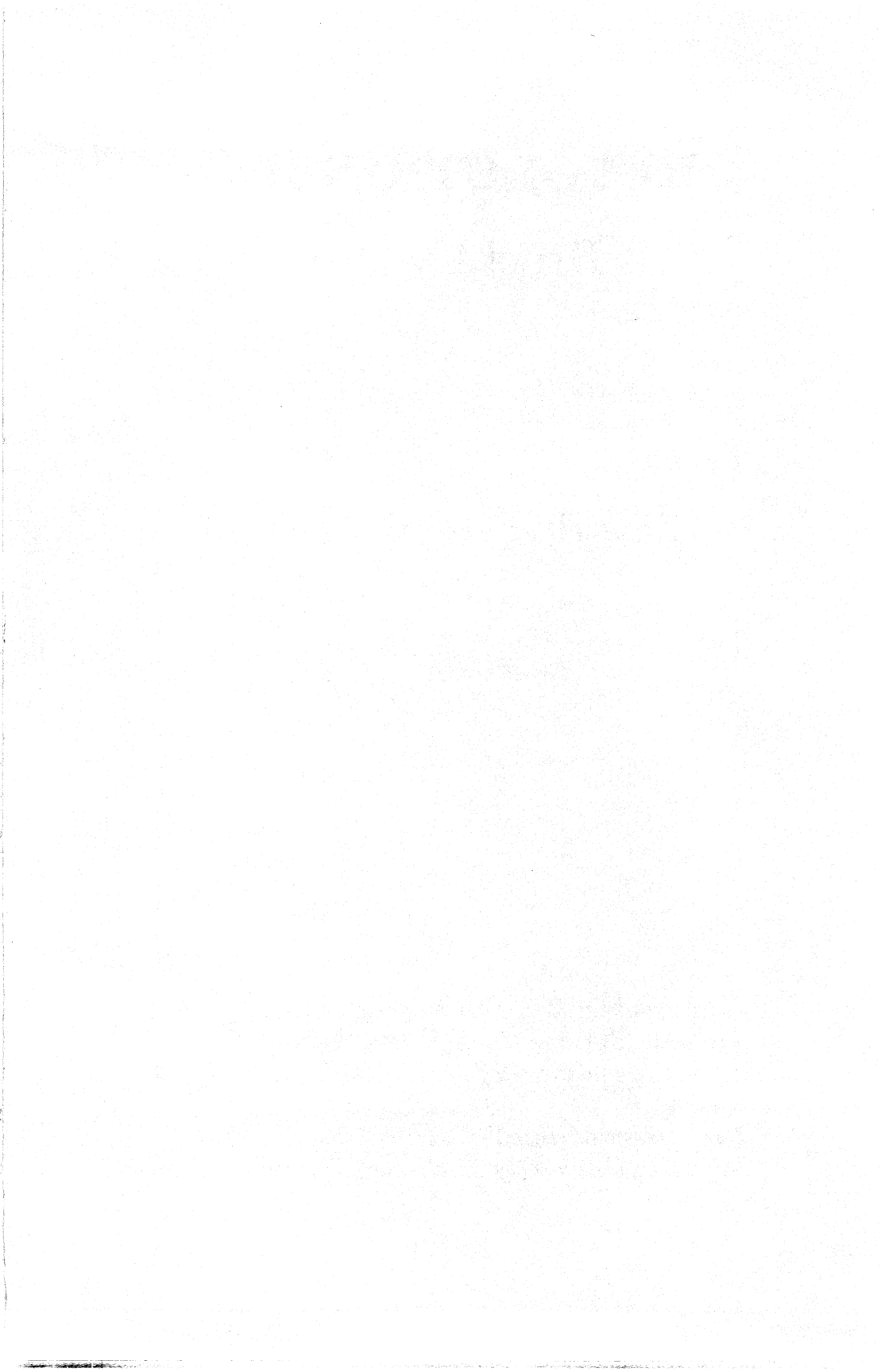
REVOLUTION 1989:

Brecht wohin?

Das Brecht-Jahrbuch 16

*Herausgeber: Marc Silberman, Antony
Tatlow, Renate Voris, Carl Weber
Mitherausgeber: Stefan Soldovieri*

*Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press*



REVOLUTION 1989:

Whither Brecht?

The Brecht Yearbook 16

*Editors: Marc Silberman, Antony Tatlow,
Renate Voris, Carl Weber
Associate Editor: Stefan Soldovieri*

*The International Brecht Society
Distribution: University of Wisconsin Press*

Copyright © 1991 by the International Brecht Society. All rights are reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Wisconsin at Madison, United States of America

Distributed by the University of Wisconsin Press, 114 N. Murray, Madison, WI 53715

ISSN 0734-8665

ISBN 0-9623206-2-5

Special acknowledgement to Prof. James Bailey (UW-Madison) and Prof. Michael Heim (UCLA) for assistance in finding translators for the Russian texts; to Martha Busse, Geoff Koby, Friedemann Weidauer, Dr. Guido Podesta and Dr. Lars Kleberg for their help in assembling the volume, and especially to the Department of German at the University of Wisconsin-Madison for its generous financial support of the Yearbook.

The International Brecht Society

The International Brecht Society has been formed as a corresponding society on the model of Brecht's own unrealized plan for the Diderot Society. Through its publications and regular international symposia, the society encourages the discussion of any and all views on the relationship of the arts and the contemporary world. The society is open to new members in any field and in any country and welcomes suggestions and/or contributions in German, English, Spanish or French to future symposia and for the published volumes of its deliberations.

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Die Internationale Brecht-Gesellschaft ist nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichtem Plan für die Diderot-Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen über die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt. Die Gesellschaft steht neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge für zukünftige Tagungen und Aufsätze in deutscher, englischer, spanischer oder französischer Sprache für *Das Brecht-Jahrbuch*.

La Société Internationale Brecht

La Société Internationale Brecht a été formée pour correspondre à la société rêvée par Brecht, "Diderot-Gesellschaft." Par ses publications et congrès internationaux à intervalles réguliers, la S.I.B. encourage la discussion libre des toutes les idées sur les rapports entre les arts et le monde contemporain. Bien entendu, les nouveaux membres dans toutes les disciplines et tous les pays sont accueillis avec plaisir, et la Société sera heureuse d'accepter des suggestions et des contributions en français, allemand, espagnol ou anglais pour les congrès futurs et les volumes des communications qui en résulteront.

La Sociedad Internacional Brecht

La Sociedad Internacional Brecht fue creada para servir como sociedad corresponsal. Dicha sociedad se basa en el modelo que el mismo autor nunca pudo realizar, el plan "Diderot-Gesellschaft." A través de sus publicaciones y los simposios internacionales que se llevan a cabo regularmente, la Sociedad estimula la discusión libre y abierta de cualquier punto de vista sobre la relación entre las artes y el mundo contemporáneo. La Sociedad desea, por supuesto, la participación de nuevos miembros de cualquier área, de cualquier país, y acepta sugerencias y colaboraciones en alemán, inglés, francés y español para los congresos futuros y para las publicaciones de sus discusiones.

Officers of the International Brecht Society:

Michael Morley, President, School of Humanities, Flinders University of South Australia, Bedford Park, South Australia 5042

John Rouse, Vice-President, Department of Theatre, Tulane University, New Orleans, LA 70118, USA

Ward B. Lewis, Secretary/Treasurer, Department of Germanic and Slavic Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602, USA

Vera Stegmann, Department of Modern Foreign Languages, Lehigh University, Bethlehem, PA 18015, USA

Membership:

Members receive *The Brecht Yearbook* and the semi-annual *Communications of the International Brecht Society*. Dues should be sent to the Secretary/Treasurer listed above:

Student Member (up to three years)	\$15.00
Regular Member,	
annual income under \$20,000	\$20.00
annual income over \$20,000	\$25.00
Sustaining Member	\$30.00
Institutional Member	\$30.00

Submissions:

Manuscripts submitted to *The Brecht Yearbook* should be cleanly typed and double spaced throughout and sent in triplicate to the Managing Editor, Marc Silberman:

German Department
818 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, WI 53706, USA

For computer manuscripts, please submit a hard copy as well as a diskette (ASCII, WordPerfect or Microsoft Word). Footnote format should be internally consistent, following the MLA or Chicago style manuals.

Contents

Editorial	ix
-----------	----

ARTICLES

<i>Peter Horn, University of Cape Town</i> "Doch die am ärgsten brennen / Haben keinen, der drum weint." Die Verleugnung der Emotion in den frühen Gedichten Brechts	3
<i>Craig Kinzer, Northwestern University</i> Brecht, the "Fable" and the Teaching of Directing	25
<i>Vladimir Koliazin, Moscow</i> Brechtian Theater in the Soviet Union. Attempt at an Overview	39
<i>Vera Stegmann, Lehigh University</i> Strawinsky, Brecht und Weill: Stationen des epischen Musiktheaters	75

INTERVIEWS

<i>Valters Nollendorfs, University of Wisconsin, Madison</i> "...this would be his show." Brecht in Latvia between <i>Perestroika</i> and Independence. An Interview with Māra Ķimile and Viktors Hausmanis	99
<i>Vladimir Koliazin and Boris Zingerman, Moscow</i> The Taganka Theater and the Brechtian Tradition. Iurii Liubimov in Dialogue	111

DOCUMENTS

<i>Guillermo Deisler, Halle (Saale)</i> Donde con Brecht?	125
--	-----

Heinz-Uwe Haus, Berlin

- Brecht: Umwälzungen finden in Sackgassen statt.
Gedanken zur Frage "Brecht wohin?" 129

Holger Teschke, Berlin

- Im Dickicht der Städte das Gespenst aus
der Zukunft 133

Manfred Wekwerth, Berlin

- Zum Grundverständnis des Berliner Ensembles
in unserer Zeit 141

Andrzej Wirth, University of Giessen

- Ausnahme und Regel am Deutschen Theater oder
Der preußische Adler füttert seinesgleichen 155

BOOK REVIEWS

Michael Gilbert, Wake Forest University

- Albrecht Dümling, "Laßt euch nicht verführen."
Brecht und die Musik 157

Shuhsi Kao, University of California, Los Angeles

- Daniel Frey, Brecht: un poète politique 160

Katie Trumpener, University of Chicago

- Roswitha Mueller, Bertolt Brecht and the Theory
of Media
Dieter Wöhrle, Bertolt Brechts medien-
ästhetische Versuche 162

Marna King, University of Wisconsin, Madison

- John Rouse, Brecht and the West German Theater 166

Sue-Ellen Case, University of California, Riverside

- Herbert Blau, The Audience 169

Books Received

173

Editorial

The focus for this volume of *The Brecht Yearbook*, "Revolution 1989: Whither Brecht?" was conceived in December 1989 in response to the events in the GDR during the previous months. In particular, the opening of the Berlin Wall on November 9, struck the editors not only as a sign that, at long last, the stultified political conditions in postwar Germany were beginning to budge but that these changes might also release new energies for intellectual reappraisals and artistic innovation.

The "call for papers" was distributed in late February through Fall 1990, inviting the international community of academic colleagues, theater professionals and writers to respond to this changing situation by reflecting on "where Brecht fits in." Our call read as follows:

The momentous political events we have witnessed in 1989 also have repercussions for cultural practices. For those who consider Brecht's writings, theoretical reflections and theater work to be a crucial contribution to changing the world, this situation raises a number of pertinent questions:

- ◆ does the change in climate affect our relation to Brecht?
- ◆ what is the relation of Brecht to Glasnost and Perestroika?
- ◆ do the shifts in ideology and political power cast Brecht in a new light?
- ◆ do we need to rethink Brecht's commitment and context?
- ◆ do we need to reevaluate our own past work on Brecht?

Among the contributions we received are the interviews and documents collected in this volume. The response we had hoped for did not take the form we anticipated. We may have been naive in expecting a wide and measured analytical response to events that have changed so much so radically in so short a time without the "simplifying" trauma of war or bloodshed. Disintegration produces an amorphous effect; it is less energizing than revolution and displaces attention from visionary speculation to the more immediate concerns of continuity and loss.

Whither Brecht? / Brecht wohin?

We are convinced that Brecht's writing continues to represent an essential and relevant intervention for the analysis of radical social change. Brecht tackled questions of domination and exploitation in his own time that continue to define the agenda of political transformation, and the conceptual and artistic framework he devised for asking such questions should continue to engender new insights. This is not to ignore that Brecht too had his blinders: insupportable explanatory claims about "the" working class, suspiciously consistent patterns of gender relations, an all too human propensity to organize his life to his own advantage, etc. To acknowledge such shortcomings is not a risk but a challenge to historicize, to recognize the contingency in all critical reflection and artistic production, including our own. Political developments over the past 18 months and the theoretical discourse of the past several years suggest that flux rather than closure define both. Of course, institutionalized relations of power tend to exclude certain interests from participation, but Brecht's "method," his critical "apparatus," his very creativity aim at exposing precisely the conditions and operations which allow such relations of power, be they in the state, in the academy, or even in yearbooks! These are the premises and possibilities of re-using Brecht which seem to promise most by foreclosing least on the multiple issues confronting anyone who still regards radical social change as a priority. This volume of *The Brecht Yearbook* is intended, then, as only the first step in posing the question "Whither Brecht?"

The next volume will include selected papers from the Eighth Symposium of the International Brecht Society in Augsburg, Germany (December 1991). Under the title "The Other Brecht" it will continue to provide a forum for the dialogue on re-reading Brecht in our new context(s) and the search for the means whereby we can do it.

Marc Silberman
February 1991



The Refusal of Emotions in Brecht's Early Poetry

Silence characterizes Brecht's early poetry whenever we might expect a discourse about emotions which are supposed to link the individual to the family and to society. His poems refuse to utter that which would reassure others; they refuse to produce the emotional phrases of *religio* and *pietas*; they reject sentimentality not only as aesthetically inferior but also as a demand to submit to society. The attempt to describe the psychopathology of such emotional coldness misses the social element contained in this rejection of emotion already apparent in Brecht's earliest poems.

Le Refus des émotions dans les premiers poèmes de Brecht

La poésie de Brecht de la première période est caractérisée par le silence dès que le discours poétique se donne comme discours sur les émotions, ces dernières étant supposées relier l'individu à la famille et à la société. Ses poèmes refusent de dire ce qui aurait rassuré les autres, ils refusent de produire les formules émotionnelles de *religio* et de *pietas*. Ils rejettent la sentimentalité non seulement comme étant inférieure mais aussi comme exigence sociale. Tenter de décrire cette froideur émotionnelle comme relevant du psychopathologique conduirait à laisser pour compte l'élément social que le rejet brechtien contenait déjà dès les premières années.

El Rechazo de las emociones en la poesía temprana de Brecht

El silencio caracteriza la poesía temprana de Brecht donde esperaríamos un adiscurso acerca de las emociones que se supone enlazan al individuo con la familia y la sociedad. Sus poemas rechazan expresar eso que aseguraría a otros; se niegan a producir frases emocionales de *religio* y *pietas*; rechazan sentimentalmente no sólo como estéticamente inferior sino también como demanda ante la sociedad. El intento de describir la psicopatología de tal frialdad emocional pierde el elemento contenido en su rechazo de la emoción ya aparente en los poemas más tempranos de Brecht.

**“Doch die am ärgsten brennen
Haben keinen, der drum weint.”
Die Verleugnung der Emotion in den frühen
Gedichten Brechts**

Peter Horn

*Darum bitt ich hiermit um Erbarmen
Mit den Schweinen und den Schweineträgern!
Helft mir bitten, daß auch diese Armen
In den Himmel eingehn mögen. (8,24)¹*

Antony Tatlow hat die Frage 1988 in Berlin Ost aufgezeichnet: “Why do you bother? Brecht is so boring. He is passé.”² Daß Brecht schon eine lange Weile verstorben ist, läßt sich nicht leugnen, aber er hat uns angedroht, daß es da auch noch nach dem Tode so gewisse Möglichkeiten gibt, “unbequem” zu bleiben. Gewiß—ein Klassiker sein immunisiert den Leser gegen manche Brutalitäten. Aber von Zeit zu Zeit machen sich ein paar Zeilen vom Klassikerruhm selbständig und erreichen uns wieder so, als wäre Brecht nie heiliggesprochen worden:

*In mildem Lichte Jakob Apfelböck
Erschlug den Vater und die Mutter sein
Und schloß sie beide in den Wäschschrank
Und blieb im Hause übrig, er allein. (8,173)*

Das Gedicht “Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde,” in dem berichtet wird, wie ein junger Mensch seine Eltern umbringt, irritiert—trotz jahrzehntelanger Vertrautheit—nicht nur, weil sich in ihm der sozialistische Kritiker der Gesellschaft nicht finden läßt, zu dem Brecht weitgehend reduziert wurde, sondern weil der Jakob Apfelböck “im milden Licht” sich auch sonst keiner Theorie subsumieren lassen will. Befragt, “warum er’s getan / Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht” (8,175), und dieses Nicht-Wissen erschließt sich keiner Psychologie, auch nicht einer des Unbewußten. Das Gedicht verrät uns nichts, was ein Schlüssel zu einer Handlung sein könnte:³ “Jakob Apfelböck / Wartete einfach, komme was es sei”

Revolution 1989: Whither Brecht? / Brecht wohin?

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 16 (Madison: The International Brecht Society, 1991)

(8,174).⁴ Zwar wird gesagt, Jakob Apfelböck habe geweint, "als die Leichen rochen durch das Haus," aber nicht warum: aus Reue? aus Angst vor der Strafe? weil er von dem Gestank krank wurde? In seiner höchst artifiziellen Kindlichkeit, in seiner der Moritat entlehnten Sprache, gleichzeitig aber jede "Moral von der Geschichte" unterlaufend, verweigert das Gedicht jede Aussage:

Es schwammen Wolken unterm Himmel hin
Und um sein Haus ging mild der Sommerwind
Und in dem Hause saß er selber drin
Vor sieben Tagen war es noch ein Kind. (8,174)

Weder Jakob Apfelböck noch sein Autor lassen sich erkennen: sie verweigern die Emotion, bleiben im Unentscheidbaren, im Spiel des Signifikanten, lassen sich nicht in die Signifikanz verlocken,⁵ weigern sich, sich selbst zu interpretieren, auch wenn die Milchfrau des Gedichts darauf besteht, schließlich müsse ja auch der Mörder der Eltern eine Elternliebe haben:

Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
Ob wohl das Kind einmal, früh oder spät
Ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
Zum Grabe seiner armen Eltern geht? (8,175)

Eine Antwort auf die Frage bekommen wir nicht. Jakob Apfelböck verweigert die Aussage. Das Gedicht hört auf.

Der Psychopath, eine Objektivation des Blicks des Gerichtspsychiaters in einem Feld, in dem "wahnsinnig" und "moralisch verworfen," ein medizinischer und ein ethisch-juristischer Diskurs sich kreuzen, macht sich zu einem glatten Ei, an dem keine Emotion und keine Schuld haften bleibt. Derjenige, der so als Objekt eines Diskurses konstruiert worden ist, weigert sich an diesem ihn konstruierenden und interpretierenden Diskurs teilzunehmen.

Wenn dich einer fragt: was sagst du da?
Ich kann mein Maul halten ja. (8,112)

Er ist am "Ödipus" nicht interessiert.⁶ Er hat einen Körper, der sich vor der Rationalität eines Diskurses, der angeblich immer schon "weiß," verschließt.⁷ Dieses "Ding" ist nicht, wie die Sprache sagt, es sei. Dieser biologische Körper ist nicht mit dem Bild des Körpers identisch, das dem Subjekt durch einen

gesellschaftlichen Diskurs gegeben ist. Der "Wahnsinn" kann durch den Diskurs über den "Wahnsinn" nie "definiert," eingegrenzt werden. Er kann aber auch im Feld des Signifikanten nicht als Subjekt auftreten, das eine Aussage machen könnte. Die Frage, die sich angesichts dieses Schweigens eines Körpers und angesichts des "Wissens" und Redens eines Diskurses ergibt, ist, ob dieses Maul halten letztlich nicht doch eine Komplizenschaft mit dem System bedeutet, das den Diskurs über das Objekt unbeirrt fortsetzt, oder ob durch das bloße Ausgeschlossensein aus der Sprache der Delinquent das System bereits radikaler in Frage stellt als jeder sprachliche Protest das könnte. Gewiß ist, daß dieses Schweigen den Spiegeleffekt im Imaginären stört, der den Beschauer mit seinem eigenen Bild identifiziert: dieser Schweigende ist ein anderer, er ist nicht so wie ich. Er verändert unsere Perzeption: als Objekt blickt er uns nicht mehr uns unserer Identität und Einheit vergewissernd an.⁸

Auch das Ich des Gedichts "Wenn ich auf den zaubrischen Karussellen" erfährt sich als so "verfremdet." Die anderen zeigen ihm, daß sie ihn als "Monstrum" erfahren, als jemand, der "völlig anders" ist, jemand, über den man nur lachen kann:

Standen viele Leute um mich her und lachten:
Und sie sagten alle ganz wie meine Mutter:
Er ist ein andrer Mensch, er ist ein andrer Mensch
Er ist ein völlig andrer Mensch als wir. (8,93)

Was den "Brechtschen Typ" der frühen Gedichte kennzeichnet ist dieses Schweigen, wenn immer der Diskurs ein Reden über Gefühle erwarten lassen würde, vor allen Dingen über Gefühle, die den Einzelnen an die Familie und die Gesellschaft festbinden sollen.⁹ Der so anders ist, weigert sich die erwarteten Worte in den Mund zu nehmen, auszusprechen, was die anderen beruhigt. Besonders schroff ist die Verweigerung der "religio,"¹⁰ der Rückbindung an die Vorfahren und Eltern, als diejenigen, die einem das Leben geschenkt haben, der "pietas," der Ehrfurcht und Frömmigkeit für die Eltern und vor allem die toten Eltern, in "Orges Gesang." Natürlich ist dieses Lied gegen die Sentimentalisierung der "Rasenbank am Elterngrab" in einer bekannten Schnulze der Zeit gerichtet. Sentimentalisierung ist aber selbst eine Unfähigkeit zu fühlen und zu trauern, die diese Unfähigkeit durch eine konventionell erwartete und übertrieben zur Schau gestellte Emotion zu verschleiern versucht. Es ist daher auch nicht so sehr die erste

Strophe des "Gesangs," die den Leser schockiert, da sie nur diese Sentimentalisierung zurückweist:

Orge sagte mir:

Der liebste Ort, den er auf Erden hab
Sei nicht die Rasenbank am Elterngrab.

sondern die folgenden Strophen, die die Toten mit dem Abfall, dem Mist, parallelisieren:

Orge sagte mir: der liebste Ort
Auf Erden war ihm immer der Abort.

Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist
Daß drüber Sterne sind und drunter Mist. (1,15)

Also: "*nicht* die Rasenbank am Elterngrab." Man könnte das, Freud folgend, als Affirmation lesen, als bloß negierte Zufriedenheit, daß man die Eltern, vor allem den Vater nun doch umgebracht, ins Grab gebracht hat. Aber die Freudsche Lehre vom ödipalen Dreieck, inzwischen zum Dogma des Alltagsverständs geworden, wird von Brecht desavouiert: Man sagt zwar, auch so jemand wie Jakob Apfelböck oder Orge hätte doch schließlich einen Vater und eine Mutter, aber was heißt das, einen Vater oder eine Mutter haben? In Wirklichkeit haben sie Großstädte ohne Familienbeziehungen, eine von Nomaden bewohnte Wüste, Wohnungen, von denen aus nur ein Zeitungsman und eine Milchfrau den Kontakt zu der Außenwelt aufrechterhalten, Vater- und Muttergespenster höchstens, die Unrat riechen und die Jakob Apfelböck, der eben der Familie entronnen ist, wieder auf die Elternliebe als Grundlage der Gesellschaft zurückverweisen wollen. Ansonsten ist Jakob Apfelböck ein voller Körper, sich selbst genügend.¹¹ Von ihm gilt—so will es Brecht—der Spruch: "Schauet die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen; sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht. Ich sage euch, daß auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist wie derselben eins" (Matthäus 6, 28f).

Solche Emotionslosigkeit angesichts des Todes mag, wenn man sie als literarische Geste, als intendierten Bürgerschreck, liest, noch hingehen, wenn sie "fiktionale" Personen—Jakob Apfelböck und Orge—betrifft. Alexander Abusch, der Kritiker der kommunistischen *Roten Fahne*, benannte so in seiner

Rezension das "Antisentimentale, die Verhöhnung und Zersetzung der bürgerlich konventionellen Sentimentalität, das Sichlustigmachen über sie" als das eigentlich Charakteristische der *Hauspostille*.¹² Jenseits dessen aber, was man als bloße Attitüde abtun könnte, ist ein Vierzeiler wie "Meiner Mutter," von dem man annehmen muß, daß er Brechts Reaktion auf den Tod seiner eigenen Mutter ist:

Als sie nun aus war, ließ man in Erde sie
Blumen wachsen, Falter gaukeln darüber hin...
Sie, die Leiche, drückte die Erde kaum
Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht ward!
(8,88)¹³

Die sachlich-kalte Formulierung—"als sie nun aus war"—zeigt keinerlei Emotion, keinerlei persönliches Beteiligtsein an dem Tod der Mutter. Das Gedicht betrachtet die Mutter wie eine Maschine, wie eine Grammophonplatte, wie etwas, das einfach abläuft. Nicht nur ist ihr Körper, ihre "Leiche" leicht, gewissermaßen aufgezehrt vom Schmerz der Krankheit, und daher jetzt abgelaufen, Brecht dreht auch den üblichen Satz—"Möge ihr die Erde leicht sein!"—um: sie drücke die Erde kaum, sie hat als Tote kein Gewicht mehr, bedeute nichts mehr. Der so distanzierte Tod der Mutter und ihr Begräbnis ist einfach eine Rückkehr in den Kreislauf der Natur; Blumen wachsen aus den Gräbern, Falter gaukeln darüber hin. Angesichts eines solchen Gedichts zu sagen, "Brecht war immer bemerkenswert zurückhaltend im Ausdruck seiner persönlichen Gefühle,"¹⁴ ist ein erstaunliches *understatement*. Ein solcher Euphemismus verschleiert eine Problematik.

Nun kann man sicher den Tod zum Beispiel als das Ablaufen einer Maschine betrachten, eine Pumpe hört auf zu pumpen, die elektronischen Verbindungen im Gehirn werden schadhafte und versagen, die Zellchemie bricht zusammen, die Maschine stößt mit anderen Gegenständen in der Welt zusammen und zerbricht. Auf diese Weise sieht man den Menschen von außen als eine biologische Maschine. So und durchaus nicht anthropomorphisch hat Freud selbst noch in seinem *Entwurf einer Psychologie* 1895 den menschlichen Apparat beschrieben. Er sieht nur

Strömungen, Reizflucht, Nullniveaus, Widerstände gegen Abfuhr, Kontakte und Schranken, Zellen der Wahrnehmung und Erinnerung, Bahnungen und Wegbevor-

zugungen, Quantitätsvorräte und Durchlässigkeiten, Schirme und Siebe. Selbst das eigens und fast feierlich eingeführte Ich ist nichts anderes als ein bestimmter Organisationszustand dieses Kanalsystems, ein bloßer Komplikationsgrad seiner Leitfähigkeit für Primärvorgänge.¹⁵

Gedanken und Emotionen sind nur komplexe Epiphänomene energetischer, chemischer und elektronischer Vorgänge, haben keine eigene Realität.¹⁶ Im Kreislauf der Natur bedeutet der Vorgang Sterben: bestimmte Chemikalien, die eine Zeit lang ein Mensch waren, zerfallen und werden wieder "tote" Materie, Erde, Sand, Stein. Eine Maschine hat sich in ihre Bestandteile aufgelöst, funktioniert nicht mehr als Maschine: "Wenn man tot ist, kann man nur mehr stinken" (8,39).¹⁷ Auch ein chemischer Vorgang. Der Tod als Phänomen der Natur—und der Naturwissenschaften.

Solche "Gefühlskälte" hat natürlich die Psychologen angezogen, Brecht selbst zum Untersuchungsobjekt zu machen. Trotz der Warnung Freuds, daß die Methoden der Psychoanalyse gerade die Literarizität eines Textes nicht "entschlüsseln" können, und daß—mangels eines Subjekts auf einer psychoanalytischen Couch—auch der Autor eines Textes einer vollständigen Analyse nicht zugänglich ist, haben sich schon früh Mitglieder seines Wiener Zirkels mit der Psychoanalyse literarischer Texte und—nur von den Texten ausgehend—ihrer Verfasser beschäftigt. Nicht nur Karl Kraus hat darauf heftig reagiert. Nicht ganz zufällig hatten solche Untersuchungen einen Beigeschmack der Enthüllung des Intimsten und der Erniedrigung und Bloßstellung,¹⁸ ohne auch nur dadurch der "Heilung" eines Patienten oder der fundierten Einsicht in psychologische Zusammenhänge zu dienen. Auch neuere Forschungen dieser Art versprechen den "Schlüssel zu" oder die Einweihung in das "Geheimnis" eines Dichters und seines Werkes. Nun mag Kafka ja vielleicht tatsächlich homosexuell gewesen sein, wie Mecke das behauptet,¹⁹ und Brecht eine Herzneurose gehabt haben, wie Hans Hartmann 1983 in seinem Aufsatz "Von der Freundlichkeit der Weiten oder Auf der Suche nach der verlorenen Mutter"²⁰ und Carl Pietzcker 1988 in seinem Buch *"Ich kommandiere mein Herz." Brechts Herzneurose—ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben* behauptet haben: "Die Kenntnis seiner Herzneurose hilft, um Brecht und sein Werk besser zu verstehen; sie lenkt unseren Blick auf seine Erfahrungen mit sich, mit seinem Körper."²¹

Selbst angenommen, Hartmanns und Pietzckers Hypothese träfe auf Brecht zu, so "erklärt" das weder die Texte, die Brecht auf einem solchen hypothetischen psychologischen Fundament geschrieben hat, noch können die Texte einfach als dokumentarische Evidenz für den pathologischen Befund gelesen werden. Eine literarische Praxis ist—indem sie sich ein objektiviertes Korrelat schafft und nicht einfach ein Traum oder Tagtraum ist—etwas anderes als eine neurotische oder psychotische Praxis.²² "Schreibend: das eigene Werk" kann der Schriftsteller anderes als nur "aktiv die Einheit mit einem guten Objekt herstellen."²³ So ist Pietzcker zuzustimmen, wenn er sagt: "Mag Brecht schreibend seine Schwächen defensiv und kompensatorisch ausbalancieren...so löst sich der fertige Text doch aus den Bedingungen seiner Entstehung und vom Autor,"²⁴ und: "Die Geltung eines Textes geht nicht in seiner Genese auf. Brecht hat hier wie anderswo aus der Not seiner inneren Spannungen mit entwickeltem Gespür für gerade das, was ihm fehlte, utopische Bilder dessen entworfen, was sein könnte und sollte, Vorschläge an die Leser, denen zu folgen ihm selbst nicht möglich war."²⁵ Die Frage ist: Was erklärt dann Psychoanalyse, wenn sie Texte untersucht?

Der Versuch, solche "Gefühlskälte" als Psychopathologie zu beschreiben, übersieht und macht uns übersehen, daß solche "Einsparungen" an Emotion aufgrund der Erkenntnis, daß der Tote nur noch leb- und fühllose Materie ist, lebensfördernd sein könnte, und daß solche Erkenntnis einfach "Spaß" machen könnte, in demselben Sinn wie ein "Witz" "Spaß" macht—daß der ungeheure Aufwand (an Emotion) "umsonst" ist, der Mutter nicht mehr hilft, daß man sie sich "ersparen" und daraus "Lust gewinnen" kann.²⁶ Das Lachen richtet sich gegen das, was sich als "nicht-natürlich" herausstellt, die *religio* und die *pietas*, aber auch gegen das, was zu diesem Augenblick in der Geschichte ein Anachronismus und damit komisch geworden ist: die Familie als liebevoller Gewaltzusammenhang in einer Moderne, die alles tut, auch noch die nukleare Familie zu zerstören, ohne jedoch die Rhetorik der *religio* und der *pietas* in Frage zu stellen, die sogar die Psychoanalyse benutzt, um den psychischen Ausbrecher emotional wieder in der durch die Gesellschaft fragmentierten ödipalen Familie zu verankern. Brecht, und das hat nicht unbedingt etwas mit seiner "persönlichen" Erfahrung in seiner Familie oder seiner Psychologie zu tun, erlebt diese Fragmentation der Familie durch ökonomische Kräfte zunächst als eine Reduktion auf das Biologische. In dem Gedicht "Unsere Erde

zerfällt," in der solche Fragmentation benannt wird, heißt es:

Seine Eltern, das waren weißzähnte Tiere
Er erkannte sie gut und wie niemals das Einmaleins.
Mit dem Schrei in dem Hals, mit den Krallen der viere
Dem Geruch für den Wind und das Fleisch ihres Feinds.
(8,70)

Mit dieser Reduktion der Eltern auf das Tierische wird aber gerade das gesellschaftliche Band zwischen den Generationen geleugnet. Sie haben, meint Brecht, mich gezeugt, biologisch auf die Welt gebracht, und das getan, was Tiere tun, wenn sie ihre Jungen aufziehen. Ansonsten verhalten sie sich gut vulgär-darwinistisch als fleischfressende Raubtiere. Ich bin ihnen also in keiner Weise verpflichtet, denn was die Körper der Eltern und der Kinder miteinander verbindet, sind illusorische Übereinkünfte,²⁷ durch die diese Körper in einem gesellschaftlichen System eingeschrieben sind.

1

Auf der Erde voller kaltem Wind
Kamt ihr alle als ein nacktes Kind.
Frierend lagt ihr ohne alle Hab
Als ein Weib euch eine Windel gab.

2

Keiner schrie euch, ihr wart nicht begehrt
Und man holte euch nicht im Gefährt.
Hier auf Erden wart ihr unbekannt
Als ein Mann euch einst nahm an der Hand. (8,205)

Diese Übereinkünfte werden in der Sozialisation des Menschen, die zu recht Erziehung heißt, durch liebevolle Gewalt in der Sprache hergestellt. Wer das Maul hält, wer sich das Wort nicht in die Zähne tun läßt, ist außerhalb der Übereinkunft, ist kein Mensch.²⁸ In dem Gedicht "Vom Mitmensch" gibt Brecht eine geraffte Zusammenfassung dieser "liebvollen" Erziehung, die vom ersten Schrei des gerade geborenen Babys an den jungen Menschen nach dem Bilde zu formen versucht, das dieser Familie und dieser Gesellschaft entspricht. "Sie tun ihr Wort in seine Zähne. / Er sagt's. Sie haben's schon gesagt," und "Sie setzen sich in seine Träume / (Da wo er wohnt, sind ihre Räume)" (8,191). Liebe und Heirat, wie jede feste Bindung, erscheinen in diesem Gedicht als eine weitere eiserne Kette

(“Sie hat ihm ihre Sklavenkette / Tief in sein mildes Fleisch gewetzt”): er wird durch das Gefühl für die Frau an die Gesellschaft gebunden, und ist durch die Heirat manipulierbar, kann ausgehört und überwacht werden:

Und um ihm menschlich nah zu kommen
Drehen sie ihm ihre Schwester an
Und netzen sie mit Bibelsprüchen
So daß er sie besteigen kann.
Und ihm lächelnd das Glied anfeuchtend
Wünschen sie angenehme Ruh.
Und ihn mit Scheinwerfern beleuchtend
Hören sie ihm durch Drähte zu. (8,191)

Das ist nicht einfach Zynismus. 1922 hatte Brecht sich in seinem Tagebuch—“wenn man nur Mut hätte”—die Aufgabe notiert “fast alle Ideale und Institutionen...auf die verzweifelte Sucht des Menschen zurückzuführen, seine wahre Lage zu verschleiern.” Wenn sie als “einzeln und klar in ihrem Wert abgeschätzte und als *Mittel* (Moyens) erkannte Aktionen gegen das Gefühl der Einsamkeit, Ausgeliefertheit und Rechtlosigkeit” benutzt würden, wäre gegen “Anerkennung der Familie, Lob der Arbeit, Ruhmsucht, Religion, Philosophie, Kunst, Rauchen, Rausch” nicht viel einzuwenden. Als illusionäre “sichtbare Bürgschaften gestapelter ungeheurer Werte und Sicherungen” dagegen sind sie eine Verführung zur “Gemütlichkeit” und zur Sklaverei (*Tb*, 186f.). Es geht schon hier darum, wie es später im Kleinen Organon für das Theater heißt, “alle Bereiche des menschlichen Lebens...mit dem wissenschaftlichen Geist” zu durchdringen, damit “wahrhaft humane Lebensbedingungen” geschaffen werden. Denn bisher ist Humanismus eine fromme Illusion, die zum Beispiel “viele Irrglauben” über den Tod verbreitet, und daher das Leben versäumt, wie es in dem Gedicht “Ich beginne zu sprechen vom Tod” heißt:²⁹

1

Ich beginne zu sprechen vom Tod.
Viele Irrglauben sind verbreitet
Aber wenn man den Wunsch von der Furcht abscheidet
Kommt uns die erste Ahnung von dem, was uns droht.

Die Welt gewinnt, wer das vergißt:
Daß der Tod ein halber Atemzug ist.

Der grundlegende Wunsch zu leben³⁰—"Es ist nicht wichtig, der Stärkere zu sein, sondern der Lebendige" (1,190)—und die alles durchdringende Furcht vor dem Tode erzeugen Illusionen, die uns zwar einerseits das Sterben leichter machen, andererseits aber das Leben selbst verstellen und unmöglich machen. Wer den Wunsch zu leben von der Furcht vor dem Tode abscheidet und die Irrglauben über den Tod durchschaut, kommt zu einer ersten "Ahnung von dem, was uns droht," nämlich ein Nichts, gleichzeitig aber gerade deswegen zu einem wirklichen Verständnis des Lebens als einer einmaligen und zeitlich begrenzten Gelegenheit zu sein.

2

Denn das ist kein Atemzug
Den zu tun uns dann verbleibt
Und das ist nicht das Genug
Sondern es ist das Zu-Wenig, was den Angstschweiß
 austreibt.

Weise ist, wer darin irrt
Und meint, daß er sterbend fertig wird.

Nach dem Tode ist nichts mehr, kein Atemzug mehr. In unserem Willen zu bleiben ist daher jedes Leben, es sei so lang wie es will und so voll wie es will, zu kurz, es gibt uns zu wenig. Dieses Zu-Wenig, die Nicht-Erfüllung unseres Begehrens,³¹ aber treibt uns den Angstschweiß heraus, macht uns schwitzen, gleichzeitig aber treibt sie uns den Angstschweiß aus—wir hören mit dem Tode auf, Angst zu haben, und daher vor Angst zu schwitzen.

Die Diskontinuität sexueller Lebewesen erzeugt eine dichte und schwere Welt, in der das individuelle Alleinsein seine erschreckenden Wurzeln hat.³² Die Angst vor dem Tode und vor Schmerzen hat uns hinter Wänden eingesperrt, die starrer sind als Gefängnismauern. Diese Angst macht es fast unmöglich, zu sehen, daß

3

Die Dinge sind, wie sie sind
Ein Daumen ist immer ein Daumen
Aber deinem japsenden Gaumen
Langt nicht ein Wirbelwind.

Dein Hals ist angesägt und leck
Dein Atem pfeift aus dem Spalt hinweg.

Brecht scheut hier nicht vor den eindringlichsten Bildern der Agonie zurück. Die Atemnot, die Schmerzen und die Todesangst wird in harten Bildern ohne Mitleid und ohne Selbstmitleid evoziert.

Der Tod wartet, aber er kommt, er ist notwendig, weil das Leben sich ständig vermehrt. So wird jedes Leben, das sich erhalten will, zum Feind jedes anderen, das sich auch erhalten will. Leben, um zu überleben, muß anderes Leben vernichten, existiert nur, weil es "frißt." Die anderen sind grundsätzlich die "Esser," die nicht wirklich weinen, die nur vorgeben zu weinen. Die anderen Menschen, auch die Angehörigen, die Familie, sind immer der "Feind":

4

Dieses wächserne Grubenlicht
Diese steifen Finger auf deinen Leinen
Die Esser um dich mit dem kalten Weinen
Glaub nicht, du merkst sie nicht.

Was da um dich steht und da so weint
Das war der Mensch, das war dein Feind.

Der Tod ist das Ende des "Fressens." Es ist der Moment, wo einem der Magen leer bleibt, und wo man schließlich selbst von den anderen, die der Feind sind, gefressen wird. Von Geiern, Wurmern, Hyänen, von denen, die von Fleisch und Aas leben.³³

5

Du kannst ihn nicht fressen mehr
Deine Zähne sind dir lang wie Rechen
Aber die werden die Nacht noch brechen
Also bleibt dir von nun an der Magen leer. (8,65)

Der Tote ist nicht. Wir haben die unauslöschliche Vorstellung, daß unser diskontinuierliches Dasein dauern müsse: die Konfrontation mit dem Tod reißt uns gewaltsam aus dieser Illusion heraus.³⁴ Wenn jemand stirbt, erwarten wir, die Überlebenden, daß dieser nun Bewegungslos weitermacht, aber unsere Erwartung ist an ein Nichts gekommen. Die letzten Irrtümer sind verbraucht. Der Leichnam ist mit dem Zeichen "gar nichts" gekennzeichnet,³⁵ dieses Objekt ist weniger als Nichts und schlimmer als Nichts, Abscheu und Ekel erregend.

Dennoch: die Furcht und die Abscheu, die wir empfinden, ist durch nichts Objektives gerechtfertigt.³⁶ Wenn wir uns vom Tod abwenden, verleugnen wir, daß der Tod auch die Jugend der Dinge ist. Wir weigern uns zu sehen, daß nur der Tod ein neues Leben ermöglicht, und daß das Leben ohne Tod blind wäre. 1925 notierte Brecht in seinem Tagebuch folgendes:

im Grunde halte ich [die Eisenzementbauten von San Francisco] doch für vergänglicher als etwa Bauernhütten; die standen tausend Jahre lang, denn sie waren auswechselbar, verbrauchten sich rasch und wuchsen also wieder auf ohne Aufhebens. (*Tb*, 205)

Es ist ein Bild, das in Brechts Werk immer und immer wiederkehrt, nicht als ein Trost über die individuelle Vergänglichkeit, sondern als eine Absage an das bereits im Leben tote Denkmal des Individuums, den Wolkenkratzer. Wir weigern uns zu sehen, daß das Leben eine Falle der ausgeglichenen Ordnung und der Stabilität ist, daß Leben nichts anderes ist als Unstabilität und Unausgeglichenheit. Dieses Nicht-Sehen-Wollen wurzelt in unserer Sozialisation zum Individualismus, die gleichzeitig eine Erziehung zur Lustlosigkeit ist, zu jener seltsamen Liebe, die die Brechtsche Gestalt des Zeck symbolisiert, die alles haben will und nichts geben will. Bis hin zum Tode erfahren wir daher diese Verweigerung, das Zu-Wenig, die Schadenfreude, die Nichterfüllung unserer Begehren, und damit die Unmöglichkeit mit dem Tod zu leben:

An keinem sitzt er lieber
Als einst am Totenbett.
Er spukt durchs letzte Fieber
Der Kerl in Violett. (8,189)

Violett ist jene totenbleiche kalte Farbe, die dem Leben die Freude nimmt, ein Gespenst, das es uns auch noch unmöglich macht, zu sterben, weil wir als individualisierte Subjekte nicht einmal leben konnten. Das Gespenst sagt es uns noch einmal, daß wir eben sterben müssen, und daß es daher eine Freude nicht gibt. Wir alle vergehen wie das Gras, es bleibt von uns nur Staub. Dem gilt unsere Trauer:

Es ist doch merkwürdig, wie doch auch die Größten
vergehen
Und nichts bleibt außer Staub. Wie das Gras!
(Und es ist selten etwas so schrecklich und unaufgeklärt
wie das). (8,73)

Bei allen Versuchen, angesichts des Todes kühl und sachlich zu bleiben, wie ein Wissenschaftler—auch Brecht gelingt das nicht immer. Immer wieder schlägt durch, was uns allen Angst macht, womit wir nur durch Vergoldungen, Verbrämungen, schöne Formen und Illusionen mehr schlecht als recht zu Rande kommen. Die gesellschaftliche und familiäre Bindung in den vielfältigen Sprachspielen, in denen wir alle eine Stellung beziehen, wird vom Terror, der Todesangst durchkreuzt. Denn, was wir Tod nennen ist nicht in erster Linie ein Faktum, sondern das Bewußtsein, das wir von diesem Faktum haben. Wir beobachten den Übergang von einem lebendigen Körper zu einer Leiche, dieses quälende Objekt, der Leiche eines Menschen. Die Leiche ist das Bild unseres eigenen Schicksals. Sie ist Zeuge für die Gewalt, die nicht nur diesen einen Menschen sondern alle Menschen vernichten wird.³⁷ Obwohl bewegungslos, hatte der Tote Anteil an der Gewalt, die ihn niedergeschlagen hat, und die nun auch uns bedroht.³⁸ Lyotard liest Kants Begriff des Erhabenen als eine Begegnung mit dem Formlosen und Monströsen im Tode. Erst wenn dem Leser allerdings der Trost der schönen (tragischen) Form genommen wird, erst wenn er sich der metaphysischen Leere bewußt wird, und erfährt, was sich nicht in der Sprache repräsentieren läßt, überschreitet das Kunstwerk die Grenze von der Romantik zur (Post)Moderne.³⁹

In der Erfahrung des Todes dezentriert Brecht das Subjekt und dekonstruiert er die Subjektivität.⁴⁰ Was Brechts Parodien christlicher Lieder und Texte wie etwa der "Große Dankchoral" sichtbar machen, ist, daß kein Ding das ist, was die Sprache sagt, es sei:

1

Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen!
Kommet zuhauf
Schaut in den Himmel hinauf:
Schon ist der Tag euch vergangen.

Statt des lutherischen Dankchorals an den mächtigen Herren des Himmels und der Erde stimmt Brecht einen Choral an die

Whither Brecht? / Brecht wohin?

Finsternis an, einen Gesang über die Vergänglichkeit, das Sterben und die Nacht. Etwas anderes ist nicht da, was zu loben wäre. Wir sind nämlich nicht anders als das Gras und die Tiere:

2

Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und
sterben!

Sehet, wie ihr

Lebet das Gras und das Tier

Und es muß auch mit euch sterben.

Was hier zu loben ist, ist das Leben selbst, auch wenn es im Nichts, im Tode endet, es lebt und es muß sterben, und erfüllt sich darin, Aas zu werden, aus dem wieder Leben, der Baum aufsteigt:

3

Lobet den Baum, der aus Aas aufwächst jauchzend zum
Himmel!

Lobet das Aas

Lobet den Baum, der es fraß

Aber auch lobet den Himmel.

Zu dieser Natur gehört das Aas ebenso wie der Baum und der Himmel, der eben nicht etwas ist, was auf eine Transzendenz hinweist.⁴¹ Er hat ein "schlechtes," nämlich fast gar kein Gedächtnis. Was vorbei ist, ist vorbei. Nur zufällig bleiben Spuren früheren Lebens übrig, in Fossilien, archäologischen Funden, und dann natürlich menschlichen, geschichtlichen Dokumenten. Der Mensch versucht, sich ein ewiges Leben durch eine Illusion, ein Gedächtnis durch sein Werk zu schaffen. Der Himmel aber ist leer und ohne Gedächtnis.

4

Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels!
Und daß er nicht

Weiß euren Nam' noch Gesicht

Niemand weiß daß ihr noch da seid.

Einen Sinn gibt es nur als vom Menschen gemachten, wie es ein Erinnern und damit ein in die Zukunft Schauen nur als menschliches gibt—und weder der Sinn noch das Erinnern sind sehr beständig. Alles jenseits des Menschen, die Natur,

auch die Natur des Menschen, ist emotionelle Kälte, finstere Bewußtlosigkeit und ein einziges großes Verderben.⁴² Was lebt, wird irgendwann einmal vernichtet:

5

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!

Schauet hinan:

Es kommt nicht auf euch an

Und ihr könnt unbesorgt sterben. (8,215)

Gut, wenn auch schmerzlich, ist es zu wissen. Die Hand, die nach der verbotenen Frucht gegriffen hat, wird aus dem Paradies ausgewiesen, aus einem Paradies, das die Unsterblichkeit zumindest als Nichtwissen des Todes kannte. Aber die Frucht, nach der die Hand griff, war gerade das Wissen. Das Wissen um den Tod, aber auch schon das Wissen, daß der unvermeidliche Tod von einem Leben "überwunden wird," das auf dem Prinzip des individuellen Todes sich wie die ständig zerfallenden Bauernhöfen ständig erneuert, von einem Leben als Rhizom, dessen Geflecht "unsterblich" ist: Denn "wie der Machandelbaum viele Wurzeln hat, verschlungene, so habt ihr viele Glieder in einem Bett, darinnen schlagen Herzen und Blut fließt durch" (Baal: 1,11).

Gut ist darum das Chaos, denn es erlöst uns aus den Repräsentationen, und führt uns zurück in das Konkrete. Erst wenn im Konkreten die Menschen das Theater der Repräsentationen, und damit die Angst vor dem Tode überwinden, und in die Ordnung der Wunschproduktion mit ihrem Fließen des Begehrens überführen, werden sie allerdings nach diesem Wissen leben können.

Wir können nicht wirklich über Dichtung sprechen. Dichtung ist, wie der von Brecht geliebte Dichter Rimbaud es formuliert, die Vereinigung von Sonne und Meer.⁴³ Dichtung ist immer eine Transgression, führt uns dorthin, wo vereinzelte und einzelne Objekte sich vereinigen und zusammenfallen, aufhören, Einzelne und damit sterblich zu sein. Das Schreiben, wie die Erotik, ist ein Suchen nach etwas, was nichts mit Zeugung, Reproduktion und dem Wunsch nach Kindern zu tun hat.⁴⁴ Erotik nämlich strebt nach einem Objekt, das die Aufhebung aller Grenzen zwischen vereinzelten Objekten verlangt, und damit das Aufhören der Vereinzelung, der Individualisierung und des Todes, der in der Vereinzelung enthalten ist. Im Wirklichen ist alles produktiv, nichts ist Abfall oder Schmutz.

ANMERKUNGEN

¹ Alle Zitate nach Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1967), mit Angabe von (Band, Seite).

² Anthony Tatlow, "Commentary International Brecht Dialogue: "Brecht—Art and the Art of Living." Berlin/GDR, February 1988," in *Communications from the International Brecht Society* 17/2 (1988): 21. Mir begegnete sie als blasierte "Brecht-Müdigkeit" eines bundesdeutschen Theaterintendanten auf dem 7. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft in Hongkong 1986, der Brecht mit einer herablassenden Geste den Ländern der Dritten Welt vermachte, deren Vertreter allein noch Brechts Werk als relevant zu erfahren schienen. In Afrika, Arabien, Indien und China war Brecht noch sehr lebendig, schien es. Vgl. auch Werner Mittenzwei *Wer war Brecht?* (Berlin 1977), 101ff., der von "Brecht-Müdigkeit" spricht. Vgl. auch Elisabeth Wright, *Postmodern Brecht. A Re-Presentation* (London/New York: Routledge, 1989), 10: "It is clear from the foregoing that Brecht is far from dead as an object of critical interpretation, but the question remains whether he is dead as regards making a live contribution to the theory and practice of the theatre."

Brecht der Kommunist scheint abgegrast; Neues zu diesem Thema jedenfalls vorläufig nicht zu erwarten. Statt dessen haben sich Psychoanalyse, Poststrukturalismus und Feminismus seiner angenommen. Das ist nicht nur Mode. Akademische Debatten verschieben sich sowohl aus der Situation der Disziplin selbst, wenn eine bisher dominante Methode sich selbst und den Gegenstand erschöpft zu haben scheint, als auch aus den Impulsen der Umwelt. Sozialismus, Marxismus und Kommunismus scheinen auch als akademische Diskurse im Zeitalter des *Glasnost* die Faszination verloren zu haben, die sie einmal hatten. Wenn dieser Aufsatz sich scheinbar dieser Verschiebung der Thematik anpaßt, einerseits weil er sich auf den "jungen" Brecht statt auf den späteren, sozialistischen, andererseits, weil er sich auf Emotionen statt auf die Gesellschaftsanalyse beschränkt, dann kann man annehmen, daß auch dieser Interpret nicht frei ist von modischen, wissenschaftsinternen und -externen Beeinflussungen.

³ Janelle Reinelt, "Rethinking Brecht: Deconstruction, Feminism and the Politics of Form" (Beitrag vorgetragen auf 7. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft Dezember 1986 in Hong Kong) demonstriert anhand von *Mann ist Mann*: "The logocentric, seamless world of Aristotelean drama is here subverted, refused a place. Events

are not causally connected, self-identical and stable, but are constituted by difference, by what they are not, are lacking, might have been. Roland Barthes describes these epic scenes as cut-outs, 'découpage,' the 'erecting of a meaning manifesting the production of that meaning' and thus ultimately throwing it into question." Vgl. Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," in *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath (New York 1977). Reinelt's Aufsatz liegt auch gedruckt vor in *Essays on Brecht / Versuche über Brecht, The Brecht Yearbook*, Vol. 15 (Madison: The International Brecht Society, 1990), 99-109.

⁴ Wenn man wissen will, was das "Unbewußte" sei, muß man die Gesten und die Bewegungen eines autistischen Kindes aufzeichnen. In der "Sprache" des Körpers, dem nerotischen, psychotischen, hysterischen Gestus, "spricht" das Unbewußte und diese Sprache gilt es zu entziffern. Vgl. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota, 1987), 14.

⁵ Vielleicht ist Brechts Werk—jedenfalls das frühe Werk—trotz des "plumpen Denkens" doch nicht immer so unverträglich mit den "truth-denying aspects of deconstruction." Vgl. Reinelt.

⁶ Carl Pietzcker, *"Ich kommandiere mein Herz." Brechts Herzneurose—ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988) beschreibt Brecht als Herzneurotiker: "Auf der Ebene des Unbewußten ist der Herzneurotiker abhängig vom Szenarium einer frühen Mutter-Kind-Beziehung; er gleitet zurück zu Phantasien, in denen Selbst- und Objektbild, Ich und Außenwelt noch nicht klar voneinander geschieden sind. Es sind Phantasien einer bedrohten Symbiose...zugleich fühlt er sich in seinen Selbstständigkeitsbestrebungen von dieser Mutter-Imago jedoch bedrohlich umklammert und möchte sich befreien."

⁷ Wright, 16: "the body's needs and responses are not precisely definable and hence rationality can only operate on a level of hypothesis in assuming that it has named everything that goes on within the body."

⁸ Wright, 77.

⁹ "Fast alle bürgerlichen Institutionen, fast die ganze Moral, beinahe die gesamte christliche Legende gründen sich auf der Angst des Menschen, allein zu sein, und ziehen seine Aufmerksamkeit von seiner unsäglichen Verlassenheit auf dem Planeten, seiner winzigen Bedeutung und kaum wahrnehmbaren Verwurzelung ab." Bertolt Brecht, *Tagebücher* (1920-1922), Hg. Hertha Ramthun (Frankfurt/M.:

Whither Brecht? / Brecht wohin?

Suhrkamp Verlag, 1975) 154, zitiert als Tb.

¹⁰ "Seine Wut auf die Mutter gilt auch den Normen der von ihr vertretenen Gesellschaft. Sein literarischer *Angriff gegen wohlanständige Sprache und Religion* ist zumindest unbewußt *Angriff auch gegen die Mutter*." Pietzcker, 32.

¹¹ Deleuze und Guattari, 30.

¹² Klaus Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen* (Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1977), 29.

¹³ Vgl. auch das "Lied von meiner Mutter," am Tag vor dem Tod seiner Mutter entstanden: "7. Jetzt ist meine Mutter gestorben, gestern auf den Abend, am 1. Mai! Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen!"

¹⁴ Frederic Ewen, *Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit* (Frankfurt/M.: 1973 [1967,1970]), 41; Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (München/Wien: Hanser, 1976), 21.

¹⁵ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1986 [1979]), 66.

¹⁶ Wright, 7: "If modernism is to be characterized as breaking with tradition, while still retaining the individualist stance, then post-modernism can be seen as calling into question both tradition and individualism."

¹⁷ Georges Bataille, *Death and Sensuality. A Study of Eroticism and the Taboo* (New York 1977 [1962]), 56: "Was am stärksten mit dem Tod assoziiert ist, ist Auflösung, Verwesung, Schmutz, Kot (daher müssen die Leichen noch einmal gewaschen werden). Leichen stinken. Für viele Kulturen ist diese Phase der Dekomposition das Schrecklichste am Tode. Wenn die Knochen sauber und weiß sind, sind sie eher erträglich. Totenschädel kann man sich als Erinnerungen an den Tod auf den Schreibtisch stellen. Stinkende Leichen nicht."

¹⁸ Vgl. z B. die Darstellung von Brechts Beziehung zu Helene Weigel in Pietzcker, 69.

¹⁹ Günter Mecke, *Franz Kafkas offenes Geheimnis. Eine Psychopathologie* (München 1982).

²⁰ In Helmut Koopmann und Theo Stammen, *Bertolt Brecht—Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung* (München 1983), 31-83.

²¹ Pietzcker, 17. Er beschreibt Brecht als "Typ B:" "Dieser Typ B reagiert kontraphobisch, verleugnet Angst und Ohnmacht und kompensiert sie durch betonte Aktivität" (13) und zitiert P. Fürstenau, E. Mahler, H. Morgenstern, H. Müller-Braunschweig, H. Richter, "Untersuchungen über Herzneurose", in *Psyche* 3 (1964): "Aber weil sie in der psychischen Entwicklung weiter in die phallische Phase vorgedrungen sind, erscheinen die prägenitalen Anklammerungstendenzen durch phallisch narzistisches Benehmen verdeckt" (186).

²² Vgl. Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. L. Roudiez (Oxford: Blackwell, 1980), 97.

²³ Pietzcker, 62.

²⁴ Pietzcker, 93.

²⁵ Pietzcker, 94.

²⁶ Die Umwertung aller Werte, die subversive Verulking der bürgerlichen Wertvorstellungen, die Aggression gegen jede Illusion bleibt bei Brecht kein Studentenuk, keine bloße Aufwärmung von François Villon.

²⁷ Wright, 21.

²⁸ Vgl. Peter Horn, "Der Sprache der Macht entkommen. (Zu Kafkas 'Verwandlung')," forthcoming in *Acta Germanica Beiheft: Sprache der Macht—Macht der Sprache*.

²⁹ "Das Kernthema der Herzneurotiker ist Leiden und Tod." Horst-Eberhard Richter, *Die Chance des Gewissens* (Hamburg 1986), zit. nach Pietzcker, 222. "Die Angst vor der totalen Desintegration vor dem Tode, ist ja der Kern des herzneurotischen Anfallserlebens." Fürstenau et al., 184, zit. nach Pietzcker, 16 und 21.

³⁰ Wie Spinoza vertrat Brecht die Auffassung, es sei das Recht des Menschen, koste es was es wolle, sein Sein zu Erhalten. Vgl. Otto Best, *Bertolt Brecht. Weisheit und Überleben* (Frankfurt/M.: 1982), 35.

³¹ In Brechts Text "Der Beleidigte" heißt es: "Ich habe eingesehen. Man liebt mich nicht. Ich kann wie ein Hund verrecken, sie trinken Kaffee. Ich bin überflüssig hinter meinen Gardinen" (*Tb*, 196; am 2.5.1920, einen Tag nach dem Tod der Mutter).

Whither Brecht? / Brecht wohin?

³² Wright, 16f.: "Lehmann and Lethen argue for a different tragic element, a remainder which cannot be encompassed by rationality, that escapes the dialectic, that testifies to the pain of unresolved contradictions." Vgl. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, "Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität der Lehrstücke," in Reiner Steinweg (Hg.), *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten* (Frankfurt/M.: 1978), 302-18.

³³ Ein Symbol einer objektivistischen, naturalistischen Auffassung des Todes wird in Brechts frühen Gedichten der Geier, dem der menschliche Leichnam nur "Aas" ist, Fleisch, das man fressen kann:

Freilich: mir blieben nur mehr die großen Vögel

Die abends im dunklen Himmel Hunger haben (67)

³⁴ Bataille, 16.

³⁵ Nach dem Tod seiner "Mitarbeiterin und Genossin Steffin" schreibt Brecht: "ich kann keine innerliche Lösung dieses Problems sehen. Der Tod ist zu nichts gut...Es kann keinen Trost geben" (Tb 232).

³⁶ Bataille, 57.

³⁷ Bataille, 44.

³⁸ Bataille, 46.

³⁹ Jean-François Lyotard, "Defining the Post-modern," in Lisa Appignanesi (ed.), *Postmodernism*, ICA Documents 4 (London: Institute of Contemporary Arts, 1986), 10f.; Rainer Friedrich weist daraufhin, daß Brechts Modernismus alle Elemente von Ihab Hassan's Definition des Post-Modernismus aufweist: "fragmentation, decanonization of all conventions of authority, hybridization of genres, carnivalization (polymorphous perversity), ritual participation, constructivism." Vgl. "Postmodernist Elements in Brecht's Work," *Communications from the International Brecht Society* 16/2 (1987): 30.

⁴⁰ Für die Denker des durch Heidegger und Nietzsche beeinflussten Postmodernismus, vornehmlich Michel Foucault und Jacques Derrida, "the malaise of modern and contemporary life can be traced, either directly or indirectly, to its anthropocentric and subjectivist thrust or its focus on the thinking subject; according to some the malaise has already reached a crisis stage with the result that the 'end' or 'death of man' is imminent (if not an accomplished fact). Spokesmen differ as to the nature of proposed antidotes or substitutes for modern subjectivity and individualism; but a preferred (though not uniformly endorsed) remedy consists in a radical shift of attention, aimed at dislocating or 'decentering' man in favor of overarching structures or

systematic relationships." Vgl. F. Dallmayr, *Twilight of Subjectivity* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1981), 11.

⁴¹ Best, 47: "Wieder erscheint die Natur als wertfrei und fraglos, brutal in ihrer Willfähigkeit. Blind genügt sie sich darin, in Werden und Vergehen ein Sein zu erfüllen, das Leben wie Tod umschließt."

⁴² Best, 47: "Die Selbstverständlichkeit des Ziellosen wird unterstrichen durch die Fraglosigkeit. Mensch wie Tier erscheinen als Natur, dem Augenblick lebend, dunklem Drang gehorchend."

⁴³ Bataille, 24f.

⁴⁴ Bataille, 11.

Brecht, die Fabel, und der Regieunterricht

Brecht half, die Funktion des Regisseurs im Theater des zwanzigsten Jahrhunderts zu bestimmen. Regisseure im Studium, die im akademischen Bereich arbeiten, können viel über das Regiehandwerk lernen, wenn sie bestimmte Herangehensweisen an den Text verstehen, die Brecht während der Inszenierungsarbeiten einsetzte. Das Hilfsmittel der Fabel, eine Zusammenfassung der dramatischen Hauptlinie des Stücks aus der Perspektive des Regisseurs, stellte ein unentbehrliches Werkzeug in Brechts Arbeit und eine Grundmauer dessen, was wir als Brechts Theaterstil betrachten, dar. Dieser Aufsatz untersucht die Funktion der Fabel in Brechts Theater und im besonderen ihre Brauchbarkeit dafür, die Regisseure im Studium daran zu gewöhnen, Klarheit und eine Perspektive in ihrem eigenen Herangehen an eine große Bandbreite dramatischer Texte zu entwickeln.

Brecht, la fable, et le renseignement de la dramaturgie

Brecht a contribué à la définition du rôle du directeur dans le théâtre du vingtième siècle. Ceux qui, dans l'environnement universitaire, aspirent au rôle de directeur, ont beaucoup à apprendre sur l'art de la direction en étudiant les approches spécifiques au texte que Brecht pratiqua dans le processus de la production théâtrale. La "fable," du point de vue du directeur le noyau de l'intrigue dramatique d'une pièce, était un instrument essentiel pour le travail de Brecht et le fondement de ce que nous concevons comme style théâtral brechtien. Le présent essai examine la fonction de la fable dans le théâtre de Brecht, et plus particulièrement, son utilité dans la formation des étudiants afin qu'ils développent la clarté et le point de vue dans leur propre approche à une grande variété de textes dramatiques.

Brecht, la "Fábula" y la enseñanza de la dirección

Brecht ayudó a definir la función del director en el teatro de este siglo. Estudiantes de dirección, trabajando en un ambiente académico, pueden aprender mucho de las habilidades de dirección al comprender aproximaciones específicas al texto que Brecht usaba en el proceso de producción. El mecanismo de la "fábula," una condensación de la línea dramática central de la obra desde el punto de vista del director, fue una herramienta esencial en el trabajo de Brecht y un fundamento a partir del cual se le recuerda como estilo teatral brechtiano. Este artículo examina la función de la fábula en el teatro de Brecht, y particularmente, su utilidad en la educación de estudiantes de dirección a fin de que desarrollen la claridad y el punto de vista en sus aproximaciones a una variedad muy amplia de textos dramáticos.

Brecht, the "*Fable*," and the Teaching of Directing

Craig Kinzer

"Once in a generation the world discovers a new way of telling a story: this generation's pathfinder is Brecht."¹

In the study of stage directing the examples of great directors of the past can provide the student with a variety of directorial techniques and a sense of the cultural and historical context of past production practices. The value of this study, however, is not in its capacity to teach students to replicate those practices or to recreate specific production style. Rather, it can help students develop a personal process, adaptable to a variety of texts and production situations. In examining past masters, the guiding question must be: How can we adapt without merely imitating; learn a sensibility as well as technique; take the living, breathing process of an artist and mold it to our own needs? How can a student director best absorb the working style of a master, acquiring the strengths of a time-tested process, and maintaining the freedom to use those skills in the development of a *personal* directorial style?

Bertolt Brecht stands as perhaps the most significant director and dramatist in twentieth century theatre, "whose plays and new techniques of staging and acting have provided a personal instrument attuned to the peculiar temper of our time."² In addition to a body of dramatic literature clearly ranking among history's finest, Brecht's legacy includes productions which astounded audiences in his home base of East Berlin as well as London and Paris. Early critics lauded his productions of *Mother Courage* and *Galileo* as signifying a breakthrough in modern dramatic technique. Carl Weber remembers the impact of seeing the 1949 *Mother Courage* production:

It was the first time I had ever seen people on the stage behave like real human beings; there was not a trace of

"acting" in that performance, though the technical brilliance and perfection of every moment was stunning. The economy of the set, of every prop used, was absolutely overwhelming to one who had seen until then only run-of-the-mill—and sometimes the best—German Theatre. And it was astonishing how the idea of the play was brought across, without pushing, without hammering into the audience.³

Surely these are laudable qualities every student of directing should strive to achieve in his/her work. But what processual elements in Brecht's work were the source of these strengths? And how best to teach them in the academic environment?

Brecht's position in the academic theater is problematic, marred by the over-abundance of the playwright's own critical theory which has colored our perception of his actual working process. Like the works of Stanislavski, much of what we know and try to teach about Brecht comes to us through his own admittedly polemical writings about the theater, translated into English selectively, sometimes not in chronological order, and without the context of the actual productions to illuminate them.

Brecht's theories are examined in the classroom in order to illustrate what we believe to be "Brechtian" practice, but we often fail to view the body of critical writing left to us as reflective of an *evolutionary* process, as it were, steps along the road in the artist's development. Moreover, Brecht himself was the ultimate circumstantialist, capable of adjusting his process to suit the needs of his audience, his actors and the story he wanted to tell. This essential fact of Brecht the director has often been lost on students of his drama, relying as we do on the polemical writings of his early period (largely abandoned by Brecht in the Ensemble days at the end of his career). Even the much vaunted and equally misunderstood term *Verfremdungseffekt* (untranslatable and largely misleading to post-Absurdist theater students) was modified and then virtually ignored by Brecht himself during this late period.⁴ The notion of an *epic theater*, developed as the paradigm of "theater for the scientific age," was also abandoned by Brecht in favor of the term "dialectic theater."⁵ Theory must, then, be approached with caution and, to be thorough and historically fair, in the context of the work itself.

Reconstructions of Brecht's production process are available. First-hand documentation of the actual productions can

be found in the exhaustive *Modellbücher*, or model books, compiled by Brecht and his collaborators during the triumphant postwar period at the Berliner Ensemble and elsewhere. David Jones, John Fuegi, and Carl Weber have added immensely to our understanding of how Brecht worked in rehearsal.⁶ In searching for a valuable processual key to Brecht's work, the "fable" emerges as a key directorial device. The "fable" informed all aspects of his theatrical style, affected work with designers, actors and dramaturgs, and acknowledged the composition and historical position of his audience.

The Fable

According to Carl Weber, one of Brecht's assistants at the Berliner Ensemble in the 1950s, the "Fable" was, of course, Brecht's preferred term designating a play's plot as it is retold on stage from a specific point of view, in a clearly defined *gestus*.⁷ As with many terms in Brecht's dramatic theories, "gestus" is difficult to translate into English. It can be rendered variously as gist or gesture, attitude or point; "one aspect of the relation between two people, studied singly, cut to essentials and physically or verbally expressed."⁸ Brecht defines the term as a distillation "of overall attitudes...convey[ing] overall attitudes adopted by the speaker towards other men."⁹ In the context of the fable, *gest* indicates the central thrust or essence of the play, capturing the director's attitude towards the text. More than a simple plot summary, the fable is intended to reflect the essential action of a play as the director (or production itself) intends it to be perceived by the audience. It indicates not only what happens but a sense of how and why it happens. Out of the numerous possible readings or interpretations of a text one is decided upon and will guide the execution of the production. The fable is an attempt to both capture and reflect that reading in a compact and distilled form.

An example of a fable can be found in *A Short Organum for the Theatre*, Brecht's seminal statement about the art of the theater written shortly before embarking upon his triumphant leadership of the new Berliner Ensemble. He describes a possible production of *Hamlet*:

It is an age of warriors. Hamlet's father, king of Denmark, slew the king of Norway in a successful war of spoliation. While the latter's son Fortinbras is arming for a fresh war

the Danish King is likewise slain: by his own brother. The slain kings' brothers, now themselves kings, avert war by arranging that the Norwegian troops shall cross Danish soil to launch a predatory war against Poland. But at this point the young Hamlet is summoned by his warrior father's ghost to avenge the crime committed against him. After at first being reluctant to answer one bloody deed by another, and even preparing to go into exile, he meets young Fortinbras at the coast as he is marching with his troops to Poland. Overcome by this warrior-like example, he turns back, and in a piece of barbaric butchery slaughters his uncle, his mother and himself, leaving Denmark to the Norwegians.¹⁰

The salient features of a Brechtian fable are here. This short, seven-sentence paragraph highlights the essential moments of significant action *from this particular director's point of view*. Of the countless possibilities available for *Hamlet* and its central dramatic line, Brecht has developed a particular reading of the play and captures it in the fable.

One can imagine the details of production which would reflect the point of view the fable implies: a harsh and gray world, littered with the signs of the preparations for war and conquest; a somewhat effete and ineffectual Hamlet, bewildered by the inefficacy of his intellectual training; a surrounding cast of fit and brawny Danes, warlike, brutal and quick to action, contrasted with Hamlet's own vacillation and reserve. Moreover, the production this fable reflects grows out of a particular time and place, in this case, the aftermath of World War II. The fable describes a production which would address the audience's memories of their recent past and the failure of rational discourse to stop the horrors of world war. In a further note to this fable, Brecht points to the central thrust and impact he wishes his *Hamlet* to have:

These events show the young man, already somewhat stout, making the most ineffective use of the new approach to Reason which he has picked up at the university of Wittenberg. In the feudal business to which he returns it simply hampers him. Faced with irrational practices, his reason is utterly unpractical. He falls a tragic victim to the discrepancy between such reason and such action.¹¹

The brevity and vividness of this fable is the source of its

strength and usefulness to the director. A clear, crystallized vision of the intended production reflects the central architecture of the text, and on its structure the more specific detailed choices of all aspects of the performance can be built. How the fable was generated is at the heart of Brecht's process as a director.

The fable was not something which developed in a vacuum, or which sprang solely from the imagination of the director, but was the result of rigorous analysis of text and its implications for the intended audience in a dialectical process with dramaturgs, designers and actors. In those instances when Brecht himself was the dramatist, such discussions informed both the writing and directing process. If a section of dialogue or action was deemed inappropriate to the agreed-upon fable, the playwright was capable of altering his own text accordingly.¹² When the text was by another author, each scene and moment in the play was examined in detail, and choices made about their central action. These choices led to a "mini-fable," or scene title, for each larger segment of the play's narrative line. The *Couragemodell*, the model book for *Mother Courage*, contains brief smaller fables for each scene, reflecting the two or three essential events of the scene. These mini-fables served as the building blocks of the fable for the play, just as the scenes themselves are the materials out of which the larger drama is constructed.

By giving Brecht a clear central architecture, the fable allowed him the freedom to experiment with options for the delivery of the fable's essential gest. It served as guidepost for the myriad choices made in the production process by designers, actors, composers, as well as the director. The Berliner Ensemble's production "style," much replicated and studied, was in truth a result of Brecht and his designers choosing only those visual elements which were essential to communicating the fable's basic gest to the audience.¹³ The choices of detail made by the actors were similarly guided by the fable's essential gest. Brecht was often quoted as telling an actor, "...you must play the fable," in the execution of a moment of stage life.¹⁴

The fable was a device whereby Brecht both developed and refined the point of view he wished his production of a play to take. The fable was the point of engagement in the dialectical process of examining a text, testing the choices made in conception and execution, and an inevitable movement towards clarity in production. Through the process of developing it, he

and his production team discovered the dynamics of a text, as well as the complexities which the text contained. As a director, Brecht used the fable as a guidepost for the choices which articulated the moment-to-moment reality of the performed event. These moments are the experiential building blocks which lead the audience to a clear perception of the text and the production's point of view.

Using the Fable in the Teaching of Directing

Clarity of execution and a strong point of view are at the heart of a director's task and one of the most difficult things to teach students of directing. I have found that students are often reluctant to take a strong stance regarding a moment of stage life, let alone an entire play. And those students who are able to develop a clear perspective on a text *in toto* and execute it in all aspects of their work are even rarer. Students, particularly early in their training, are daunted by the complexities of most plays. The burden of responsibility for guiding the multiple skills and perspectives of their fellow artists in a production enterprise can lead to a kind of creative paralysis, resulting in uncommitted or imprecise execution and frustration for the audience, the production team and the young director.

The technique of developing a fable is a valuable tool in training directors, and for a number of years I have assigned it as a part of a basic directing course.¹⁵ It engages them early in a dialectical process of examination and analysis of a dramatic text; aids them in making strong, clear statements about their point of view of the play, which affect all aspects of their direction; and provides them with an important foundation for making the myriad and often perplexing choices which confront them in design meetings, casting, and rehearsals.

After an initial reading of the play, students are asked to write a rough first fable, 10-15 lines capturing their impressions of the play's central action. In this class all students are assigned a single play on which their work for the term is based. This allows the student a chance to explore in depth the complexities of the text and forces him/her to view the choices in execution made for a particular scene in the context of an entire production. I have also found it helpful to assign texts which the individual student has neither read nor seen before; this aids the student in avoiding preconceptions about the play

or production, and helps him/her maintain a perspective on the play approximating that of the first-time viewer.

For the most part, this early fable is a frustrating experience, as students attempt for the first time to grapple not only with the complexities of a text but also with the emerging sense of their responsibilities as directors. Their first fable is often crammed with all of the plot elements they can recall and does not reflect any hierarchy of importance for those events. Conversely, significant plot points are sometimes missed or misunderstood, and language used to describe events is vague or murky. Certain characters make no appearance in the fable whatsoever, while others emerge as dominant forces, central to key events in the play. Points of mystery or questions the play raises in the audience's mind are often answered in the fable long before they would be in performance.

These very shortcomings, however, are useful in pointing the student toward the central issues which must be addressed in order to produce the play and are the beginnings of the dialectical process of analysis and choice essential to the development of a strong point of view. Revising the fable forces the student to analyze the dynamics of the text in greater detail and complexity. The effort to capture the essence of the play becomes a process of "breaking the text open."

After the initial attempt at a fable the student is assigned the task of developing "scene titles" or mini-fables for each scene in the play. In order to accomplish this, of course, students must make decisions as to what constitutes a "scene" or major dramatic event. (As a rule of thumb, students are encouraged to break the play down into 15-20 scenes.) The process of making these choices familiarizes them with the rhythms and dominant structure of the text. Moreover, these scene units will become a structural part of the play's final fable, and therefore the task of defining scene units is integral to the director defining his/her point of view of the play.

Once the play has been broken down, each scene is examined and a title or "mini-fable" developed. These mini-fables are an exercise in encapsulating the essential action or event of each scene, just as the fable does so for the entire play. Because action is the central focus at this stage, students are encouraged to use active verbs rather than the passive voice in the scene titles. For example, in the second scene of Hellman's *The Little Foxes*, the family engages in a discussion of the upcoming manufacturing deal they have just concluded with a northern businessman. A title which reads, "The family

celebrates their new-found fortune and makes plans to capture it," would be preferable to "Plans for the deal with Mr. Marshal are discussed."¹⁶ The first instance begins to capture a sense of the activity and energy of the scene: people on the stage are described as doing something. In the second, the plans are the central focus and the characters are secondary. The scene title reads as weak and passive, and character—surely the central focus of drama—is diminished. Students often struggle with this idea, since in their early work on a play they tend to be more concerned with information than with the particulars of character. Emphasis on action and character at this point in their work aids students in developing a sense of the dynamics of life on the stage, which will help them immeasurably when dealing with actors in rehearsal.

Students also have difficulty at this stage with the emerging concept of "point of view" as it is reflected in these directorial devices. It is important to emphasize that the point of view contained in the fable is less overt than implied. Phrasing of a scene title or sentence in a fable can connote rather than denote the point of view the director takes.

Choice of verbs can convey the tone of a scene. The subject of a scene title indicates who the director feels is the most important character at that particular moment. In a sense, the fable is an exercise in concise writing. Working within the limitations of the form, the director's writing must be clear and spare, the result of equally precise analysis and decision-making about the play.

At this point in the process, the two exercises are beginning to work in concert with one another. As the student finds appropriate titles for each scene, the fable will consequently be revised to accommodate it and the increased understanding of the play which his/her analysis has engendered. Conversely, finding an accurate scene title can be guided by a strong and concise fable. The student is working on the general and the specific levels simultaneously, each level of analysis playing off the other while leading the student to a greater understanding of the text and its driving energy.

Just as developing a fable forces the director to analyze smaller units of the play's action, so does assigning scene titles necessitate a detailed examination of even smaller building blocks of the play—the moment-to-moment action and interaction of the characters. This is often called a "scene score" in which the director makes decisions about the subjective actions of the characters in each beat of the play. The director is in

essence viewing each scene from the point of view of each character in it, defining their actions and constructing their own particular arc or through-line. Like the scene titles and fable, this process will result in greater understanding of the text as a whole and increasingly sophisticated and concise statements in the scene titles and fable.

This process of developing a point of view on a play, through scoring, scene titles and fables, forces the student directors to explore alternative readings for each scene. In Hellman's *The Little Foxes*, for example, Horace's death scene could be titled: a) Regina kills Horace; b) Horace fails to stop Regina's schemes; c) Horace attempts to put a stop to Regina's maneuvers, but using the only weapons she has left, she lashes out at him; his distress brings on a fatal heart attack. These are three clearly distinct directorial readings of a pivotal scene and would result in significantly different performances, among which the director must choose. That choice will be guided by the fable and scene titles which the director is developing.

This three-tiered series of exercises, involving detailed analysis and choice of viewpoint, is a way of involving the director in a dialectical relationship with the material. Each level of engagement with the text will inform and alter the others. A strong fable can clarify significant moments in a scene. A clear and dramatic reading of a scene, captured in a mini-fable, can help illuminate the overall view of the play, as reflected in the fable. A detailed understanding of the moment-to-moment interaction of characters which a scene score provides will lead to a more concise reading of the true thrust of the play. As the process continues, the director will find that not only greater understanding of the play emerges but also that he/she is developing and committing to a personal reading of the text. With thorough preparatory work, that point of view will emerge in performance.

Use of the Fable by the Director

As Brecht often said about his own theories, "the proof of the pudding is in the eating."¹⁷ The benefits of these tools for the director in production are numerous. Most importantly, through this process of careful analysis and commitment, the director has developed for him/herself a set of tools which can be invaluable guides in the many choices which a director is constantly called upon to make.

The fable is helpful in working with designers to generate the visual elements of a production. A fable for *The Little Foxes* which stresses the conflict between the "Old South" and the "New South" might lead the director and designers to decide upon a set which mirrors that conflict. The play could be set in an antebellum home inappropriately furnished with "nouveau riche" artifacts or in a more modest contemporary home with opulent and ornate decor, clearly reflecting the inhabitants efforts to rise above their station. A fable for O'Casey's *Juno and the Paycock*, which ties the events in the Boyle family to the struggles in Ireland in 1920, would lead to a set which includes the world outside their tenement. In *The Little Foxes*, if Regina is viewed as a woman struggling to be free from male domination, her clothing might emphasize her youth and energy, constrained by uncomfortable garment lines. If greed is her driving force, the clothes will be rich and luxurious.

The process through which a director arrives at the fable for a play is analogous to that used by many actors in developing a character. Terms such as super-objective, objective, beat and action find parallels in the devices discussed for the director. Moving from fable to scene titles to scene scoring, the director proceeds through increasing degrees of specificity and detail, much as the actor constructs the details of a performance around a spine, or central architecture of a character.

<u>ACTOR'S PROCESS</u>	<u>TEXT</u>	<u>DIRECTOR'S WORK</u>
character super-objective (spine)	play	<i>fable</i>
objective	scene	<i>scene title</i>
action (moment)	beat	<i>score</i>

This approach supports work with actors in constructing their performances because the director has had to both develop an understanding of the play from the subjective point of view of each character and commit to a larger framework within which those characters must be viewed by the audience. He/she is therefore able to find ways in which the fable can be enacted in the immediate circumstances of the characters *in action*. In the scene from *The Little Foxes* in which Horace is stricken with a fatal heart attack, Regina's role in inducing his seizure is crucial to an audience's understanding of her as a character and therefore to the thrust of the play. A fable for the play which stresses the element of greed and the lengths that people go to obtain wealth may lead to a scene in which

Regina clearly makes up her mind to kill him after he reveals his intention to stifle her plans. In a reading of the play stressing a woman twisted by the constraints of a patriarchal society, no such conscious and therefore malevolent decision will be made. Rather, we will see a Regina fighting back with the only tools left to her. The moment when she realizes Horace is about to die will focus on her recognition of the power she has if she does nothing to aid him. Her discovery is that for the first time in her life she has power and freedom—not because she can kill him but by simply letting things take their course.

I have found the most important benefit of these exercises in the fact that the director must *make choices*. Detailed analysis and clear thinking are necessary in order to make those choices, and through that the director becomes intimately involved in the text and with his/her personal vision of it. Directors can tackle the complexities of a text because they have a clear view of the whole, developed in the fable. They are able work with much greater attention to detail with a strong sense of the framework of the play to guide their choices. The fable is in reality an exercise in concise writing, and as with the Japanese haiku, the demands of the form encourage clarity and precision.

These qualities were a hallmark of Brecht's work as a director and are important among his many significant legacies. I have found that having applied these elements of Brecht's work process to non-Brechtian material and having mastered them, the directing student who moves on to an in-depth study of Brecht's theater is much better equipped to deal with his plays and his theories. They see Brecht in a fuller context, both as theorist and practitioner, polemicist and artist, and are able to reconcile the two in a full sense of his contribution to the theater of our time. They are able to take Brecht at his word:

If the critics could only look at my theatre as the audience does, with starting out by stressing my theories, they might well simply see theatre—a theatre, I hope, imbued with imagination, humour and meaning—and only when they began to analyse its effects would they be struck by certain innovations, which they could then find explained in my theoretical writings.¹⁸

NOTES

- ¹ Kenneth Tynan, *London Observer* (June 26, 1955).
- ² Helen Kritch Chinoy, *Directors on Directing* (New York: MacMillan, 1976), 68.
- ³ Carl Weber, "Brecht as Director," *TDR* 12/1 (1967), 101-102.
- ⁴ John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan* (New York: Cambridge University Press, 1987), 184.
- ⁵ John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (London: Methuen, 1977), 185.
- ⁶ See David Richard Jones, *Great Directors at Work* (Berkeley: University of California Press, 1986), as well as Fuegi and Weber.
- ⁷ Carl Weber, "The Actor and Brecht, or: The Truth is Concrete," in *Brecht: Performance*, eds. John Fuegi, et al., *The Brecht Yearbook*, Volume 13/1984 (Detroit: Wayne State University Press, 1987), 71.
- ⁸ Willett, 173.
- ⁹ Bertolt Brecht, "On Gestic Music," in *Brecht on Theatre*, Tr. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), 104.
- ¹⁰ Bertolt Brecht, "A Short Organum for the Theatre," in *Brecht on Theatre*, 202.
- ¹¹ *Brecht on Theatre*, 202.
- ¹² Weber, "Brecht as Director," 103.
- ¹³ See John Willett, *Caspar Neher, Brecht's Designer* (London: Methuen, 1986).
- ¹⁴ Weber, "The Actor and Brecht," 70.
- ¹⁵ I am indebted to Carl Weber of Stanford University for introducing me to the concept and usefulness of the fable.
- ¹⁶ This and subsequent examples are drawn from students' work in my classes at Northwestern University (Evanston, Illinois).

¹⁷ Quoted in Weber, "Brecht as Director," 105.

¹⁸ *Brecht on Theatre*, 248.

Brechtisches Theater in der Sowjetunion. Versuch eines Überblicks

Die Rezeption von Brechts Stücken und Dramentheorie in der Sowjetunion vollzog sich langsam, einmal wegen der durch dogmatische Auffassungen des sozialistischen Realismus auferlegten Beschränkungen, dann wegen der Stärke von nationalen Theatertraditionen in den verschiedenen Sowjetrepubliken. Mit Sturuas bahnbrechender Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises* von 1975 fing das sowjetische Theater allerdings an, Brecht auf eine Weise auf die Bühne zu bringen, die neue Möglichkeiten in einer poetischen Synthese von Brechts Ästhetik für ein zeitgenössisches Publikum eröffnete. Auch wenn die 70er und 80er Jahre als eine Periode allgemeiner politischer Stagnation gekennzeichnet werden müssen, zeigen doch wichtige Inszenierungen, unter anderen von Liubimov (Das Taganka Theater), Šapiro (Jugendtheater Riga) und Borison (Das Yakut Theater), daß sich unter diesen Bedingungen ein reiferer Dialog mit Brechts dramatischer Kunst entwickelt hat.

Le Théâtre brechtien en Union Soviétique. Tentative d'aperçu général

La réception des pièces et de la théorie dramatique de Brecht en Union Soviétique s'est poursuivie avec lenteur dû, en premier lieu, aux contraintes imposées par les notions dogmatiques du réalisme socialiste et, en second lieu, à la force de résistance des traditions théâtrales nationales dans les diverses Républiques Soviétiques. Cependant, avec la production innovatrice par Sturua en 1975 du *Cercle de craie caucasien*, le théâtre soviétique a commencé à mettre Brecht en scène de façon telle qu'on a pu proposer au public contemporain de nouvelles possibilités pour une synthèse poétique de l'esthétique de Brecht. Quoique les années 70 et 80 se caractérisent comme une période de stagnation politique généralisée, les importantes productions de Liubimov (Théâtre Taganka), de Šapiro (Théâtre de Jeunesse de Riga), et de Borison (Théâtre Yakut), parmi d'autres, montrent bien que, même dans ces conditions difficiles, un dialogue plus réfléchi avec l'art dramatique de Brecht a pu s'amorcer.

El Teatro Brechtiano en la Unión Soviética: Un intento panorámico

La recepción de las obras de Brecht y su teoría dramática en la Unión Soviética ha procedido lentamente debido primero a las restricciones impuestas por las nociones dogmáticas del realismo socialista y, segundo, por la fuerza de las tradiciones teatrales nacionales in las diferentes repúblicas soviéticas. Sin embargo, con la innovadora producción de Sturua de *El círculo de tiza Caucasiense* en 1975, el teatro soviético comenzó a poner en escena a Brecht en maneras tales que abrió nuevas posibilidades de una síntesis poética de la estética de Brecht para el público contemporáneo. Aunque los años 70 y 80 pueden ser caracterizados como un período de general estancamiento político, producciones importantes de Liubimov (Taganka Theater), Šapiro (Riga Youth Theater), y Borison (Yakut Theater), entre otros, demuestra que bajo estas condiciones se desarrolló un diálogo más maduro con el arte dramático de Brecht.

Brechtian Theater in the Soviet Union: Attempt at an Overview

Vladimir Koliazin

This translation is based on a manuscript which Vladimir Koliazin sent me in June 1989 and which I shortened and edited with his permission. Later in the year his essay appeared in Russian in a version again somewhat different from the manuscript I originally received. It is the major contribution to a volume edited by Koliazin as an internal publication of the All Union Scientific Research Institute of Art History under the title: *Brecht - Classic of the Twentieth Century. Materials of a Brechtian Dialogue in the Years 1988-1990* (Moscow 1990). It includes interviews, reports, production reviews, and a complete list of all Brecht productions with credits in the Soviet Union from 1930 to 1988. Transliteration of all Russian names follows the Library of Congress format. *Marc Silberman, Editor*

In the course of the last ten years the theater has succeeded in revealing a new Brecht—the poet of the stage. The theater has delved into the sources of his theatrical system, permitting us to refute claims that it is historically constrained and doomed to disappear and enabling us to overcome its dogmatic distortions. The following ideas have become the cornerstone of the contemporary conception of Brechtian theater: Brecht's *aesthetic* expression of his own theory and ideology, in Giorgio Strehler's terms "free, like fantasy," the poetical essence of the *Verfremdung* device which connects the Brechtian method to other theatrical systems (Iurii Liubimov); folk theater traditions as the sources for Brecht's method (Benno Besson); and the "artlessness" and carnivalesque "laughing at oneself" as one of the main qualities in the theory proposed by Brecht, who according to Robert Sturua was "a surprising Renaissance man."

In the 1970s—a period of extreme ideologization for the Brechtian heritage—many in the West zealously proclaimed his decline. But precisely this period is marked by growing interest in the Epic Theater in Third World countries and in the East. Such an intensive "appropriation" of Brecht by various national cultures illuminates anew the problem of the general and the particular, the rational and the sensual, the integral and the inherently ethnocentric, the timeless and the

Revolution 1989: Whither Brecht? / Brecht wohin?

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,

Volume 16 (Madison: The International Brecht Society, 1991)

topical, the aesthetic form and the political concept in Brechtian theater.

And what of our Brecht today?

Strehler's point of view (which directed attention in the early 1970s to the extraordinary difficulty of producing Brecht's dramas) is well known: "We all stand at the very beginning of the process of understanding Brecht's poetics;" European directors "never succeeded in entering the epic dimension." We live, stated this Italian director, in a world of prejudices and bias concerning Brecht, replacing the poetic essence of his alienation method with an "Epic Formalism." Strehler rebuked Western directors for their "very keen compulsion" to pit Brecht against Brecht, for "the attempt to impede the mastery of a new theatrical methodology, which is in spirit opposed" to the bourgeois political system.¹

How far have our directors approached the epic dimension? Is a similar approach for them the sole formula for comprehending the nature of Brecht's dramatic talent? It is clear that our directors experienced and are still experiencing their own difficulties in perceiving Brecht. Their biases against him and their resistance to him are an intrinsic part of this process. Yet, all this in no way can be explained by superficial reasons of a political-ideological nature. The explanation lies rather in the objective nature of Brecht's method, which turned in a new direction upon its encounter with a different national theatrical tradition and with a new socio-historical context of the audience's perception. In other words, the explanation lies in the difficulty of comprehending the systematic character of Brecht's method, which is distinctive and indivisible. This special property of his method lies in a solid blending of poetical talent, powerful sources of a national theatrical tradition, historical poetics and the aesthetic program of dialectical theater.

Brechtian dramaturgy was an essential component of the repertoire of the Soviet theater at various stages in its development. But to what degree does Brecht's aesthetic conception of the theater still have an effect on the development of the ideological and stylistic trends of the Soviet stage and on the traditional system of acting? For Liubimov the source of interest in Brecht and theatrical renewal was, according to K. Rudnitskii's apt observation, "the Russian tradition of Meierhol'd,"² while for Sturua it was the imagery of Georgian national theater that Brecht's prism unexpectedly revealed—facts that are obvious for today's stage. But how will

this process develop further? And why was the experience of these two powerful challenges to Brecht's theatrical tradition of so little use to the theater of the 1980s, a theater whose political productions had a more pseudo-Brechtian character? And why were the Brecht plays of the young directors of the 1980s so few, so insipid and so devoid of true innovation?

Brecht's path to us was slow and difficult. Aleksandr Tairov attempted to write *The Threepenny Opera* in 1930, for example, into the chamber theater tradition. In that first performance of Brecht in the Soviet Union, P. Markov saw "elements of phantasmagoria" and of a political, satirical grotesque with extraordinary, pamphlet-like strength.³ One can only guess how N. Okhlopkov would have presented *St. Joan* if he had not been interrupted by the closing of the Realistic Theater in 1937. Although during the 1930s and 1940s Brecht had many friends, admirers and propagandists in the Soviet Union (among them A. Lunacharskii, S. Tret'iakov, M. Kol'tsov, S. Kirsanov, B. Pasternak,⁴ Tairov, and Okhlopkov), until the very end of the 1950s we were still "content" (to employ the remark of Bernhard Reich) with knowing only the young "pre-Brecht." Being a contemporary of Meierhol'd, Eizenshtein, and Tairov, in effect Brecht was not able to become a contemporary of their theater. He entered into our theater tradition with great delay. Indeed, *Mother Courage, Galileo Galilei* and *The Good Person of Sezuang* were not published when they should have been. These problems were engendered by the opinion, long reigning in the circles of literary functionaries, that the young German dramatist was a formalist in politics as well as in art similar to the anarchical LEFists [*Trans.*: a group of radical artists in the 1920s], who were breaking with the tradition of critical realism.

Our public, at the time of the Berliner Ensemble's first tour in the Soviet Union [1957], was amazed precisely by the originality and metaphoricity in Brecht's theater of the intellectual parable, by "the brave, barbaric combination of various artistic epochs" (Boris Zingerman). At first the notion of Brecht's style was inseparable from the theater created by him—any Brechtian play was measured in part by the yardstick of the Berliner Ensemble right up to the beginning of the 1970s, when in effect the theater was already living on its past fame. The productions of Iurii Liubimov, and later those of Robert Sturua, revealed however something else: a suppleness of the Epic Theater's aesthetic nature which provoked new artistic syntheses, an openness of the theater, an affinity

(selective of course, far from omnivorous) with other artistic systems and traditions.

The latent meaning in the varied quests of a whole generation of Soviet directors was to reveal Brecht's poetics and the poetic origin of his dramaturgical and theatrical system. During the 1950s and 1960s in the Soviet Union, in contrast to the German Democratic Republic (GDR), for example, there was no basis for a sociological view of the dramatist's ideas. We were always opposed to Brecht's "driving home the point," we never overemphasized his didacticism or reduced his plays' messages to an edifying, ideological sermon.

When in 1966 the Berlin director Horst Hawemann presented *Puntila* at the Central Theater of the Soviet Army in a severe, Germanically dry staging, our critics immediately reacted negatively: the detail of the message and the leveling of the scenic rhythm did not tie in with our national tradition. The prevailing interest in Brecht here is in the theatrical poet and only secondarily related to the interest in Brecht the theorist, the philosopher and the political thinker, rather than the reverse. The notion that Brecht's aesthetics is a sterile, closed system, an immutable canon, was fused together in the thought and fantasy of many directors who then became prisoners of their prejudice. And thus it is not strange that they only produced scholastic, eclectic "structures."

The foreign poet on a new national, cultural and historical soil is another, a second, a third artistic reality. The poet's compatriots often find it especially difficult to reconcile themselves to this truth. Becoming accustomed to Brecht in Russia, a country with artistic theater traditions no less original and durable than in Germany, was an especially difficult, long and double-edged process. The immersion of the "Brechtian boat" into the depths of Russian theatrical culture could only be accompanied by the agitation of its territorial waters, and this agitation was so strong that a new water line needed to be established for the "Brechtian boat" and for the "boat of Stanislavskii."

After Liubimov had reached a new stage in appropriating Brecht with his production of *The Good Person of Sezuán* at the Taganka Theater in 1964, the 1970s witnessed the geographic spread of Brecht productions: they appeared on the Russian, Estonian, Georgian, Ukranian, Moldavian, Kalmuck, Mari, Uzbek, Kirghisian, Turkmen, and Azerbaijani stages. Brecht's dramaturgy has become an inalienable part of the classical repertoire in the minds of the theater and the public,

and many directors "tested" this dramaturgy.⁵ In his article "The Lessons of Brecht," Rudnitskii describes the initial stage of this process, the attempts to "soften" this sober, rational dramaturgy and to translate it into the language of the Russian theater. He also directs our attention to the multileveled dialogue of traditions:

The entire system of Brecht's political theater is without a doubt connected to the tradition of Meierhol'd in Russia, to his experience and experimentation. And therefore Brecht's "return" to Meierhol'd promised in advance many enticements. The more so since it was not a question of simply restoring Meierhol'd's methods, but rather of interpreting them anew in a Soviet theater which already had mastered well Stanislavskii's directorial lessons.⁶

This return was for the masters of the Russian-Soviet stage the most resplendent confirmation of the idea (which had only just prevailed in the early 1960s) concerning the possibility of a "certain sort of synthesis of two different and antagonistic ideas." Liubimov initiated the new artistic epoch in the theater, the epoch of the poetic synthesis of a plurality of traditions which, without the assistance of Brecht the midwife, could not have come about so quickly.

Rudnitskii's reasoning at the time, however, contained a hint of categoricalness conditioned by the habit of coordinating the traditions. Why, in fact, did Brecht turn to Meierhol'd? Why wasn't the one discovered in the other? The innovative methodology was brilliantly and analytically divided into a series of elements which were discovered and exploited in a virtuoso manner in Liubimov's productions: Liubimov's "broad metaphors," and his "revolution of the heart," the fulfillment of which enabled the players to express the dramatist's world of ideas. It was easy to understand that in Brecht's original and distinctive theater this series of elements is extraordinarily large in number, but the peculiarity of this synthesis still remained in the shadows.

Viktor Kliuev, the well-known Brecht scholar, noted in connection with the First Festival of GDR Drama in 1976 (where the production of Brecht's plays predominated) that there had been some progress in the Soviet theater's mastery of Brecht's legacy. The production of *Mother Courage* at the Bakinskii Russian Dramatical Theater (director: D. Selimova) was highly esteemed, as was *Arturo Ui* at the Makhachkalin-

skii Theater (director A. Shchekochikhin). They stopped viewing Brecht as a narrowly understood topical dramatist and revealed in his work an immense philosophical content. Kliuev welcomed the search by Soviet directors for their own path to Brecht. He tried to clearly differentiate between the illusory projects of "blending" methods from Stanislavskii and Brecht and disclosing the deep philosophical content of Brecht's dramas "by means that from time immemorial have been characteristic of the Russian theater, of our national schools."⁷ Critics, it is true, found the results of our directors' turn to Brecht to be, all in all, of small consolation. They believed that the directors often ignored Brecht's most fundamental ideas, that they disregarded the author's intent, that they simplified Brecht, thus imparting to the plays a "culinary" character. Whereas Rudnitskii adhered to a more canonical style in Brecht's plays, Kliuev abandoned this adherence and cautioned directors against miscalculations, against a withdrawal from the "epic dimension." The directors meanwhile stubbornly preferred to move as far away as possible from Brecht's models.

Our understanding of the path of poetic synthesis and of the role of Brecht's aesthetics within it was deepened by the general move in the theater of the 1970s and 1980s. One of the paradoxes of the contemporary theater is that, although both the quantity and quality of Brecht productions have today fallen noticeably in comparison to the past (so much so that one critic noted: "The powerful splash in the turn to Brecht is behind us"⁸), the general influence of Brecht's aesthetics on Soviet theater has not only been consolidated but has even stabilized, connected now with a new awareness of the existence of our own aesthetic traditions. Not only Liubimov's socio-poetic theater and Sturua's popular, carnivalesque theater developed under the powerful influence of the Brechtian tradition, but also the improvement of the psychological theater's formal technique was not immune from this influence.

The Latvian director and dramatist Pēteris Pētersons, who was staging Brecht as far back as 1958 (*The Good Person of Sezuwan*, Ia. Raynis Arts Theater, Riga) acknowledged precisely this kind of debt to Brecht:

Brecht's statements in his plays and articles, where he defined the principle differences between the dramatic and the epic theater—i.e., the possibilities of a mon-

tage of indirectly linked dramatic moments coordinated through an idea rather than the plot, and forming a zig-zag rather than a linear development of the action—"untied" my hands for my work in this so-called poetic theater, in the implementation of three full-scale dramas...Brecht directed my attention to some highly interesting dramatic categories (and especially today, they should be further developed) which can be found in other forms of art and literature. I began to investigate the dramatic potential in the lyric and in the epic and subsequently to explode them, releasing the pent-up energy into stage action.⁹

The fruits of similar experiences with Brecht in new forms of poetic synthesis are revealed in an especially expressive manner in the plays of Latvian director Ādolfs Šapiro (*Pier Gynt*, Riga Young Peoples Theater), of the Estonian Kal'iu Komissarov, (*Judgment at Nuremburg*, Talin Youth Theater), of the Lithuanians Eimuntas Niakroshius and Saulius Varnas (*Woyzeck*, Shiauliaiskii Dramatic Theater).

The appearance of a play such as *The Story of a Horse* (1975) at the Leningrad Dramatic Theater, based on a story by Leo Tolstoi, provoked discussion about the integration of elements related to the Brechtian challenge in the art of G. Tovstonogov and his actors. Such an astute and authoritative critic as M. Stroeve expressed an idea which in the 1950s would have been a blasphemous encroachment on the sovereignty of the "system." We agree that Tovstonogov, "in the well-known bringing together of the Stanislavskii 'system' with Brecht's devices of *Verfremdung* reveals the greatest advance of the art of the 'subtext.' We agree that Brecht aided Soviet directors in the development of the study of the 'second plan'."¹⁰ Being orthodox Brechtians, they argued at the time about the feasibility of assimilating Brecht through "non-Brechtian methods." They frankly were amazed that Liubimov succeeded in penetrating to the very core of the German dramatist, although he had not adhered to his style.

In the camp of the psychological theater there occurred a most interesting process in combining the theater of experience with the theater of representation. We witnessed the growth of a new style of acting in the current generation, a style with an achingly philosophical form, which was, and still is, personified by actors at very different theaters. In developing the psychological role, they tested the possibility of alternating the

symbolic and authentic planes, presenting an open montage of viewpoints and combining the view from the inside with that from the outside (to use Stroeve's apt expression of a "dual vision" that gives a special depth to the role). Hence, however paradoxical it might seem, the Brechtian challenge played no small role in the return of the contemporary theater to that important concept of the artist's technique, as developed by Mikhael Chekhov: the theory of the mask, of acting with the "imaginary body," of a third dimension of acting. Bearing in mind similar processes, based on an analysis of *Meshchan* and of *The Story of a Horse* of Tovstonogov, Stroeve offered a substantial theoretical conclusion: "Stanislavskii's system, having come in contact with the devices of Brecht's theater, has lost nothing in the process and found instead a special keenness and objectivity of form. The ambivalent nature of the actor's creation here gave expression to its own unusual power."¹¹

It is interesting that A. Efros—a spontaneous, emotional artist, one would think—also was entirely absorbed in drawing up a metalanguage of physicality, of a score of half-tones which supported the Brechtian elements in his actors' performances. In an entire series of plays Efros, with great concentration, sought something like the Brechtian *gestus*—the physical and kinetic social gesture which unexpectedly and sharply displaces an emotional perception and acts, so to speak, like a stimulus to form a general philosophical conclusion about the role. At rehearsals of Victor Rozov's *The Boys*, based on Dostoevskii, the director contraposed the habitual pacification of the events on stage with the revelation of contradictions. He thus reminded us that the role's philosophical dimension is uncommonly conducive to the inclusion of the individual's judgment and views.

The penetration of Brecht's methods into the very fabric of the various Russian stage traditions proved to be an innovative force only where it coincided with the intrinsic demands of those movements and helped the directors to assert their own stylistic independence. Rudnitskii is correct when he says that "these methods, Brechtian in origin and closely linked to other means of expressiveness, upon coming into new contact, began to function differently than they had in the performances of the Berliner Ensemble."¹² Yet a properly Brechtian production demands and establishes its own measure of poetic synthesis. Nearly all the critical discussion on this topic revolved for an entire decade around Sturua's *The Caucasian Chalk Circle*

(Rustavela Theater, 1975). Tovstonogov saw that Sturua's great merit lay not only in his enlivening Brecht's play with national coloring, but above all in his emphasis on revealing the visual nature of the *Verfremdungseffekt*—the main feature of Brecht's theater. Sturua, by uncovering Brecht's proximity to his own national stage, pointed in general to the popular theater as a source of Brecht's aesthetics, which we had almost lost sight of. In the Soviet Union the *Verfremdungseffekt*—as a particular method of constructing dramatic action and situation, a method which aims at disclosing "the contradictions in all conditions" (Brecht)—traditionally has been given a rational, intellectual interpretation. Since Liubimov, however, we have been occupied most of all with the poetic and theoretical nature of alienation.

Sturua's play, according to Tovstonogov, gave us all cause to reflect upon the fact that the *Verfremdungseffekt* as a theatrical principle is "near to every national spectacle, be it the Italian *commedia dell'arte*, the Russian *skomorokh* [Trans.: traditional traveling buffoon or minstrel] or the Georgian *beriki*." Still earlier, Tovstonogov, who himself never staged Brecht and was not strongly attracted to him, remarked that the *Verfremdungseffekt* offers the opportunity to determine what the actor's contact with the viewing public is based on. It was a question of the as yet undisclosed sign of Brecht's theatrical method.

Brecht's thought was clearly revealed in Sturua's *Caucasian Chalk Circle* by an ornamental theatrical form which served as an alienating lens, enabling a kind of polyphonic perception. In the "Georgian type of alienation" there was no alienation of the emotions. It was at first glance no where to be found in the turbulent, captivating rhythm of the bullfight and the carnival. But there was something disturbing which gave rise to an expectation of a secret meaning, and this something was the proximity of the natural and the fantastic, the anxious grotesqueness of a partial mask, the constant blending of genres. In the very propensity of the Georgian actors to combine simultaneously sensual life with a majestic, philosophical narrative about the joys and sorrows of existence and fate, Sturua devined the kernel of allegory. The mythical stamp of conspiracy and the heavy armor of caricature were removed from the *Verfremdungseffekt*. In their place came the carnival's lightness.

Without a doubt since the beginning of the 1960s *Mother Courage* has become the favorite Brecht play among Soviet

directors, no less popular than the tragedies of Shakespeare. The 1960s and 1970s were the decade of its "triumphal procession" on the Soviet stage. It is estimated that there were around forty productions in various cities.¹³ The special status of *Mother Courage* can be explained by the play's anti-military philosophy, through which the post-war generation of directors and spectators defined their relationship to the epoch, and by its structure, in which the epic and the dramatic are inseparable.

In the very first production of *Mother Courage* at the Maiakovsky Theater in 1960 the debate about the "Brechtian" and the "Non-Brechtian" flared up. Within the walls of the All-Russian Theatrical Society discussions concerning Shtraukhov's production of *Mother Courage* put forth a Russian "method" of interpreting Brecht's dramaturgy: solving the artistic problems "together with Brecht and against him, in argument with him." Again and again the question returned whether the changes made by directors were truly "in the spirit of Brecht." Shtraukhov's play was viewed by all as a fervent indictment of war and moral compromise and as a passionate glorification of Katrin's heroic feat. I recall A. Anikst's judgment: "The theme of *Mother Courage* is the struggle for peace, the struggle against war." It is a "grandiose tragedy of the people."¹⁴ It was natural for those times that the theme of the mother and war pushed into the shadows another important Brechtian theme: the market-woman and war. The deep wounds of war were still fresh in our minds, and pathos was still seen as that ambassador of strength which had brought the fascist armies to a stop and which was ready at any moment to step forward in the defense of peace.

These distinctive features are intrinsic to the early mastery of Brecht. An emotional perception of the drama's basic structure predominates and many analytical moments in the development of the main ideas are ignored. In this sense Shtraukhov's definition of the basic idea contained in *Mother Courage* is extremely significant, as is his deletion of scenes four, five, and seven. Later, in the 1970s, there was an urgent demand for a different view of *Mother Courage*. The ardor of political agitation now appeared frivolous to the serious audience, and it was necessary to penetrate the "multi-layered dialectic" (L. Kopelev) lying at the play's base. Still, only a few directors had the courage in the 1970s to make use instead of the Brechtian key to analyze the world situation and the processes of moral degeneration which had ripened in the

innermost depths of our society.

The *Mother Courage* production staged at the Syktyvkar-skii Theater by V. Bortko in 1975 was polysemous. Errors in interpreting the play's ideas and poetics joined here with the weakness of the actors' training. Bortko did not succeed in achieving a unity of style so much as a multi-layered conception of the action. Here we find grotesque, farce, pantomime, openly passionate scenes and deeply lyrical entertainment. As for the acting, it demonstrated an undeveloped technique of internalization, that creeping emotionalism which Brecht so ardently opposed with his own system. One of the reasons why the Syktyvkar-skii production remained only a partial success—and a rather frequent one in theater practice—was the poor choice for the lead actress. *Mother Courage* is an entire philosophy, an entire style. She is a dramatic character who unites all the lines of action and concentrates in herself a cognitive process. A boundless emotionalism, affects and a lack of naturalness in portraying the role all undermined a belief in the tragic fate of *Mother Courage*. In addition, the director's editing undermined the heroine's fundamental conflict.

V. Bortko did command Brecht's dramaturgical structures with a masterful hand. He recovered the fourth and seventh scenes which Shtraukhov had deleted, however, he ignored the dialectic of *Courage's* internal struggle which occurs in every new episode of her ordeal. The dramatist's angry idea about her guilt and the personal fate of her participation in a dirty war did not resound in the play at full strength. She appeared here to be a guiltless victim of the war. As a result, before us stood a passively suffering person. In effect the actress and director rehabilitated *Mother Courage*. The scenes of her "mercenary bacchanalia" are sketched out hurriedly, as if they were simply there to motivate other scenes. Haggling for a while and then striking a deal is the business of life for *Mother Courage*, a business demanding cold calculation and a great deal of effort in order to keep in check "unnecessary" human emotions. The actress tried to succeed entirely with feeling, but she failed in arousing interest in the kernel of the heroine's internal conflict, and for that reason her passions were neither terrible nor repulsive, but rather funny.

The elements of pathos, farce and lyricism, it turned out, had pushed back into the shadows the revelation of petty bourgeois psychology. The latter was more suited to the theatrical and ideological standards of the 1970s. Nevertheless the scenes of farce and pantomime outline the separate stages

of the synthesis and forced the audience to reflect upon what role man's conduct plays in the development of the world we live in. Mother Courage's wagon travels along the roads of war—now following the soldiers, now the soldiers following it, as if being led by a commander—and behind the wagon a formation of burial crosses springs up; the soldiers simply have driven into the ground the swords which just a moment earlier they had brandished. As if just idling away their time on a walk, they happily exchange with one another the military colors they carry on their shoulders. They change their flags, their armies, their battle fronts, but in essence they have not changed. All these stage devices showed how criminally easy it is to be carried away by the demagogic slogans of war and enrichment and pointed out the chain of consequences of this narrow-minded mercenary wisdom. Unfortunately these gaudy metaphors remained at best mere illustrations of and commentary on Brecht's basic thought. Similarly, having saturated the action with bravura music, Bortko absolutely ignored the role of the songs. In essence only two of them remained in the show. The heroine did not sing at all, but instead declaimed, which was totally unexpected.

To be fair, the younger actors demonstrated more often an understanding of Brecht's intentions than the older ones. From the moment they stepped onto the stage A. Tribel'gorn (Eilif), Iu. Kuptsov (Swiss Cheese), and S. Gorchakova (Kattrin) riveted the audience's attention. The scenes with Swiss Cheese and Kattrin, for example, looked like a pure utopia amid the general wheeling and dealing, black-marketeering and betrayal. Bortko obviously preferred the theme of lyrical tragedy, and this was especially clear in the interpretation of Kattrin's role.

In the Syktyvkarskii performance the war was interpreted for the most part as a fatal inevitability. So it was not fortuitous that Bortko, since he evidently had sensed this quite well, continually rushed happily to settle accounts with the terrible tragi-comedy of war. The invisible participation in war by the petty bourgeoisie, the merciless battle which Brecht had declared on the petty bourgeois with its "sole hope—venality," did not serve as sources for either historical or contemporary parallels. Since the "formulas" of the epic, dramatic and psychological theaters had not been fused together, they frequently remained alienated from, and even hostile towards, one another. Under such circumstances, Brechtian drama was not able to acquire its own symphonic sound.

The production of *Mother Courage* in the M. Shketan-

Mariiskii Dramatical Theater (director S. Kirillova, 1976) did not gain the attention of critics in Moscow. In this modest provincial theater the premier of a frighteningly analytical version of Brecht's play took place which did not belong at all to the aesthetics of the provinces. The production at the Mariiskii Theater was openly aimed against the canon. Yet this collective's freedom placed them in a difficult struggle with itself. Having no comprehension of the laws of alienation, they could not get to the source of Brecht's method. The director's intuitive and inspired, but exhausting version demonstrated, however, that there were sufficient methods and means in the national theater temperament to uncover the strict simplicity and power of forms in Brecht's philosophical theater.

The show at the Mariiskii Theater came alive through the materiality of its feelings. The director tried to achieve a Shakespearian scale of events and a brilliance of characters without excesses or contrivances.¹⁵ The company did not try to win the audience over against war by using "the rough language of the placard," nor did it try to stun them with pathetic narrative. Rather the production attempted to remain faithful to Brecht's intention by showing that war is "the sum of the business aspirations of individuals" and concentrated attention on that dangerous path which delivers people into a condition of total dependence on the circumstances. With the aid of very stingy means, set designer A. Gzylo created the impression of an immense plain seen from a bird's-eye view. We saw continuous movement performed on the stage. At first glance it seemed confused, but upon more careful examination we saw that it was subordinated to a strict rhythm: the chaos of the warring camps is represented by a closed circular movement.

We constantly recognize in the soldiers—stupefied from marching or deliriously drunk—the peasants cut off from the land. It is easy to picture Mother Courage's family: herself the joyous canteen-keeper in the field, in the market, on a small walk in the country; Swiss Cheese, thin as a rod; Eilif with a crest on his helmet and with large palms; the fussy, emaciated Kattrin. In the first scene the camp, in a moment of calm, really turns into a merry farce. The tragic, the heroic, and the grotesque all are viewed prosaically, matter-of-factly. Human passion and the power of circumstances is represented in truthful contiguity. In portraying the dislocated, feverish way of life in the war camp and of Courage's passions, the director constantly reminds us of the past, or of the possible, alterna-

tive lives of the heroes. We see before us life deprived by war of its own innermost content. The fundamental mood, which does not disappear in the first half of the show, is one of expectation. We expect that the popular element will explode into full strength; we expect that Mother Courage will make a decision and will put an end to the mad march of her wagon, but again and again we are forced to experience a bitter disappointment.

The director Kirillova brought us closer to Brecht's idea: in Mother Courage's world an uninterrupted process of cognition, an ascent to the truth, does not exist. There exists only perpetual breakdowns and constant attacks, a clambering to nowhere. For example, the small, round, half-mad eyes of the commander (I. Nikitin) lit up suddenly during Eilif's story of his adventures in battle, and just as suddenly they died out. Or the "flash" in the outwardly peaceful scene of the identification of the dead Swiss Cheese: Mother Courage, seeking support, grabs her daughter's hand and tenaciously holds on. The motion is nearly imperceptible and does not betray her, but Kattrin forcibly tears her hand free. A glimmer of their coming together shone for only a moment, so unexpected was the surge of friendly feelings of Courage towards Kattrin. In the eighth scene, having hugged one another like two inseparable friends, they depart to market their goods, flying on the wings of anticipated success. This sudden union is as natural as it is unstable.

In the Mariiskii show all of Mother Courage's children were from the beginning equally dutiful, inexperienced and young. Before us we see youth which has become a victim of its blindness to its own diffuse ideals. The theater expressed this idea in a sufficiently generalized form and did not relate it concretely to the pre-history of German fascism or to other world-wide breeding grounds of evil. But it did not conceal its own contemptuous attitude toward this epoch which had produced crude and soulless executors of someone else's will.

In the play's ideological structure the role of Mother Courage acts as a sort of focusing lens. Much of the success of the Mariiskii production was due to M. Mikhailova. The actress seemingly played the role of Mother Courage in full agreement with Brecht—as a "humanized contradiction," finding the particular course needed to realize this on stage and using above all methods of the psychological theater, methods which even to Brecht and Helene Weigel appeared to be appropriate to this role. Mikhailova's Mother Courage is one

in a series of barely conspicuous persons. She is constantly afraid to stray from the crowd which is streaming along the road of war. She is only one of many persons whose fate is seen close up. Mikhailova introduces us to a woman experiencing a second youth. She became an unfailingly energetic, zealous and demanding mother. The lively "professional" smile did not come off her face. This smile, however, was disarmingly sincere and ingenuous. In her the non-unifiable was merged and fused: an openness of soul, a deep maternal feeling and a hypnotic passion for continual accumulation and for a simple-minded momentary gain at any price.

Mikhailova in effect achieved what Brecht so highly valued in the acting of Helene Weigel: a realization of the contradictions "in all their absurdity and irreconcilability." The actress demonstrated to the audience the entire depth of the moral destruction and collapse of the canteen-keeper who until the very end never could comprehend the main reason for her misfortunes, nor ever directed the slightest anger at herself. What was new in her interpretation of the role? Having been educated in the tradition of the Russian psychological theater, she created a role based not only on the contradiction "mother-merchant," but also upon an entire range of additional contrasts, "large and small," of the heroine's truth. Instead of Weigel's meagre system of basic contrasts she provided a strict polychromatism. This Mother Courage, taking chances in the act of bargaining, every time reserved for herself a little hope that everything would work out. What for her was dear and sacred would remain with her, and yet still she would succeed in pocketing a little money. We first caught sight of this birthmark of the wretchedness of the heroine's soul in the scene where she haggled over the sum necessary to save her younger son. Something instilled in us the belief that Mother Courage might finally come to see reason, that the sole moral decision in the final moment will be pleasant. The secret of the actress's effect lay in the fact that her heroine every time proved to be beneath the faith instilled by her in the audience. She didn't suffer, but how we suffered from her continual failures! By some instinct the actress guessed that Brecht's epic roles are going on completely within the audience's perception, that they are fed by the contradictions of perceptions of life.

The keenness and freshness of director S. Kirillova's view was due to the utter freedom from the scenic clichés of Brecht's theater and to a bold search for a stylistic analogue to a powerful epic painting of the German dramatist, found in the

stern poetics of the disquieting, expressive contrasts of El Greco and Goya. *Mother Courage* always tolerated only a small, temporary compromise with her conscience, a "private" justification of those things which provided her a means of subsistence. And the 1976 Mariiskii production spoke in the language of a slightly sobering cry directed precisely against the criminality of this "small hope" and its attendant shady dealings—a little, narrow-minded hope.

The second festival of GDR Drama in the Soviet Union (1980) demonstrated most forcefully our country's ongoing strong interest in Brecht's drama. On the whole Schiller and Brecht were preferred to contemporary theater authors. It was comforting to hear during the Brecht Conference at the All Union Scientific Research Institute for Art History, timed for the Festival, the statements of directors and critics from the GDR who had gone on a tour of this country's theaters. In the remote city of Weku in Azerbaijan, in Frunze, the capital of Kirghizia, in Ulianovsk in the Russian Republic, they had seen performances "which satisfied every prerequisite for revealing the meaning of Brecht's dramas" (Christoph Funke). During these performances—*Arturo Ui*, *Mother Courage*—our German guests, in their own words, "felt like students rather than critics," having been fascinated by the possibilities of utilizing such a wealth of national traditions. Our critics, however, reacted to the achievements of these producers in contradictory ways, ranging from delight to skepticism, so that, on the whole, they were more reserved and critical.

Again, I must repeat that producing Brecht's plays always represents a test of a theater's artistic maturity and its mastery of the entire arsenal of contemporary staging devices. The time is past when the theater can attempt to find a precise "Russian equivalent" of alienation. Conversely, often the theater has ignored the danger by making Brecht too accessible to the audience. This ease in access arose from attempts to shift in a mechanical manner from his artistic system to the methods of expressiveness found in the Russian and other national theaters. Instead of a synthetic solution there resulted in Brecht's plays an unthinkable naturalism mixed with an extreme conventionality and a superficial, exotic character. It was a sort of Brechtian abracadabra.

The production of *Arturo Ui* at the Orlovskii Dramatic Theater by director B. Tseitlin (1980) did not exhibit a deep comprehension of Brecht's dramaturgy, but it led to an important and instructive lesson for the theater at that time.

By transferring the rise of Ui to present-day America with its gangsterism, the Mafia and the Ku Klux Klan, the director destroyed the wholeness of the political parable and deprived it of its generalizing force. To him there appeared to be direct parallels between the rise of Hitler and the political rise of Ronald Reagan in America. The matrix-like superimposition of Brecht's analysis of German fascism onto contemporary America's "industrial society" exhibited traits of a crude satire. The external actualization indeed was at variance with Brecht's understanding of what constitutes political theater.

It is strange that the young director was not sickened by the trivial, propagandistic moves and the stigmatizing parallels which were blatantly direct. Such things were at that time considered entirely appropriate in our political commentary. Brecht's "general survey" of the path of "great political criminals," however, did not imply at all a mechanical transfer of phenomena, even if different phenomena shared one and the same social basis. In Tseitlin's production we encounter a falsely understood universalism of Brecht's parable which did not exempt the director at all from an analysis of the contemporary political mafia in the West. The Brechtian parable always assumes "historicization," exploration, development. Yet, precisely this sort of method was mastered least of all by our directors, and no one, up to the very end of the 1980s, has been capable of surpassing Liubimov in the development of Brechtian structures in accordance with Brechtian dialectical principles.

Tseitlin was fascinated by Brechtian dramaturgy and he tried to unravel the secret of its theatricality, to comprehend the lessons of Liubimov and Sturua.¹⁶ In the Orlovskii production there was a cascade of methods from the national theater, from the fair, the cabaret, circus and revues. The connecting link of the various theatrical elements was the barker [*zazyvala*]. The actor (A. Gorb) directed the action in a virtuoso manner, participating in nearly all the scenes, appearing first in the shape of the fair barker, then as the intellectual-commentator in the cabaret, then as one of the characters and finally as a street singer. All these means were called upon to set off the repulsive "features of the wax works" peculiar to the world of Ui. The main Mafia man, Ui (A. Makarov), however, was portrayed for some reason as a passive marionette who perpetually acted in the shadows and feared failure. He was, in essence, someone who never completed that flight from "being a petty villain to a great villain"

(Brecht). The conveyor system of making garish, extravagant political shows which from the very beginning were not expected to have a very long life, a system which had become firmly established by the end of the 1970s, could not help but put its own stamp on the interpretation of Brecht.

It is worth saying a few words about another show on the bill of the 1980 Festival—*The Threepenny Opera* staged at the Tashkent Russian Drama Theater by director O. Chernova (1978). It combined elements of the old, conservative manner of acting, various clichés for portraying bourgeois life in our theater, as well as various productive tendencies. Chernova dreamed of realizing on the stage an ironic and theatrically striking Brecht. And Brecht indeed was recognizable: in O. Ovchinnikova's lyrically passionate and grotesque solution to the role of Polly, in a series of crowd scenes, in the majority of the songs, performed with a garishly alienating and angry lyricism which painstakingly accentuated the author's chain of thought, and, finally, in designer G. Aleksi-Meskhishvili's constructive and metaphorical solution to the use of space on the stage. The scenery, in the form of an immense mat standing on end and floating over the entire stage, parodied economic ruin and misery under the cover of which Mack's gang operates. These recognizable Brechtian elements were almost always lost, however, in the wealth of the actors' traditional work who, like "genre painters," so stubbornly perform the "plot" and the unpretentious "little truths" of everyday life. What remained and still does remain possible for the Russian actor was brilliantly demonstrated in the Tashkent production by Chernova's pupil O. Ovchinnikova.

Something artificial in the taste and charming enthusiasm that lit up the eyes of this little puppet Polly forced the spectator to be on his or her guard. Her romantic quality was two-faced; she possessed a consciousness of bewitching strength, an anticipation of future power and of the dazzling life "at the top," and a fervent, mindboggling search for "beauty" that leads into a jungle. All these cunningly calculated moves prepared us for the fact that behind the sweet and unclever face of this frivolous coquette a cynical vamp was lurking, indeed had already been cultivated for a long time and now was ripening into maturity before our eyes, an insolent middlebrow woman who, upon the assumption of her legal rights, immediately puts an end to her act.

Here an experiment in the keen observation of modern reality became a part of Brecht's *Threepenny Opera* in which

examples of a moral rebirth become perceptible. The scale of this rebirth and its danger remained unrecognized by society during the stagnant Brezhnev era. Few important persons in the theater were bold enough to direct the accusatory mirror of the *Threepenny Opera* towards our social environment. I. Vladimirov, for example, certainly did not have the courage to do so in his second production of this play in the Leningrad Theater (1983; first production 1966). O. Chernova seemed more interested in working out the grotesque, satirical and lyrical levels of the play. Her direction was more in the vein of an emotional revelation than a constructive-analytical discourse. It was especially the former with which the Tashkent production was direct and sincere, and which ripened into bold generalization and malicious irony.

At the end of the 1970s there was a sort of slump after the the theatrical landscape had been "saturated" with Brecht's dramas.¹⁷ The leading directors ignored Brecht. After Sturua's production (in 1975!) only a few of the shows produced by directors from the various Soviet republics had any resonance throughout the country. Theaters staged productions of *Mother Courage*, *The Threepenny Opera*, *Arturo Ui*, and *A Man Is a Man* each and every season, as though they were repeating the same lesson over and over again in order to memorize it. Knowledge of Brecht's voluminous portfolio was deficient, and there was a tendency to reduce his plays to the usual stream of stage clichés—an extravagant show with elements of melodrama and musical hits or an on-stage antiwar demonstration in the form of trivial theater. This pause in the development of Brecht's legacy is undoubtedly connected with the overall situation of the theater in the period of stagnation and is an expression of the absence of a genuine, non-formalistic interest in Brecht's dialectical theater.

The preceding development, the assimilation, so to speak, of Brecht by the Russian and Soviet theater, did not remove but rather intensified the problem of finding a contemporary interpretation for his plays and brought to a head the question of applying principles of concretization and mutability to his plays, the question of the relationship between didactic content and artistic value, between psychologism and the evaluation of a critical intellect. And it appears that these discussions always will accompany at the very least an original and gifted production of Brecht's plays, for such is the nature of his dramaturgy.

The audience sensed from the very first scenes that the

moral of the anti-war, anti-petty bourgeois play *A Man Is a Man*, staged in Rudnitskii's new translation with its dependency on contemporary jargon at the Mossoviet Theater (1984), was "worthy of attention" (Brecht). Seeing Brecht performed in a theater such as the Mossoviet was intriguing. Would Brecht fit into the standard repertoire of a theater known as an outpost of psychological realism? The theater was not intent on preaching to the audience in a haughty or monotonous way and did not go out of its way to attain the enigmatic *Verfremdungseffekt* which has been the ruin of so many of our directors and critics. However, the director Mark Vail' did succeed in achieving the dissent intrinsic to Brechtian theater, though perhaps not to its fullest extent. And so it was not by accident that there was so much discussion between supporters and opponents of the Mossoviet version of Brecht, mainly over aesthetics. The production was perceived to be politically topical but far removed from the background of everyday life. For it is generally accepted that there can not possibly be a Galy Gay here. Meanwhile the director treated Brecht's political warning in a far broader and more modern way.

Mark Vail', who is well known for his production of other Brecht plays on the stage of the Tashkent Youth Theater, quite accurately sensed the "mechanics" of the parable's influence. He therefore refused to follow the dramatist's later recommendations, made in 1936, that the parable *A Man Is a Man* could be easily concretized: the transformation of the petty bourgeois Galy Gay into a man-machine could take place in Germany rather than in India; instead of an elephant an automobile which belonged to the SA could be borrowed/stolen, and so on. The international political situation had reached the stage where the phenomenal adaptability and the unprincipledness of the automatized Galy Gay began to present a global danger. It became easy to utilize this adaptability not only as a cog in the machine of the people's colonial enslavement but also as an instrument of the mad notion of ecumenical domination and ecumenical catastrophe. The 1984 production concretized the universal character of the Brechtian parable in a very topical way. The audience is faced with the task of thinking through what he or she is experiencing.

The stylistics of the show were formed by the dynamic correlation of various layers: grotesquely realistic scenes, cabaret, buffoonery and, finally, "show" and jazz. The search for a similar dynamic correlation based on ideological orientation relates to the goals and techniques of Brecht's epic

theater. All the same, it was clear that Vail' and his players did not intend to create an analogue to it, which usually gravitates toward a union rather than towards a division of the various stylistic elements, and this was extremely productive. However, due to the experiment's basic carelessness, some cumbersomeness and a weakening of the connections arose. Brecht, of course, later suggested that producers attempting to adapt the text to current needs should reject an entire series of scenes which repeat the same thought over and over. But Vail' did not follow Brecht's advice: he staged a spectacular interlude about the elephant (which, generally speaking, Brecht had set aside for the foyer) and littered the show with twice as many songs as in Brecht's version. Thus, Vail' necessarily became prisoner to an excessive variation of a single theme.

There arose a sort of canonical Brechtian musical super-show-revue, represented as well by such productions as *The Threepenny Opera* and *The Caucasian Chalk Circle*. Our contemporary directors apparently still found it difficult to be original in some other way. Here the huge tableau of scenes full of mobile and immobile architecture (set designers E. Stenberg, D. Danilin) calls to the audience's attention the global scale of events. The parable's action takes place in the train station of humanity's troubled expectations. But not everything here is commensurate with the current parable. Today the concreteness of a naturalistic locomotive being driven by a band of four cutthroats through a real railroad gorge and finally into the gaping jaws of hell appears trivial in light of the twentieth century's monstrous abstractness of the all-destroying instrument of death. Here the set design overtly contradicts the director's idea, whose goal was to look at the imperialistic jangling of weapons, but in a much more generalized manner. The claps of musical thunder conveyed the sense of an abyss threatening to rain down tragedy on humanity much more effectively than a crudely-constructed locomotive.

The jazz music Vail' used in his production (composed by Mikhail Rozenblum and Aleksandr Chevskii) deserves special attention. It is the most successful example of how the non-Epic Theater can make use of music to effect the epic transfer of the action into the sphere of evaluation. It is curious that Brecht, fearing the audience would be fascinated by the element of the athletic show and thus not understand the play's intention, removed the jazz orchestra from his 1931 production. But he later remarked that it is precisely the tempo that plays a

special role in the epic theater, that the process of thinking requires a different tempo than the process of emotional perception. The switch-over and a readiness to accept generalization and lyrical publicism through the rhythm and tempo of the jazz and the songs produce the impression that these elements are almost the most original discoveries in the production. It suffices to cite the concluding chorale, in which a child's voice is heard: "I beg you, take pity on yourself."

A successful ensemble was formed from the theater's young players. Their performance led to the instructive insight that the artistic effect was much stronger when they depended upon the techniques of their own realistic-psychological school than when they tried to perform a certain type of abstract "Brechtianism." On the other hand, the loss of a feeling for the genre occurred whenever the players lost sight of Brecht's intellectual "super-task."

The experience of the "Mossoviet" Brecht in slackening the tempo in the search for a contemporary stage structure ought not to go unmentioned. Part of the public perceived latent allusions to the "situation" of the young people in the Soviet army. Indeed, echoes of a harsh criticism of the "pacifist" spectacle by the Political Directorate of the Revolutionary Military Soviet reached the theater. Yet few pondered over the fact that our children in Afghanistan were forced to degenerate into a thoughtless, dull mass similar to the four characters in the play. The show continued, thanks to the diffuseness of the allusions.

A. Eshanov, producer of *A Man Is a Man* at the Temirtautskii Theater (1986), the sole German language theater in our country, succeeded in attaining the actor's organic stage presence by means of a thoughtful reading of the text and a meticulous development of the elements of tempo and rhythm. Eshanov interprets Brecht's play as the analysis of a special type of thinking, an iridescent middlebrow thinking which is capable of leading to immense inhuman consequences. The most important thing about Galy Gay (P. Varkentin) is the merciless examination of his human ego which stands on the edge of an abyss, a rotation of the passions of this vulgar man who is incapable of making a correct choice. In his anguished split into two persons, in this battle, the human being within Galy Gay recedes. Brecht is angry, but he also feels sorry for this weak man. The director treats the final scene at the grave of Galy Gay, who has been reassembled into a soldier, as a melancholy funeral for the human ego renouncing itself.

The director's understanding of the ideational structure in Brecht's drama and the methods of Brecht's montage deserves particular attention. Here conventional methods become the means to a dynamic revelation of the dramatic content and movement of the plot. The means of the Epic Theater are marked by a poetical-musical pithiness and saturation. The musical solution (music as a constant background) gives a sense of history. The songs emphasize the encounter between the dramatist and his own hero. The complicity and trial/verdict of the dramatist represents the poet's lyrical presence that ordinarily seldom stirs our directors' imagination. The conflict within Galy Gay is well thought out and is seen as the typical conflict of an ordinary twentieth century man who is compelled to renounce himself, to betray his conscience and morality. A concretization of the contemporary political meaning of Eshanov's parable was not intended.

In 1986, Brecht's *Mother Courage* was staged at the Ukrainka Russian Drama Theater by V. Malakhov—director of the Kiev Young People's Theater and a man possessed by the notion of a total "theatricalization of the theater." Like any other capable newcomer with an important production in a major theater, Malakhov was faced with the temptation of making a splash, which he unfortunately could not resist. He decided to outfit Brecht with the entire arsenal of his directorial devices and theatrical erudition, thereby ignoring the resistance of the material itself. His desire to provide a model for a "theater of signs" (a term currently in vogue among Ukrainian theatrical doyens and critics) at all cost, without having understood the nature of such signs and symbols or of Brecht's epic metaphor, was destined to backfire. The result: no new synthesis on the stage of the Kiev Theater, just an imitation of Sturua's own courageous synthesis; no experimentation, simply eclecticism. The director was faced with yet another strong temptation—creating a production with a well-known actress in the lead. A. Rogovtseva was attracted by the opportunity to put herself to the test in the difficult role of Courage, an unusual role for her, and I am sure it could have been a plum if only...if only the director had been able to give the actress some dramatic guidelines and an aesthetic to work with.

No established Brecht tradition exists in the Ukraine. Each time one seemed close at hand, the director would get carried away by extremes, either attempting to copy the epic style of the Berliner Ensemble or trying to fuse Brecht (or at least

bring him as close as possible) to the national tradition of the dramatic musical, as was the case in the Vinnitsta production of *The Caucasian Chalk Circle* (1975). In the Kiev productions we encounter not only a kind of "warming," a mitigation of the epic style's harshness, a dilution, as it were, which is normal for the national stage, but we also see the powerful element of Brecht's fantastic transformation, the use of dramatic forms which in all likelihood were still not quite fantastic enough for the director.

According to the law of eclectic "massing," both the device of "theater within a theater" (a kind of semi-stable, semi-nomadic troupe rehearses *Mother Courage* in the style of farce, mystery and musical) and a folkloric epic setting based on Sturua's production of the *Caucasian Chalk Circle* occur here (in Sturua's production this means two common theatrical figures, one in black with a death mask, the other in white, a sort of angel of peace, playing wonderful music). We also find anachronisms in the form of political theater (in the scene with his commanding officer, Swiss Cheese turns to address the crowd, having frozen at the microphone in the pose of Arturo Ui; *Mother Courage* sets out for the marketplace to sell rifles), and devices from the cabaret and musical (many songs are performed in this way). Many of these devices could conceivably be used together in a production (they include nothing either knowingly alien to or inherent in Brecht's theater), but they cannot be united through eclectics—only through synthesis, through the montage so limited in Epic Theater. The Kiev Theater's failure with Brecht is unfortunate, but not entirely lacking in promise. The sense of a Brecht uniquely Ukrainian is slowly taking on a more distinct shape.

The Yakuts have next to nothing of Brecht's customary harshness. A. Borisov's production of *The Good Person of Sezuan* (Yakut Drama Theater, 1987) is a serious adaptation of Brecht to fit the Yakut "vox populi." In both the Yakut and Sturua's productions—"local" versions of Brecht's work—we encountered a natural lightness and spontaneity. The way the work was adapted removed any barriers which might otherwise have existed. The open stage, with its minimum of performance areas, and the frozen landscape expanse (set designer G. Sotnikov) seems to impart a simplicity of movement to the actors. The songs, delivered in the traditional, throaty Yakut *olonkho*, ranging as they do from mournful to penetratingly explosive, proved to be the *cause celebre* of the theater's Moscow tour (which can hardly be said of the often

weak and insipid dramatic parts). Borisov views the rhythmic and melodic structure of the *olonkho* as itself a national epic means, a powerful type of alienation emphasizing the philosophical poetry of Brecht's songs in which Yakuts hear the sounds of crying, confession and the incantation of mysterious spirits. Here we must add the "Yakutization" and "Chinization" of the narration, difficult for the European eye to distinguish. Of course, the bandage on Wang's forehead and the use of kung-fu by Shui Ta's servants could be dismissed as Asian coloring. What we have here is an unusual "Yakut expressionism" based on the actors' common clarity of movement and exaggeration of gesture and on the naturalness of primitive parable and mask.

The drama of Shen Te, played by S. Borisov, is the drama of an undiscovered "I," the inevitability of remaining simultaneously both *one* and *another* and of hiding one's true face. The contrast between the sentimental Shen Te, an "angel of the working-class district," meekly distributing bowls of rice to the poor, and the bellicose businessman Shui Ta, constantly scurrying to and fro, defies comprehension. Such a thing is possible only in a world of gods-turned-beggars, which is exactly how they appear in the Yakut production. Are these the gods of Old Testament has-beens or of the children of the current economic crises? The parable teaches us to look at things more broadly. These gods, and the poor people themselves, enter as beggars, rooting around in their bags, only to disappear, half-asleep, in cardboard boxes, like travellers in one of Japanese author Kobo Abe's texts. The unresolved sufferings of Shen Te ("Why is Evil so valued, while Goodness is in such disgrace?") are not addressed to the gods but to the audience, to whom she holds out her hands.

If one so desires, one can see a symbol of civilization slumbering between the East and West in the old man, swaddled in a good ten or so ancient dressing gowns, and in the sleepy gods. Good-hearted communities are contrasted to the evil of Asiatic barbarism. In any event, by interpreting simple truths (some might call them Brechtian, others Biblical) about the struggle between Good and Evil through the use of a sign system of national poetics, the Yakut director deliberately chooses the path of primitive theater. But the style of this naive simplicity is, in fact, deceptively simple. In it, as in an onion, several layers—experimentation, symbolism and naturalism—happily co-exist, but only at a distance, never running together into a formless mass. This primitive style

allows the actors of the Yakut Theater to strike a balance between the cultures and images of East and West, using several concepts incorporated into the play by Brecht himself, who was intrigued by this type of "clash." In this way it resembles our productions by Liubimov and Sturua. Its essence lies in the search for poetic analogues to epic style, in parallel and cross montage and in the collision of images of national cultures, which requires a very specific and wise sense of balancing.

By their very nature, Brecht's parable plays, so rich in general categories, turn out to be no less promising material for the creation of modern, mixed, and "multinational" styles than are Shakespeare's tragedies, traversing as they do the broad expanse of tradition. The Georgian, Azerbaijani, Ukrainian, Yakut and Latvian Brechts have considerably broadened the notion of the quantity of his work open to aesthetic experiment. Lacking the "fixed constants" of any one particular culture, Brecht's theater demonstrates the mobility of its boundaries and the multiplicity of its meanings.

Olga Glubokova's production of *Mother Courage* at the Vishnevsky Drama Theater in Liepaja (1986) was infectious primarily for its suggestive point of view (a thing we are no longer accustomed to), its debunking of an entire body of clichés which exist in our own Brecht theater. Or perhaps even a total rejection of them: the director acted as if these antiquated symbols and authoritative traditions had never existed. Brecht would be pleased with such freshness, with such a philosophically innovative approach. Glubokova is obviously drawn to the avant-garde, and her approach to playwrights such as Brecht and Peter Weiss is normal and natural. By her own admittance, the spirit of Schiller and Goethe inspires her theatrical quests—a spirit both analytic and highly, tragically romantic. The production design gives rise to Grosz-like, Kafkaesque associations. The set designer for *Mother Courage* was V. Chelpanova, an artist who senses the poetry of both the ancient theater and the avant-garde and finds no strict line of demarcation between them, a division which has so spoiled our theatrical perception over the past few decades. Before us is a "pop-art" backdrop, pierced through in places. In the center—the grayish outline of a skull, with eye-sockets glowing a gloomy green, implacably drawing in the world. A passageway to history? A picture of sorrow and tears? A paralyzed, scalped universe.

The cart, which climbs and descends on a rope by means

of mechanical devices, is transplanted from realistic to unreal time. Here Courage's cart is a mystical weapon, a weapon of fate, with wheels more like a Ford's than a wagon's. Courage will grab for these wheels at the final moment, never suspecting she is on her way to hell. S. Lisovska's portrayal of Courage is that of a slave to her caravan. How often we turn familiar things and notions into instruments of slavery! This avant-garde brilliance was only partially visible in Liubimov's productions. Glubokova seems fascinated by the notion of reviving vulgarity of action, the brilliance and polymorphism of the avant-garde.

Lisovska's Courage, with her farcical, cabaret-like remarks, freedom of motion and ambivalence about the game lies at the heart of the production. She plays with war, plays out her theater of conception. She is a consummate mystifier, creating a personal philosophy of the worth of cruel confrontations, and a gambler. Lisovska moves away from the canonically consistent frontal censure of Courage. Rather than a blind abettor of war, she is a representative of popular fate, a "small fish" forced to live by compromise. Courage's game is disgraceful and deadly; retribution is assured. Her universally human compromise is thus our compromise, too. Particularly noteworthy is the scene where Courage is bartering with Yvette (N. Perevozchikova): hovering over the ground, clutching at the wheels of the departing wagon, she ends up crushed by its weight as it comes crashing to the ground. Lisovska's entire performance, richly fluid and analytical, is rife with pain over the century-old silence of the people (a feeling so close to Brecht's heart), a pain combined with a great deal of sarcasm and irony directed at this mother toying with war.

Something new shone through in the well-known—and to many already tiresome—Brecht (how much can one dwell on the same *Courage*, *Arturo* and *Threepenny*!). Courage is not only and not first and foremost a "hyena of the battlefields;" she is also the incarnation of the dependent existence of a "little person" during war, which here represents the ultimate manifestation of social crisis. Glubokova gave us a Brecht concerned with the fate of a person now unaccustomed to the norm, one living his whole life in a "crisis situation." The mournful poet's philosophical questions—how should we live? how should we act? what is the lesson history teaches us and are we worthy of it?—stick in the audience's mind. Brecht's questions act as a powerful intellectual stimulant to the current "explosion" of our interest in history and the revolution

in our understanding of the concept of freedom of the individual. The director understands the drama of *Courage* in the context of today, the drama of a person who cannot part with her old way of thinking, a person who will always be where it serves her best interests, whose only real concern is not to starve to death.

In the finale we see a completely gray-haired Kattrin with her inimitable stammering, just as in the first scene. A noose appears overhead, that terrible Kafkaesque machine, and suddenly everything has come full circle. A white sheet falls from above, too. Is a miracle really the only thing left to hope for? *Courage*? And you and I? Glubokova's leaning in the direction of associative theater and the charade are evident in her *Courage* staged three years before Weiss's *Marat-Sade*. In *Courage* she portrays history as the somewhat primitive figure of a mysterious devil who accompanies the Commander-in-Chief to earth and follows *Courage*'s tracks. The galloping of horsemen, led by the devil in a flapping cloak, symbolize the energetic, monotonous rhythms of history. The image of a devil following heroes as a sign of desperation in the face of possible nuclear apocalypse has appeared in many productions of Brecht this past decade. He would most certainly have argued with it.

On the eve of the ninetieth anniversary of Brecht's birthday, Ādolfs Šapiro and the actors of the Latvian Young People's Theater staged the landmark piece *Fear and Misery in the Third Reich*. Šapiro conceived the production at a time when the actors were still his students. The model of a creator of Epic Theater, Šapiro wrote five theses for his version of *Fear and Misery*, one of which contained the quintessence of his main idea: "No slogans or banners. Analysis is amazing in its ability to convince. Metastases of fascism. *The good and the trusting are the first to be affected*. General numbing of thoughts and feelings" (the italics are mine, V.K.). In Šapiro's production, young people are king. After all, "youth is retribution!"

The songs are sung by the carefree sports club, by girls in diaphanous white dresses and boys in loose white shirts. "We are who we are," a young person provocatively tosses into the auditorium. "We're on our way to the sun with bronzed faces" (the lyrics for these songs were written by U. Berzine and the young actors). Gesticulating with fervor, they march to the sound of well-known rhythms. "What familiar rhythms, what familiar tunes!" says an older member of the audience, one who

breathed the acrid air of the thirties and forties. Šapiro purposely shrouds the events in a nostalgic smokescreen so no one in the audience can possibly say he wasn't affected by it, so no one can possibly escape the pain and the revelation which accompanies it. The sports metaphor is young, romantic, occasionally frenzied and, it would seem, inoffensive. The young Nazi activist frantically pedals his bike, milking everything he can out of it, but quite soon his spinning, fixing and ambling across unknown paths and fields turns into the technology of war. The Nazi activists in Šapiro's production start out as innocent youths, playfully carried away with the entertaining and important role entrusted to them as the builders and inspectors of public life. With disgust, but also with sadness and pain, this production shows how well fascism—or more broadly, authoritarianism, totalitarianism—exploited their youthful trust, their excess energy searching for an outlet and their virtually instinctive sense of fairness (the latter being “plucked” at just the right moment, skillfully perverted and used to the opposite end). “With bronzed faces we are on our way to the sun. We enjoy killing and torture.”

Like Brecht, Šapiro is deadly ironic, but his irony—about the thoughtless, overly-zealous passions of twentieth century youth, about the illusions of omnipotent youth armed with cars, physical strength and a sense of free will—contains a great deal of sadness. The carefree, playful Hitler youth are constantly on the alert, constantly following people. The director often has them sitting against the back drop on bikes (scenery by A. Freibergs) in various anticipatory poses, ready to rush into the crowd and run people over. We witness a woman (played by M. Apine)—a Jew, barefoot, despairing, deceived by the person closest to her, trapped. The vigilant guards shoot satisfied glances at one another and busy themselves rustling newspapers. For the time being, that is. The woman sobs; they respond with laughter.

The collective sport metaphor in the Riga production of *Fear and Misery* represents the fascist public mask that replaces natural feelings (and any corresponding personal response) with mechanical ritual. The resulting hollow frenzy and raw energy can be directed any which way. In such physical excitement, in the shamanism of rhythms, both Šapiro and Brecht see the danger of a spiritual void, a reminder to those who survived the fervor of the Stalinist euphoria and a warning to those likely to explode from an excess of exuber-

ance.

That cruelty and ritual require training is one of the laws of the socio-psychological engineering of fascism, a notion which Brecht analyzes in his play and is brought out in Šapiro's staging by a somewhat touched-up methodology of modern socio-fascism and authoritarianism. In its critical and analytical tendencies, the Latvian production harks back to a performance of one of Brecht's most critical pieces, *The Roundheads and the Pointed Heads*, under the direction of Alexander Lang (Berlin, 1982). Fascism created a carefree, cynical cruelty (and the accompanying impunity), which gave young people the illusion of liberation. Šapiro is trying to provide an expressive theatrical and at the same time socio-psychological analysis of a system which puts its trust in the lowest levels of psychophysics, an analysis of the means of propaganda and of how a person turns into an animal, a beast in the Reich.

The performance ended with the scene "The Fighter" in which there was a discussion of how residents never even noticed the violent death of an old man who had lived on their street for many years. Here Šapiro gave us a powerful philosophical yet theatrical collage. The man's life ended unnoticed. The row of dairymaids, butchers and clients was silently downcast. And once again, the carefree Hitler Youth climbed onto their hellish bikes, forming a new circle. Then the headlights were turned on us, and a noose, illuminated, dangled from above. Thus did youth, unbeknownst to itself and to the sounds of the hits of the day—inscribe a new, though as yet not bloody circle. Šapiro's quickly transformable polyphonic collage helped the audience to follow the dynamics of the playwright's thoughts. It also established an uneasy omen. The show's strange, monstrous, shamelessly optimistic union of two totalitarianisms stunned everyone. In essence, Šapiro inaugurated the new theme of art for the coming decade: the "demagnetization" of the ideology myth.

Šapiro's production was staged with a great deal of trust in the audience, with the faith that they would be able to think in a new, modern way, to analyze and contrast. The aesthetics of the performance were open and analytic. They served as a sort of "historicization" of the conscience, a kind of education of the senses and social emotions of the young person: "Don't give in to propaganda, don't take anything on faith, verify everything based on the experience of history!" This was an honest anti-fascist performance, one demonstrating our

directors' great breadth and bravery and Brecht's dramatic art and "method of change."

In lieu of a conclusion to this overview of Brecht's productions during the second half of the 1970s and the 1980s, I would propose the following statements—some factual, some open to discussion.

1. In the words of Paolo Chiarini, "Brecht does not exist as a 'Ding an sich'."¹⁸ Brecht is immense. The history of the stagings of Brecht's plays is the history of the preferences of a theater of one period or another, of a philosopher and poet's dispute over time with rationalistic faith. Only the ability of an author to move mankind's experience into the future and discover new ways of viewing the world can serve as a criterion of what a classic is. As it turns out, Soviet theater has proven a unique reservoir of national schools for the testing of Brecht's legacy in terms of such classicism, a huge kaleidoscope of endless faces of Brecht's poetic images, an "integral theater."

2. The phase of "commenting" on Brecht has been upstaged once and for all by a phase of aesthetic polemics with his dramatic art. This is slowly bringing our directors closer to Brecht by methods of "theatrical change" and the methods of "counterpoint to Brecht" (Liubimov).

3. The exposure of dozens of national theater schools to Brecht's method did not result in the discovery of any obstacles to aesthetic transitions and syntheses, but it did dismiss all illusions on the part of dogmatists as to the method's universality. In the context of the revival of interest in the avant-garde theater, Soviet directors used Brecht's system of Epic Theater as an invitation to a universal dialogue of contrasting theatrical systems.

4. The high moral and aesthetic law of Brecht's drama and theater is the dialectic of truth. Expressing the ideal essence of Brecht's drama as fully as possible means exposing the logic of the eternal struggle of human truths and concrete socio-political norms as mankind builds its own fate.

5. The main reason Brecht was turned into a dogmatist in the Soviet Union was that the conservative ideological function of theater was absolutized. Periods of repression and stagnation affected the "Soviet Brecht" as it did everything else. Its socio-political function—public dissent through the development of new political ideas, "attack-type thinking"—could not be fully realized through such theater. All that was permitted was the branding of bourgeois-imperialist politics and a vague criticism of the philistines. Although the parables made it

possible to formulate a certain critical philosophy and touch upon certain forbidden questions, until 1985 Brechtian theater in the Soviet Union did not evolve freely, caught, as it were, between Scylla and Charybdis, between political censorship and self-censorship.

6. Political theater in the Soviet Union, in whose development Brecht's aesthetics played an important role, is currently facing a serious crisis. It has to a large extent been discredited on the basis of the poor, primitive political spectacle that was polished and refined during the period of stagnation. The theater of the 1970s and 1980s was devoid of any true socio-political basis for the philosophical and aesthetic forms needed to produce a "theater of change." As in all transition periods, the play once again "lost its innocence" (S. Averintsev), exposing deposits of accumulated lies.

Cheap propaganda, heavily ideologized theater is dying out, it has now entered the realm of journalism, parliament and television. Will not *glasnost* and the democratic institutions spell the final death of political drama and political theater? Will it not be swept away by the current doubts in the infallibility of Marxist social analysis, Brecht's standard authority?

The focal points in a political drama—mechanisms of power, political struggle, manipulation of the masses, the growth and struggle among various social interests—are far from having disappeared from our lives, and so it is a bit premature to prophesy the death of political theater altogether. Naturally, Brecht's socio-psychological models of contemporary society will be thoroughly revised. The revolution of political life occurring before our eyes has raised thus the question of a possible reform of political theater. In all likelihood, the season for change in philosophical theater has yet to come. But when it does, the creators of more polished forms and genres than existed in the period of stagnation will have to take a serious look at the total Brechtian experience, the experience of a director and theoretician of "dialectical theater," a political thinker with a talent at once independent, universal and unique.¹⁹

NOTES

¹ Giorgio Strehler, *Theater for People* [*Teatr dlia liudei*], (Moscow 1984), 89.

² K. Rudnitskii, "Lessons of Brecht" ["Uroki Brekhta"], in K. Rudnitskii, *Shows from Various Years* [*Spektakli raznykh let*], (Moscow 1974), 282.

³ P. Markov, *About the Theater* (Moscow, 1974), II: 97.

⁴ One should remember that Brecht asked Pasternak to translate the text of his speech for the presentation ceremony for Brecht's reception of the Lenin Peace Prize in 1955.

⁵ Established directors such as A. Kats, A. Borodin, V. Bogomolov, B. Lutsenko, I. Eremin, R. Sturua, Sh. Gatsereilia, F. Grigorian, I. Normet, Ch. Atakshiev, E. Kazanchian, A. Trostianetskii "tested" this dramaturgy. A new group of directors and enthusiasts of the Brechtian theater appeared on the scene as well: V. Bortko, A. Shchekochikhin, A. Shapiro, M. Vail' and A. Levinskii.

⁶ Rudnitskii, 292-293.

⁷ Viktor Kliuev, "One of the Team" ["Oдно iz zven'ev"], in *Theater Life* [*Teatral'naia Zhizn'*], 5 (1976): 7.

⁸ I. Kholmogorova, "Without Summing up... " ["Ne podvolia itogi"], *Theater* [*Teatr*], 10 (1981): 98.

⁹ Reply by P. Pētersons to a questionnaire for this article.

¹⁰ M. Stroeve, "Returning to Stanislavskii" ["Vozvrashchaias' k Stanislavskomu"], *Theater Life* [*Teatral'naia Zhizn'*], 3 (1984): 21.

¹¹ Stroeve, 21.

¹² K. Rudnitskii, "On the Direction of G. Tovstonogov" ["O rezhisserskom iskusstve G. A. Tovstonogova"], in G. Tovstonogov, *The Mirror of the Stage* [*Zerkalo stseny*] (Moscow 1980), I:16.

¹³ Among the cities were Moscow, Ufa, Riazan', Klaipeda, Khmel'nit'skii, Baku, Tartu, Gor'kii, Vitebsk, Tomsk, Frunze, Kostroma, Ul'ianovsk. The directors included M. Shtraukhov, M. Zakharov, F.

Whither Brecht? / Brecht wohin?

Grigor'ian, S. Kazimirovskii, D. Selimova, B. Ibraev.

¹⁴ See the transcript of the discussions concerning the show at the Maiakovskii Theater in the *All-Russian Theater Society*, 1961.

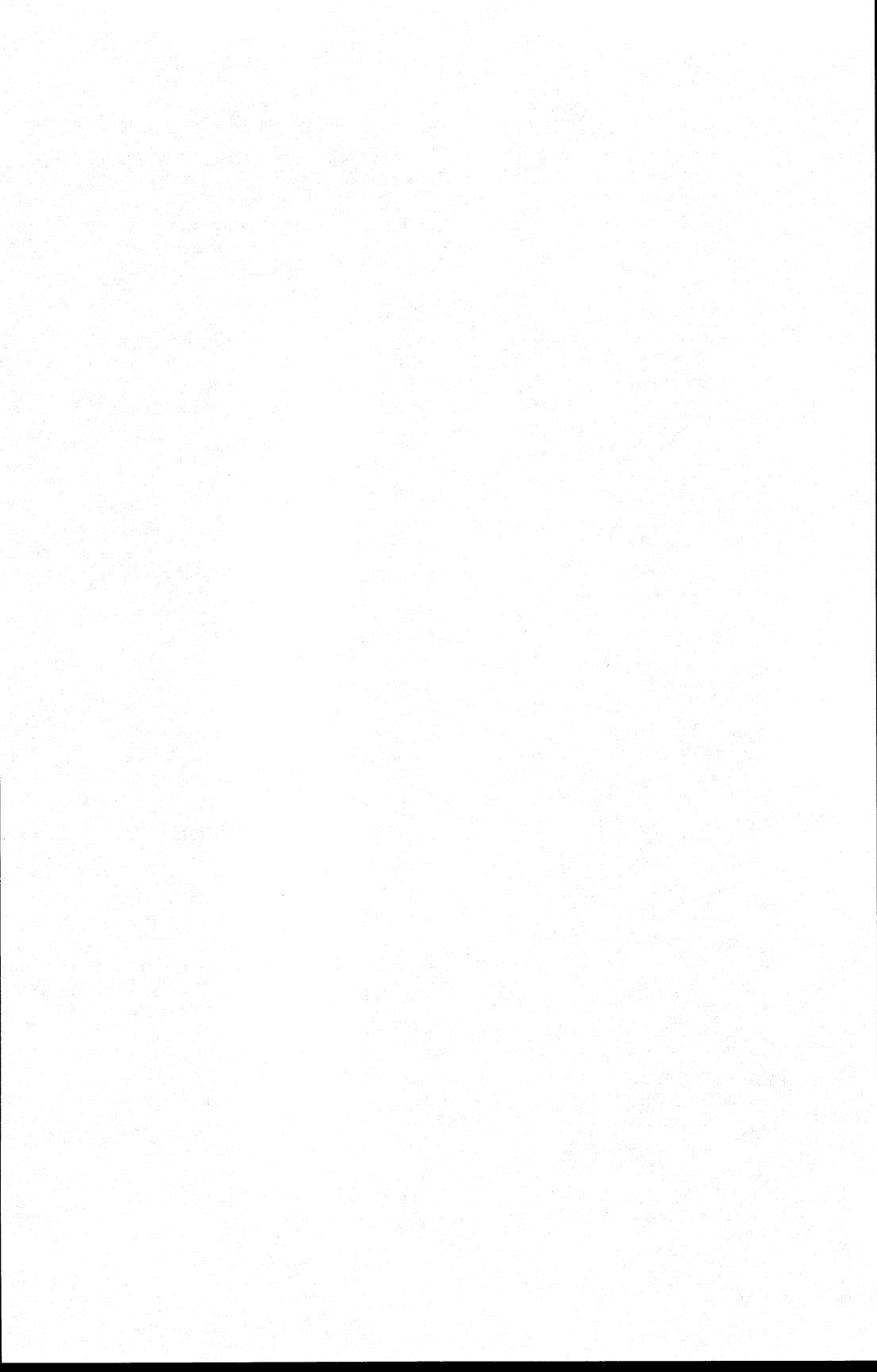
¹⁵ This show is described in detail in my article "The Great Capitulation," ["Velikaia kapuliatsiia"], in *Theater [Teatr]*, 4 (1978): 41-44.

¹⁶ In 1980 B. Tseitlin staged at the Vologodskii Theater another Brecht play—*A Man Is a Man* under the Russian title *Chto tot soldat*, *Chto etot [A Soldier Is a Soldier]*.

¹⁷ In the 1960s there were approximately one hundred productions of Brecht's plays; in the 1970s approximately eighty. The tendency of the 1980s can be characterized by a comparison with the number of Brecht productions in 1985 and 1986—the number fell in that period by 50%. The "well-known stagnation in interpretations" became evident in the 1970s throughout Europe. Although Brecht shared first place with Shakespeare in the number of plays produced in German-speaking regions in the last 15 years, he fell to fourth place in the 1985-1986 season.

¹⁸ *Brecht 85. Zur Ästhetik Brechts* (Berlin/DDR 1986), 102.

¹⁹ *Translators' note*: We wish to thank Professor Iurii Shcheglov of the Department of Slavic Languages at the University of Wisconsin-Madison for his assistance on several technical points in the translation.



Stravinsky, Brecht and Weill. Stations of Epic Musical Theater
Though Brecht rarely mentioned Stravinsky in his critical writings, the music theater which he produced with Weill in the twenties draws on several of his works, particularly *Histoire du soldat* and *Oedipus Rex*. He anticipated some of the essential characteristics of epic music theater as Brecht and Weill conceived it. Weill was directly influenced by Stravinsky and probably transmitted his ideas to Brecht. A close look at three works—Jessner's staging of Sophocles' *Oedipus*, Stravinsky/Cocteau's *Oedipus Rex* and Weill/Brecht's *Mahagonny*—reveals the differences in their perception of Stravinsky. Weill's response was enthusiastic; and Brecht also adopted many of his formal innovations, but he rejected the concepts of musical purity and the autonomous artwork, since he could not accept the (a)political consequences of such an aesthetics.

Stravinsky, Brecht et Weill. Les Stations du théâtre musical épique

Quoique Brecht mentionnait rarement Stravinsky dans ses écrits critiques, le théâtre musical qu'il a produit avec Weill dans les années vingt repose sur plusieurs de ses œuvres, en particulier *L'Histoire du soldat* et *Oedipus Rex*. Stravinsky a anticipé quelques-unes des caractéristiques du théâtre musical épique tel que Brecht et Weill l'ont conçu. Weill a été directement influencé par Stravinsky et a probablement transmis ses idées à Brecht. En examinant de près trois œuvres—la mise-en-scène par Jassner de l'*Oedipe* de Sophocle, de l'*Oedipus Rex* de Stravinsky/Cocteau, et de *Mahagonny* de Weill/Brecht—on voit les différences entre leur perception de Stravinsky. La réaction de Weill était enthousiaste; et Brecht lui aussi a adopté un grand nombre de ses innovations mais il a rejeté les concepts de la pureté musicale et de l'œuvre d'art comme autonome, puisqu'il ne pouvait accepter les conséquences (a)politiques d'une telle esthétique.

Stravinsky, Brecht y Weill. Estaciones del Teatro Epico Musical

Aunque Brecht raramente mencionó a Stravinsky en sus escritos críticos, el teatro musical que él produjo con Weill durante los años 20 se diseña sobre varios de sus trabajos, particularmente *Histoire du soldat* y *Oedipus Rex*. El anticipó algunas de las características esenciales del teatro épico musical tal como Brecht y Weill lo concebían. Weill estuvo directamente influenciado por Stravinsky y probablemente transmitió sus ideas a Brecht. Una mirada cercana tres trabajos—la puesta en escena de Jessner del *Oedipus* de Sófocles, el *Oedipus Rex* de Stravinsky/Cocteau y *Mahagonny* de Weill/Brecht—revelan las diferencias en sus percepciones de Stravinsky. La respuesta de Weill fue entusiasta; y Brecht también adoptó muchas de sus innovaciones formales, pero rechazó los conceptos de pureza musical y la autonomía del arte, puesto que no podía aceptar las consecuencias (a)políticas de tal estética.

Strawinsky, Brecht und Weill: Stationen des epischen Musiktheaters

Vera Stegmann

Man kann nur davon träumen, daß Strawinsky und Brecht in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hätten. Mein Gott, was hätte das für ein Resultat ergeben. Aber jetzt stehen sich bei Strawinsky—bei seiner *Geschichte vom Soldaten* beispielsweise—und bei Brecht Text und Musik als zwei fremde Welten gegenüber. (Boulez 170)

So urteilte Pierre Boulez 1967. Sein damals sensationelles, inzwischen klassisches *Spiegel*-Interview warf erneut die Frage der Opernkrise auf. Seit Bergs *Lulu*, 1935 also, sei "keine diskutable Oper mehr komponiert worden" (166), und da das ersehnte Treffen zwischen Strawinsky und Brecht nicht zustande kam, bleibe nur noch die vielleicht "teuerste," doch auch "eleganteste" Lösung, "die Opernhäuser in die Luft zu sprengen" (172). Boulez mag der einzige gewesen sein, der so direkt auf eine Zusammenarbeit zwischen Strawinsky und Brecht spekuliert hat. Doch schon seit den zwanziger Jahren wiesen Kritiker und Musikphilosophen auf die ästhetischen Gemeinsamkeiten zwischen den Werken beider Künstler hin.¹ Dabei machten sie besonders auf die geistige Nähe der *Dreigroschenoper* zur *Histoire du soldat* aufmerksam; die vielfältigen Verstrickungen, die *Mahagonny* mit *Oedipus Rex* verbinden, wurden bisher noch nicht untersucht.

Sowohl Strawinsky als auch Brecht bemühten sich um die Erneuerung des Operngenres, die sie unabhängig voneinander zu epischen Musiktheaterformen führte. Beide rebellierten gegen Wagner und definierten ihr Musiktheater aus ihrer Gegnerschaft zu Wagner heraus. An die Stelle des Gesamtkunstwerks, der Verschmelzung der Elemente, setzten sie die Trennung der Elemente; an die Stelle eines organisch gewachsenen trat ein montiertes Theater. Der Orchestergraben wurde, nach einem Wort Benjamins, "verschüttet" (Grimm, *Episches*

Theater 93); die Musik fungierte nicht mehr als der unsichtbare, allwissende Erzähler, sondern wurde als sichtbares Einzelelement auf die Bühne gestellt. Die mythologische, psychologische, irrationale Oper Wagners wurde durch ein Theater ersetzt, das auf eine Betonung der Rationalität, des Denkens und der Distanz zwischen Zuschauer und Bühne zielte.

Obwohl Strawinsky und Brecht unabhängig voneinander wirkten, kannten sie doch die Werke des anderen; und gerade Brecht hat sicher durch Weill vieles über Strawinsky gelernt. Im folgenden behandle ich zwei thematische Komplexe: Zunächst möchte ich den konkreten Kontakten zwischen Strawinsky und Brecht nachspüren und auf die bedeutende Rolle Weills als Mittlerfigur hinweisen. Im Anschluß an diese Auswertung vorwiegend faktischen Materials folgt eine vergleichende Studie dreier Werke: Jeßners Inszenierung des *Ödipus*, Strawinsky/Cocteau's *Oedipus Rex* und Weill/Brechts *Mahagonny*. Diese Analyse zeigt sowohl die Gemeinsamkeiten zwischen Strawinskys und Brecht/Weills Werken auf als auch ihre Grenzen, so daß Boulez letztendlich doch von zwei "fremden Welten" sprechen konnte.

Ein Treffen zwischen Strawinsky und Brecht ist in den zwanziger Jahren, die die meisten Werke des epischen Musiktheaters hervorbrachten, nicht nachzuweisen. Auch wenn Strawinsky sich oft in Berlin aufhielt, verbrachte er die Zeit zunächst im Schweizer und ab 1920 im französischen Exil. Brecht siedelte erst 1924 von München nach Berlin über, der Stadt, die sich zum zentralen Aufführungsort seiner und auch Strawinskys Werke entwickelte. Hier mögen sie einander begegnet sein, ebenso bei den Festspielen in Baden-Baden, dem Ort der Uraufführung des *Mahagonny-Songspiels*.

Eine Begegnung fand jedoch sicher in den vierziger Jahren in Hollywood statt. Brecht traf bei den Gesellschaften im Hause des Ehepaars Viertel neben Charlie Chaplin, John Houseman und Charles Laughton auch Strawinsky (Hayman 282). Die von Boulez erträumte Zusammenarbeit beider Künstler wäre hier beinahe zustande gekommen, also nicht in den zwanziger Jahren, als sie vergleichbare Werke schufen, sondern in den vierziger Jahren, als sich die ideologisch entgegengesetzten Positionen beider längst manifestiert hatten. Dem sich apolitisch gebenden, eher reaktionären und russisch orthodoxen Strawinsky stand in Brecht ein Marxist und Atheist gegenüber. Trotz dieser unversöhnlichen ideologischen Unterschiede interessierte sich Brecht für Strawinsky:

Er bemühte sich um ihn für die Vertonung seines *Lukullus* Textes. Nachdem Roger Sessions' Musik zu *Lukullus* keinen Publikumserfolg eingebracht hatte und Dessau sich an das Projekt zunächst nicht wagte, bot Brecht durch Vermittlung von Dessau das Libretto Strawinsky zur Vertonung an. Strawinsky lehnte wegen Überlastung ab. Die Musik, die Dessau 1949 komponierte, steht selbst deutlich unter dem Einfluß Strawinskys (Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* 140).

Brechts Interesse an Strawinsky bekundet seinen Respekt für den Musiker. Daß er gleichzeitig mehrere Musiker einspannte, bezeugt auch seine Experimentierfreude; Brecht ließ gern mehrere Künstler oder Übersetzer gleichzeitig seine Texte bearbeiten. Albrecht Dümling vermutet, daß Eisler, der den Freund mit seinem Lehrer Schönberg bekannt gemacht hatte, Brechts Interesse an Strawinsky—Schönbergs großem Gegenspieler in diesem Jahrhundert—als Provokation aufgefaßt haben muß (530). Eine Zeitungsnotiz, die auf einen Vortrag Eislers in Denver und seine Attacken gegen Strawinsky eingeht und aus der sich Brecht die folgenden Zeilen unterstrich, mag diesen Verdacht bestätigen:

It would be a great show—a veritable battle of the century—if Stravinsky and Eisler could be hemmed into the same room and permitted to fight out their differences. (Dümling 531)

Auf jeden Fall zählte Brecht Strawinsky zu den Tuis, den Intellektuellen in Hollywood. Der *Tui-Roman* enthält einen kurzen, beißenden Abschnitt über "Strawinsky und Schönberg," "die zwei großen Musiktuis," "die Tuis vom Stechpalmenwald" (GW XVI: 673).

Brecht hat möglicherweise selbst Strawinskysche Partituren eingesehen (Dümling 531); darauf könnte ein Satz aus seinem 1939 gehaltenen Stockholmer Vortrag "Über experimentelles Theater" hindeuten:

Der Bühnenmeister Piscators hatte ein Buch vor sich liegen, das sich von dem Buch des Bühnenmeisters Reinhardtts so unterschied wie die Partitur einer Strawinsky-Oper von der Notenvorlage eines Lautensängers. (GW XV: 291)

Spätestens 1939 war sich Brecht also des Strawinskyschen Beitrags zur epischen Form bewußt, wie der Vergleich mit

Piscator andeutet. In diesem Fall bezog sich Brecht wahrscheinlich auf Strawinskys frühe Periode, auf *Petruschka* (1911) oder *Sacre du printemps* (1913).

Brecht schätzte an Strawinsky besonders das rhythmische Element seiner Musik. In einer Tagebucheintragung vom 6.11.1944 nannte er Strawinsky zusammen mit Bartok als einzige Ausnahme in der modernen Musik, die Texte lyrisiere und psychologisiere (*Arbeitsjournal* II: 701). Brecht, der dem lyrischen und melodischen Schwerpunkt der Musik seines Freundes und Schönberg-Schülers Eisler oftmals kritisch gegenüberstand, betrachtete einen ausgeprägten Rhythmus als zentrales Merkmal einer Musik für das epische Theater.

Im August 1946 spielte Brecht in einem Brief an Elisabeth Hauptmann, den er in einer zusammengefaßten Form auch an Eric Bentley weiterleitete, auf Strawinskys neoklassische Periode an und bezeichnete dessen Neuerungen in der Form als modellhaft: "Vergleiche die Bemühungen Picassos und Strawinskys, zu klassischen Formen Stellung zu nehmen" (*Briefe* I: 529). Die Bemerkung steht im Kontext einer englischsprachigen Gesamtausgabe, die Bentley herauszugeben plante und für die Brecht hier Maßstäbe setzte.

Trotz aller Bewunderung für den Musiker Strawinsky konnte sich Brecht politisch mit ihm wohl kaum identifizieren. Dem engagierten Marxisten Brecht stand in Strawinsky ein der Russischen Revolution entflohener, konservativer Künstler gegenüber, der jegliche politischen Absichten in seinen Werken abstritt.² So vermerkte Brecht in seinem erst 1957 veröffentlichten, aber schon 1935 geschriebenen Aufsatz "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater" kritisch über Strawinsky: "Komponisten, die den Versuch unternehmen, die Oper zu erneuern, scheitern, wie Hindemith und Strawinsky, unvermeidlich am Opernapparat" (*GW* XV: 477). Die Erneuerung der Oper zielte bei Strawinsky nur auf ihre Ästhetik, während Brecht darüber hinaus die Oper als gesellschaftliches Gebilde und politischen Machtapparat umzustrukturieren trachtete.

Strawinskys überlieferte Kommentare über Brecht datieren fast alle aus der Zeit nach dem Tod des Dichters. Nur einmal enthält seine Korrespondenz einen Hinweis auf eine Lesung Brechtscher Gedichte, die Strawinsky schon in den frühen dreißiger Jahren erlebt haben muß. Am 8.9.1932 bot das Nordböhmische Gewerbemuseum in Berlin einen Abend moderner Kunst, zu dem Strawinsky—damals in Paris ansässig—eingeladen war, da seine Suite für Geige und

Klavier auf dem Programm stand. Neben ihr wurden Hindemiths Suite "1922" aufgeführt und Brechts *Hauspostille* gelesen (*Selected Correspondence* II: 298).

Strawinsky bewunderte den *Galilei*, den er am 31.7.1947 im Coronet Theatre in Beverly Hills in der von Joseph Losey und Brecht inszenierten Aufführung mit Charles Laughton in der Titelrolle erlebte. Er sprach seine Anerkennung für Eislers Musik in einem Brief an den Komponisten aus (Dümling 518). Ein Schreiben Vera Strawinskys an eine Kusine aus dem Jahre 1962 gibt detaillierte Auskunft über Strawinskys Reaktionen auf das Stück:

Igor was so deeply impressed by the *Galileo*, incidentally, that the play was directly responsible for one of his rare political acts. He protested Eisler's deportation because, as he said, he could see no possibility of harm from the man, and he thought the exile of the artist, or any artist, a loss. (*Themes and Episodes* 75)

Angeregt vom *Galilei* organisierte Strawinsky zusammen mit Ernst Toch am 14.12.1947 im Coronet Theatre in Beverly Hills, dem Schauplatz der Uraufführung des *Galilei*, ein Solidaritätskonzert für Eisler, das auch Charlie Chaplin und Thomas Mann unterstützten. Im Anschluß an das Konzert protestierten nach und nach alle Künstler und Gelehrten von Rang gegen Eislers Ausweisung: Jean Cocteau, Albert Einstein und Pablo Picasso, um nur einige von ihnen zu nennen (Dümling 535).

Später erlaubte und begrüßte Strawinsky selbst die Anwendung Brechtscher dramaturgischer Verfahren auf seine eigenen Werke. Selten bewegte ihn eine Aufführung eigener Werke mehr als Ingmar Bergmans Inszenierung des *Rake's Progress* im September 1961. Robert Craft, der gespürt haben mag, wie sehr das Milieu eines Hogarth dem Brechts ähnelt, hob mehrmals hervor, daß Bergman auf Brechtsche dramaturgische Prinzipien zurückgriff: Ein "Brechtian poster, *En Rucklares Väg*," ersetzte zwischen den Szenen den Vorhang, und der den Fabelcharakter des Stückes betonende Epilog wurde wie ein "Brecht *Verfremdungseffekt*" gehandhabt (Craft, *Stravinsky. Chronicle of a Friendship* 114, 117).

Da die nachzuweisenden Bemerkungen Brechts und Strawinskys sich in Grenzen halten, gewinnt Weill, dessen Kompositionen mit Sicherheit von Strawinsky geprägt wurden, in diesem Zusammenhang als Mittlerfigur Bedeutung. Es ist

nicht auszuschließen, daß Weill, der in der Periode von 1927-30 intensiv mit Brecht zusammenarbeitete und entscheidend an der Entstehung des epischen Musiktheaters mitwirkte, Brecht Ideen über Strawinskys Kompositionen vermittelt hat. Somit erscheint eine skizzenhafte Einführung in Weills Beziehungen zu dem Russen in diesem Kontext notwendig.

Der Busoni-Schüler Weill, geschult an einer einfachen, klassischen Ästhetik, konnte mit den frühen Balletten Strawinskys zunächst wenig anfangen und orientierte sich theoretisch eher an der Harmonielehre von Schönberg als an dessen musikalischen Gegenspieler. Maurice Abravanel, der 1922 in Berlin bei Weill Musiktheorie studierte, erinnerte sich:

I had the miniature scores of *Firebird*, *Petruschka*, and *Sacre du printemps* on my rented upright piano. When Weill first saw *Sacre* (Germany had been totally isolated musically), he said I was losing valuable time looking at such "dreck." Later, of course, he became an ardent admirer of Stravinsky. (66)

In der Nachkriegszeit zählte eine Taschenpartitur des *Sacre* jedoch zu den wenigen Werken in Weills kleiner amerikanischer Musikbibliothek (Drew, Kurt Weill. *A Handbook* 428). In den zwanziger Jahren mag Weill durch Rezensionen seiner eigenen Werke auf Strawinsky gestoßen sein: So spekulierten Presseberichte 1923 über Strawinskys Spuren in Weills Streichquartett, zu einer Zeit, als Weill noch jede Vertrautheit mit dem Werk des Russen abstritt (Abravanel 66). Kim Kowalke datiert die ersten Einflüsse Strawinskys auf Weill auf 1922, das Jahr von Weills *Divertimento* und der *Sinfonia sacra*. Kowalke zufolge zeigen sich erste Spuren Strawinskys im Scherzo des *Divertimentos*, das jedoch nur als Klavierauszug erhalten ist (Kurt Weill in Europe 229). Auch waren Weills Werke schon zusammen mit Strawinskyschen Stücken aufgeführt worden, denn der russische Choreograph Wladimir Boritsch hatte Weill in Berlin sein selbstverfaßtes Ballettlibretto *Die Zaubernacht* angeboten, das später als Ballettpantomime zusammen mit Strawinskys *Petruschka* gespielt wurde. In ihrer märchenhaften Atmosphäre fußt *Die Zaubernacht* wenn nicht auf spezifisch Strawinskyscher, so doch auf russischer Tradition, was Weill am 11.4.1926 im *Deutschen Rundfunk* bestätigte:

Ich schrieb die Pantomime *Die Zaubernacht* für eine russische Truppe am Theater am Kurfürstendamm. Ich habe aus der konzentrierten Intensität der russischen Theaterkunst zwei Dinge gelernt: daß die Bühne ihre eigene musikalische Form hat, deren Gestalt organisch aus dem Fluß der Handlung erwächst; und daß bedeutungsvolle Ereignisse szenisch nur durch die einfachsten, unauffälligsten Mittel ausgedrückt werden können. Ein Orchester von neun Mann, eine Sängerin, zwei Tänzer und einige Kinder—das war der ganze Apparat dieses getanzten Traums. (1015)

Strawinskys *Histoire du soldat* sah Weill mehrmals: bei der deutschsprachigen Premiere in Frankfurt, dann in Begleitung Busonis im Sommer 1923 beim Bauhausfest in Weimar unter Hermann Scherchen und ein weiteres Mal als Suite im März 1924 in Rom. Vom Musikfest im Frankfurter Römer schrieb Weill am 21.6.1923 an seinen Lehrer Busoni:

Dann gab es noch ein Experiment, das aufhören ließ: Strawinskys *L'histoire du soldat*. Das ist eine Art "Volksstück mit Gesang und Tanz," ein Mittelding zwischen Pantomime, Melodram und Posse; die Musik ist, soweit das diese Art zuläßt, meisterlich gestaltet. (Theurich 116)

Weills Kritik war hier noch distanziert, abwartend positiv, und ließ wenig von der Begeisterung ahnen, mit der er später über die *Histoire* sprach. Weills Zustimmung galt der *Histoire* als Musiktheater; über die Suite, die er im März 1924 bei einem Konzert der "Corporazione delle nuove musiche" in Rom hörte, äußerte er sich in einem Brief an Busoni nur negativ (Theurich 122). Weills kritische Rezeption der *Histoire* als Suite ist umso aufschlußreicher, wenn man sie mit seiner wie auch Busonis Begeisterung für die *Histoire* als Musiktheater in Weimar vergleicht. In seinem Aufsatz "Die neue Oper" in der Zeitschrift *Der neue Weg* am 16.1.1926, ebenso wie in einer Programmvorschau des *Deutschen Rundfunk* aus dem gleichen Jahr, bezeichnete Weill die *Histoire* aufgrund ihrer Eigenschaft als Mischform, zwischen Schauspiel, Pantomime und Oper stehend, als bedeutenden Wendepunkt, als möglichen Ansatz zu einer Erneuerung der Oper.

Mit der einaktigen Oper *Der Protagonist*, deren Premiere am 27.3.1926 in Dresden stattfand, erlebte Weill seinen ersten

stürmischen Bühnenerfolg. Kritiker beeilten sich, Bezüge nicht nur zu Busonis *Arlecchino* herzustellen, sondern zu Strawinsky, besonders in der formalen Gestaltung. Oskar Bie sah den *Protagonisten* "zwischen der psychologischen Intellektualität von Busoni und der fast gezeichneten Bläsergraphik von Strawinsky" (Drew, *Über Kurt Weill* 15). Adorno erinnerte besonders an die Ähnlichkeiten zu *Histoire du soldat* (Drew, *Über Kurt Weill* 26). Als komisches Gegenstück zum eher tragischen *Protagonisten* war ursprünglich der Einakter *Der Zar läßt sich fotografieren* (1927) geplant; dieser wurde in Aufführungen jedoch oft mit Strawinskys *Oedipus Rex* gekoppelt. In einem Artikel für den *Deutschen Rundfunk* nannte Weill *Oedipus Rex* gerade als Beispiel einer neuen musikalischen Entwicklung in Frankreich, derzufolge Opernkomponisten antike Themen bevorzugen (Kowalke, *Kurt Weill in Europe* 478-9). Die Entstehung von *Der Zar* fiel in die Zeit der konzertanten Aufführung von *Oedipus Rex* in Paris am 30.5.1927. *Der Zar* weist Bühnenelemente auf, die das epische Theater vorwegnehmen und auf Strawinsky oder zumindest allgemein auf die russische Theatertradition zurückgreifen. Hierzu zählt der vom Orchestergraben kommentierende Männerchor, der das Bühnengeschehen verfremdet und den Zuschauer daran erinnert, daß er eine Komödie betrachtet. Schon in Fokines bedeutender Inszenierung von Rimsky-Korsakows *Coq d'or* 1914 erfüllte der Chor ähnliche Funktionen.

Auch wenn sich Weill in seiner Bühnenästhetik deutlich von Strawinsky und der russischen Tradition leiten ließ, betonte er an Strawinsky besonders dessen überragende "Begabung auf dem Gebiete der absoluten Musik" (*Ausgewählte Schriften* 124). Obwohl er die Suite *Histoire* nicht schätzte, bewunderte Weill am Musiktheater *Histoire* die absolute Musik. Als Opernkomponist verstand Weill die Musik umso mehr als eine reine, unabhängige Kunst. Gerade in ihrer Verbindung mit anderen Künsten versuchte Weill, der Musik ihren eigenständigen Charakter zu erhalten. Die Ästhetik der "Trennung der Elemente" ist hier indirekt schon in Weills Opern- und Konzertkritiken angelegt.

Umgekehrt wußte auch Strawinsky die Werke des aus Dessau stammenden Komponisten zu schätzen. Nach einer Aufführung der *Dreigroschenoper* 1928 in Berlin lernten sich beide Musiker kennen, und seitdem bewunderte Strawinsky das *Mahagonny-Songspiel*, *Der Jasager* und *Lady in the Dark* (*Expositions and Developments* 93). Als Strawinsky 1933 in

Paris das *Mahagonny-Songspiel* und den *Jasager* dirigiert von Maurice Abravanel sah, begeisterte er sich besonders für das *Songspiel*. Er wünschte es als Begleitstück, als "ideal bill" zu seiner *Histoire* (Abravanel 67). So sehr Strawinsky das *Songspiel* bewunderte, konnte er sich mit der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nur in Ausschnitten anfreunden, und für das Libretto fand er kein einziges lobendes Wort. Craft notierte am 20.4.1963 nach einer Aufführung an der Hamburger Staatsoper in seinem Tagebuch: "the wonder of *Mahagonny* is that so prodigal a musical substance was lavished on so flimsy a play" (*Stravinsky. Chronicle of a Friendship* 212). Wenn auch die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Strawinsky nur begrenzt beeindruckte, lassen sich umgekehrt viele ihrer tiefgreifenden Neuerungen auf Strawinsky, gerade seinen *Oedipus Rex*, zurückführen. Da die gegenseitigen Äußerungen Strawinskys und Brechts über die Werke des anderen an sich keine fundamentale Beeinflussung verraten und da nur Weill nachweisbar unter Strawinskys Einfluß stand, kann hier eine einleitende Werkanalyse über die Ähnlichkeiten zwischen Strawinsky und Brecht Aufschluß geben. Eine solche Werkanalyse, die drei zeitlich aufeinanderfolgende und ästhetisch verknüpfte Stücke in Betracht zieht, ist Gegenstand der weiteren Diskussion.

Strawinskys *Oedipus Rex*, Jeßners Theaterinszenierung der beiden Sophokleischen *Oedipus* Schauspiele und Weill/Brechts *Mahagonny* sind indirekt, jedoch deutlich erkennbar, miteinander verstrickt. Schon zeitlich fielen sie dicht hintereinander: Strawinskys *Oedipus Rex* erlebte in Otto Klemperers szenischer Uraufführung in Berlin am 25.2.1928 einen sensationellen Erfolg. Ein Jahr nach dieser Aufführung stellte der Regisseur Leopold Jeßner am Staatlichen Schauspielhaus Berlin am 4.1.1929 in einer zweiteiligen Aufführung seine Interpretation von Sophokles' *Ödipus* vor. Die skandalumwobene Premiere von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* erfolgte am 9.3.1930 in Leipzig.

Im folgenden geht es um den Nachweis, wie Strawinskys *Oedipus Rex* auf Jeßners *Ödipus*, an dessen Ausarbeitung auch Brecht beteiligt gewesen sein muß, und auf die Oper *Mahagonny* wirkte. In diesem Zusammenhang nimmt *Mahagonny* eine zentrale Stellung ein: Da die Arbeit an *Mahagonny* schließlich zum Bruch zwischen Brecht und Weill führte, läßt sich der Streit über *Mahagonny* schon an ihren entgegengesetzten Urteilen über *Oedipus Rex* ablesen. Während Weill durchgehend von *Oedipus Rex* begeistert war, wandelten sich

Brechts Urteile im Verlaufe der Arbeit an *Mahagonny* von einer eingangs positiven Aufnahme zu einer später kritischen Haltung gegenüber Strawinskys Opern-Oratorium.

Strawinskys *Oedipus Rex* und Jeßners *Ödipus* entstanden beide in der Zeit der intensiven Diskussion über die Bedeutung der Klassiker in den zwanziger Jahren. Herbert Jhering sah in seiner Schrift "Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod?" (1929), einem der Hauptzeugnisse der Klassikerdebatte, beide Aufführungen im Zusammenhang mit den Bemühungen um die Erneuerung der Klassiker. Jhering zeichnete die große Linie auf von Reinhardts noch dramatischer Darstellungsweise zu Strawinskys und Jeßners epischen Formen. Strawinskys episches Verfahren bestehe in seinem verfremdenden Gebrauch des Lateinischen, in seiner demonstrierenden Erzählweise des Sprechers, in der Abkühlung und Distanz in der Darstellung. Jeßners Sophokles-Inszenierung bedeute eine Weiterführung von Strawinskys und Cocteaus Bemühungen, wobei Jhering hier die inhaltlichen und formalen Änderungen betonte. Das klassische Drama, das in einer geschlossenen Welt entstand, müsse stilistische Abwandlungen erlauben, wenn es in einer Zeit der Umwälzungen aufgeführt wird. Es müsse die Einheitlichkeit, die vom persönlichen Schicksal ausgeht, durch ein Streben nach der offenen Form ersetzen (Rühle 919).

Brecht wies noch konkreter als Jhering darauf hin, worin diese politischen Umwälzungen bestanden, die in den zwanziger Jahren zur Suche nach neuen künstlerischen Formen führten. In einer an die Veröffentlichung von Jherings Schrift anschließenden Diskussion zwischen Brecht und Jhering setzte Brecht den Klassikertod mit dem Ersten Weltkrieg in Verbindung: "Die Wahrheit ist: sie sind im Krieg gestorben. Sie gehören unter unsere Kriegsoffer" (GW XV: 176). 1930, nur kurz darauf, behauptete Brecht in diesem Zusammenhang: "Der große praktische Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge war der Krieg" (GW XV: 208). Auch Jhering beschrieb in "Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod?", wie die Klassiker "neu zu sehen" seien (309). Diese Folgeerscheinung des Krieges, das "neue Sehen," das Jhering auf die Klassiker beschränkte, wurde für Brecht zur Voraussetzung jeglicher Kunstbetrachtung und führte später zur Formulierung des Verfremdungseffektes. Brechts Technik des Zitierens muß auch aus diesem "neuen Sehen" abgestorbener Formen hergeleitet werden, denn als tote Objekte bilden die Klassiker wieder poetisches Aufbaumaterial, dürfen, da die Aura des Unberührbaren ihnen abhanden gekommen ist, ebenso wie

jedes andere sprachliche Element benutzt, verwertet, umgeformt werden. Selbst Strawinsky mag mit *Oedipus Rex*, der die Sprache wieder auf das tote Latein und die Charaktere auf tote Statuen zurückführte, unbewußt auf das Absterben der Klassiker reagiert haben, indem er das Tote als Kunst statisch auf die Bühne stellte.

Wie sehr Strawinskys und Jeßners *Ödipus*-Aufführungen miteinander zusammenhingen, erkannte unter den zeitgenössischen Kritikern zuerst Jhering. Schon einen Tag nach der Uraufführung von Jeßners Inszenierung verglich er sie im Berliner *Börsen-Courier* mit Strawinskys *Oedipus Rex* und zeichnete die Entwicklung zum epischen Theater anhand dieser beiden *Ödipus*-Aufführungen auf:

Strawinsky hatte mit seinem Textdichter Jean Cocteau den Mut, die Tragödie *Oedipus Rex* lateinisch, wie eine antike Liturgie, wie eine geschlossene tragische Opferhandlung darzustellen, die ein Sprecher unterbricht und erläutert. Die Vorgänge wenden sich nur durch diesen Sprecher an das Publikum; er demonstriert einen episch-dramatischen Ablauf. Es ist der paradoxe und doch erschütternd großartige Versuch, eine ferne Welt nicht durch Vermenschlichung, nicht durch Verringerung der Entfernung, sondern durch "Einfrostung" (ein Wort Strawinskys), durch Vergrößerung der Entfernung näherzurücken. (Rühle 919)

Beide *Ödipus*-Aufführungen reduzieren den ursprünglichen Text auf ein Minimum. Bei Strawinsky berichtet zu Beginn jeder Szene ein Erzähler in wenigen Sätzen den Inhalt; Jeßners Inszenierung komprimiert beide Dramen, *König Ödipus* und *Ödipus auf Kolonos*, zu einer zweiteiligen Abendveranstaltung. Die offene Struktur der Zweiteiligkeit kennzeichnet bei Strawinsky wie bei Jeßner die Hinwendung zur epischen Form.

In seiner Schrift "Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod?" beschrieb Jhering Jeßners Aufführung gleichzeitig in einer Weise, die auf Brecht vorauswies:

Der Ton wird unaufgeregt, der Chor berichtet, die Szenen zwischen Jokaste und Ödipus werden einfacher, an die Stelle der krampfigen Auflösung tritt epische Ruhe und Zusammenfassung. Beispiele: der sprachlich darlegende Stil, die mächtig strömende und

doch gehärtete Kraft Kortners; die mitleidslose, unschmerzliche, durch ihre berichtende Energie wirkende Magd von Helene Weigel. (Jhering 311)

Aus diesen Zeilen sprach die Kenntnis von Brechts Absichten. Jhering betonte den sachlichen, erzählenden und epischen Stil der Aufführung. Daß Brecht möglicherweise an Jeßners *Ödipus* geistig mitgearbeitet hatte, läßt sich aus der Liste der Schauspieler erahnen, die sich an der Aufführung beteiligten. Neben Fritz Kortner als Ödipus und Eleonore Mendelssohn als Antigone spielten Lotte Lenya als Ismene und Helene Weigel als Dienerin mit. Lenya sang dann in der *Mahagonny*-Oper die Rolle der Jenny. Brecht widmete Jeßners *Ödipus*-Inszenierung viele Aufsätze. In "Letzte Etappe: *Ödipus*" bezeichnete er sie selbst als einen Höhepunkt der Bemühungen um eine neue epische Form und setzte Jeßners *Ödipus* mit seiner *Dreigroschenoper* in Verbindung, da nur hier "zweimal die Formfrage angeschnitten" wurde (GW XV: 184).

Wie eng Strawinskys und Jeßners *Ödipus*-Aufführungen und Brechts epischer Stil miteinander verflochten waren, erkannte Jhering anhand einer weiteren Klassikerbearbeitung, Brechts Inszenierung von *Eduard II* in München: Vom "*Ödipus* Leopold Jeßners...führen Verbindungen, ohne daß Strawinsky von Brecht zu wissen braucht, zur Oper *Oedipus Rex*" (Jhering 318). Tatsächlich wußte Strawinsky zu der Zeit wenig von Brecht, doch mit umso größerer Sicherheit kannte Brecht Strawinskys *Oedipus Rex*. In "Dialog über die Schauspielkunst" (Februar 1929) bezog er sich sicher auch auf Strawinsky, ohne jedoch dessen Namen zu nennen: Brecht unterschied hier zwischen der alten, "erotischen," und der neuen Schauspielkunst, die er in folgenden Worten zusammenfaßte: "Spirituell. Zeremoniell. Rituell" (GW XV: 189). Gerade diese drei Adjektive bezeichnen präzise Strawinskys Beitrag zum epischen Musiktheater mit *Oedipus Rex*. Durch die Wahl eines äußerst bekannten Stückes, das er dann ins Lateinische, eine tote und nicht einmal die Ursprungssprache, verfremdete, reduzierte Strawinsky die Handlung des Dramas und kehrte den zeremoniellen Charakter hervor. Auch der kalte, unpersönliche Schauspielstil, den Brecht anstrebte, fand sich schon in Strawinskys *Oedipus Rex*. Brecht beschrieb in dem schon zitierten Aufsatz ausführlich die Darstellungskunst der Helene Weigel, die in Jeßners *Ödipus* als Dienerin—anstatt, wie bei Sophokles, als Diener—den Tod der Jokaste meldet:

Als eine Schauspielerin dieser neuen Art die Magd im *Ödipus* spielte, rief sie, den Tod ihrer Herrin berichtend, ihr "tot, tot" mit ganz gefühlloser, durchdringender Stimme, ihr "Jokaste ist gestorben" ohne jede Klage, aber so bestimmt und unaufhaltsam, daß die nackte Tatsache ihres Todes gerade in diesem Augenblick mehr Wirkung ausübte, als jeder eigene Schmerz zustande gebracht hätte. (GW XV: 191)

Auch Strawinsky bemühte sich in *Oedipus Rex* um Distanz und Abkühlung. Er ließ die Nachricht vom Tode Jokastes durch einen Boten überbringen, der im Dialog mit dem Chor seine Schreckensbotschaft stilisiert und refrainartig wiederholt. Doch an einer vorhergehenden Stelle, der Enthüllung des Ödipus in seiner wahren Identität, erzielte Strawinsky einen Effekt, der dem oben beschriebenen der Weigel ähnelt: Ein unerwartetes Fortissimo legt die Herkunft des Ödipus bloß, und zwar abwechselnd und in verschiedenen Gruppierungen von dem Hirten, dem Boten und dem Chor. Zu der drohend lauten Begleitung, die das gesamte Orchester umfaßt, gleicht ihre Anklage auf jeweils gleichhohen Tönen eher einem Sprechen als Gesang, und in diesem plötzlichen Umschwung zum stilisierten Sprechen dringt die Wahrheit noch nackter und fürchterlicher durch. Ebenso metallisch "gefühllos" und "durchdringend," wie Helene Weigel ihr "tot" ausspricht, erklingt bei Strawinsky die erschütternde Erkenntnis über die wahre Identität des Ödipus. In beiden Fällen schwingt im Ton der Darsteller weniger Mitempfinden als Anklage mit: Strawinsky wie auch Brecht bemühten sich, Gefühle einzufrieren, "freezing the drama in the music," wie Strawinskys Absichten konkret lauten (*Dialogues and a Diary* 29). Erst später borgte Brecht den Terminus von Strawinsky. Anthony Tatlow vermutet, daß sich Brechts Idee der "Durchkältung" (GW XVI: 622), die er 1937 in einem Aufsatz über "Verfremdung in der chinesischen Schauspielkunst" definierte, auf Strawinskys Konzept der "Einfrostung" des *Oedipus* zurückführen läßt (Tatlow 232). Brechts humorvoller Vorschlag aus seinem Exil in Hollywood, daß für ein sinnvolles Theatermachen in Kalifornien erst Lastwagen voller Eisklötze angefahren werden müßten, um die Theater zu einer Temperatur abzukühlen, die das Denken ermögliche, entspringt der gleichen Betrachtungsweise.

Brecht mag zunächst positiv auf Strawinskys Opern-Oratorium als musikalisches Pendant zu seiner theatralischen

Suche nach einer epischen Form reagiert haben; doch 1930 äußerte er sich in seinen Anmerkungen zur *Mahagonny*-Oper kritisch über Strawinskys *Oedipus Rex*: "Die Besseren verneinen den Inhalt überhaupt und tragen ihn in lateinischer Sprache vor oder vielmehr weg." (GW XVII: 1014) Die Besseren—mit diesem höchst zweischneidigen Kompliment stellt Brecht Strawinsky zwar über die Stufe der Wagnerianer oder der wenig mehr geschätzten Futuristen, behandelt ihn jedoch bei allem Respekt mit scharfer Ironie. Brecht muß erkannt haben, daß die Wahl des Lateinischen in *Oedipus Rex* von der Technik her eine Verfremdung ist, wie er sie selbst etwa durch die Verlegung der Handlung in ein entferntes Milieu auch anstrebte. Doch verfolgen beide Verfremdungen entgegengesetzte Ziele: Aus Brechts Perspektive wirkt das Latein in *Oedipus Rex* wie ein reaktionärer Verfremdungseffekt. Wo Brechts Verfremdung darauf zielt, den Zuschauer zum kritischen Denken herauszufordern, verfremdet Strawinsky hier bis zur Verständnislosigkeit. Er erwartet von seinem Zuhörer keine Kenntnis der lateinischen Sprache; das Latein dient eher als Hinweis auf die Vertrautheit des Stoffes, dessen konkreter Inhalt und Sinn dann in den Hintergrund gedrängt wird. Zum eigentlichen Sinn erwächst die Musik, und der Klang des Lateinischen wird zu einem Bestandteil der Musik. Das muß Brecht gestört haben; er sah wohl seine eigenen künstlerischen Mittel gegen sich gerichtet. Noch Jahre später, im kalifornischen Exil, erinnerte sich Brecht an die *Oedipus*-Oper, wie eine Notiz aus dem *Tui-Roman* verdeutlicht: "S. mit der lateinischen Oper" (GW XII: 673).

Im Gegensatz zu Brecht, der sich im Verlaufe seiner Arbeit an *Mahagonny* von Strawinskys *Oedipus Rex* abwandte, begeisterte sich Weill durchgehend für das Werk. Da der Streit zwischen Weill und Brecht sich zu einem großen Teil um die Vorrangstellung von "musica" und "parola" entfachte, liegt es auf der Hand, daß Weill an Strawinsky gerade das lobte, was Brecht kritisierte, nämlich die Herauskehrung des Musikalischen. Weill hatte schon die Berliner szenische Erstaufführung des *Oedipus Rex* am 25.2.1928 an der Kroll-Oper erlebt, und als der Rundfunk im folgenden November eine weitere Übertragung brachte, verfaßte er am 16.11.1928 für den *Deutschen Rundfunk* einen euphorischen Artikel:

Strawinskys *Oedipus Rex*...bildet unzweifelhaft einen Markstein in der Entwicklung der neuen Oper. Es zeigt am deutlichsten von allen bisherigen Werken die

eindeutige Absage an die Form des Musikdramas, die Aufnahme eines rein gesanglichen Opernstils, in dem Handlung, Dramatik und optische Bewegung völlig zurückgedrängt sind zugunsten einer rein musikalischen Formgebung. Die Rolle der Musik in diesem Werk wird dadurch noch erweitert, daß der Text in lateinischer Sprache gehalten und daß der Hörer dadurch auf die Wirkungskraft der Musik allein angewiesen ist...Die oratorienhafte Form macht das Werk für den Rundfunk besonders geeignet. (*Ausgewählte Schriften* 161)

Weill bewunderte hier gerade die Erneuerungen, die Brecht später in seinen *Mahagonny*-Anmerkungen kritisierte, nämlich die Hervorhebung der Musik durch die lateinische Sprache des Textes und die so verursachte Sinngebung durch Musik allein. Die grundsätzlichen Unterschiede im Kunstverständnis, die später zum Streit über *Mahagonny* führten, sind in ihren entgegengesetzten Äußerungen über *Oedipus Rex* schon vor geprägt. Weills Bemerkung 1928 in seinem Aufsatz "Zeitoper," "Strawinskys *Oedipus Rex* ist nicht weniger Spiegel unserer Zeit als etwa Chaplins *Goldrausch*" (*Ausgewählte Schriften* 38), ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu verstehen. Gerade in der Verbindung von Strawinskys antiki-sierendem *Oedipus Rex* mit Chaplins modernisierendem *Goldrausch*, Brechts Lieblingsfilm seines großen Regisseur-Vorbilds, mag sich ein leichter, früher Seitenhieb gegen Brecht verstecken. Vielleicht veranlaßte die Begeisterung für den *Oedipus Rex*, an dessen Fassung Cocteau mitgearbeitet hatte, Weill sogar, sich um Cocteau als Librettisten für die *Sieben Todsünden* (1933) zu bemühen. Als dieser absagte, wandte sich Weill wieder an Brecht (Kowalke, *A New Orpheus* 206).

Drew zufolge reagierte Weill auf die erste Berliner Aufführung des *Oedipus Rex* spontan mit dem Ausruf: "Das muß man einfach nachmachen!" ("Brecht versus Opera" 8). In vieler Hinsicht stellt die Oper *Mahagonny* Weills Versuch dar, Strawinskys Neuerungen in *Oedipus Rex* fortzuführen. Die *Mahagonny*-Oper folgt Strawinskys *Oedipus Rex* besonders in ihrem Rückgriff auf die Form des Opern-Oratoriums, einer Zwittergattung zwischen einem eher dramatischen (Oper) und einem epischen (Oratorium) Genre. Das szenische Oratorium war in den zwanziger Jahren das musikalische Pendant zum epischen Musiktheater Brechts (Lewinski 6, Brachtel 394).

Die Form des Oratoriums trägt auf mehrfache Weise zum

epischen Charakter der Aufführung bei: ein Erzähler singt dem Publikum rezitativisch die Handlung vor; das Geschehen, zumeist biblischen Ursprungs, wird als bekannt vorausgesetzt; eine schauspielerische Bühnendarstellung entfällt; den Schauplatz bildet die Kirche, was eine moralische Ausrichtung des Sujets zur Folge hat; der gegenüber der Oper bedeutend hervorgekehrte Chor nimmt wie der Erzähler narrative und urteilende Positionen ein. Bei Strawinsky geht die Wahl der oratorischen Form Hand in Hand mit seinen musikalischen Rückgriffen auf Bach und Händel, die das Oratorium zu seinem geistigen Höhepunkt entwickelten.

Diese Rückwendung zur Form des Oratoriums verbindet Strawinsky mit Weill. Weill, der 1930 seinen Aufsatz "Bekenntnis zu Bach" verfaßte, kehrte in der Oper *Mahagonny* wieder verstärkt zu polyphonen Formen zurück. Darüber hinaus übernimmt *Mahagonny* aus dem Oratorium den Erzähler: Der Ausruf eines Sprechers, der das folgende Geschehen ankündigt, leitet 12 der 21 Szenen ein, und unter den restlichen neun übernehmen die Sprecherfunktionen vielfach Lautsprecher, eine an die Wand projizierte Landkarte oder die Charaktere selbst, z.B. Jakobs ironischer Ausspruch "Das ist ewige Kunst" (Nr.9) oder der Ruf der Männer "Zweitens kommt die Liebe dran!" (Nr.14).

Der Einsatz der verschiedenen Sprecher in *Mahagonny* ist der Methode Strawinskys auffallend ähnlich. Schon *Oedipus Rex* integrierte einen Sprecher und spielte darüber hinaus mit den erzählerischen Möglichkeiten des Oratoriums. Zwar berichtet nur der Sprecher in der Landessprache die Handlung, während sich der Rest auf Latein abspielt; doch das Drama enthält verschiedene Erzählerfiguren. Hirte, Bote und Chor fungieren in der Handlung nur als Berichtende, ohne sich am dramatischen Geschehen selbst direkt zu beteiligen. Darüber hinaus kehrt sich am Ende die traditionelle, erwartungsgemäße Beziehung zwischen Bote und Chor um. Anstatt daß der Bote berichtet und die Handlung weitertreibt, während der Chor kommentiert, erzählt der Chor ausführlich Ödipus' erbärmliches Ende, wohingegen der Bote nur seine eine Nachricht, "Divum Jocastae caput mortuum," in regelmäßigen Abständen wiederholt. Auch die Tatsache, daß die Sänger nicht schauspielern, nur wie versteinert an ihrem Platz stehenbleiben, während der Sprecher sich frei bewegen darf (*Dialogues and a Diary* 23), mag als weiteres Beispiel für den häufigen Rollentausch zwischen Spieler und Sprecher in Strawinskys *Oedipus* gelten.

In *Mahagonny* äußert sich die oratorische Form auch in der Analogie der Geschichte zu einem biblischen Vorgang. Zumindest Weill interpretierte die Oper nach ihrer Uraufführung in diese Richtung hin, hob sich damit von Brecht ab und betonte, daß die Schlagworte "Zeittheater" oder "Jazzoper" auf *Mahagonny* keinesfalls zutreffen:

Ein Opernstoff kann in der gleichen Art aktuell sein, wie es etwa die biblischen Geschichten vom verlorenen Sohn, vom Gastmahl, von der Ehebrecherin sind. Es war daher von Anfang an unser Bemühen, die Geschichte einer Stadt, die ja in diesem Sinne schon ein "biblischer" Vorgang ist, nur in jenen Etappen aufzuzeigen, die eine strenge, gehobene Darstellung zulassen. (*Ausgewählte Schriften* 60)

Weills Wertung unterscheidet sich grundsätzlich von Brechts herausfordernder These: "*Mahagonny* ist ein Spaß" (GW XVII: 1007). Weill spricht wohl eher im Sinne Strawinskys, der an seinem *Oedipus Rex* gerade das Strenge und "Erhabene" (*Erinnerungen* 160) hervorgehoben hatte. Damit verbunden ist ebenso der Mangel an schauspielerischer Bewegung, den Strawinsky und jetzt auch Weill empfehlen:

Da die Vorgänge nicht symbolisch, sondern typisch sind, empfiehlt sich *größte Sparsamkeit* in den szenischen Mitteln und in dem Ausdruck des einzelnen Darstellers. (Weill, *Ausgewählte Schriften* 59)

Diese Sparsamkeit der dramaturgischen Mittel in *Mahagonny* entspricht dem statischen Charakter, den Strawinsky für *Oedipus Rex* forderte. Zu dem Eindruck des Statischen tragen auch die häufigen Wiederholungen innerhalb der Komposition bei: Strawinskys Gebrauch des Ostinatos in der Partitur wie auch seine häufigen Wiederholungen von Silben, Wörtern und Phrasen innerhalb des Textes—besonders "Oedipus" in seinen verschiedenen Deklinationen und Akzentverschiebungen—produzieren einen statischen Effekt. In *Mahagonny* erzielt die häufige Wiederkehr gewisser Nummern, z.B. "Aber dieses ganzes Mahagonny" oder der "Alabama Song," die gleiche Wirkung. Die Lieder vereinen sich im Schlußchoral zu einer großen Montage, so daß hier der schon von Strawinsky angestrebte Merzbild-Effekt entsteht. Selbst im Thema und Titel von *Mahagonny* blickt die Statik durch:

“Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”—die angedeutete Entwicklung ist keine dynamische, sich auf ein bestimmtes Ziel zubewegende, da dem Aufstieg gleichzeitig der Fall innewohnt und die gefundene Lösung zum Glück ebenso den Sturz mit sich bringt. Innerhalb der stufenweisen, “bilderbogenartige[n]” Bewegung (Weill, *Ausgewählte Schriften* 61) vollzieht sich auch im Inhalt nur Stagnation.

Strawinsky führt jedoch die Idee des Statischen in seinem *Oedipus Rex* zu größeren Extremen als Weill. Indem die Figuren wie Statuen wirken, läßt Strawinsky auch den architektonischen Charakter des Theaters zum Vorschein treten, und in seinen *Erinnerungen* zitiert er einen Satz, den Goethe gegenüber Eckermann geäußert hatte: “Die Architektur ist eine erstarrte Musik” (70). Strawinskys *Oedipus Rex* verwirklicht programmatisch diese implizite Beziehung zwischen Architektur und Musik. Das Drama erstarrt zur Architektur, in welcher wiederum die Musik zu Stein geworden ist. Indem sich dieser Zirkel schließt, läßt Strawinsky Sophokles’ Stück als literarisches Schauspiel zurück, reduziert den dramatischen Ablauf auf ein Minimum genannter Fakten und läßt wieder die reine Musik hervorscheinen. Als “aus dem Geiste der Musik” geboren, hatte Nietzsche die Entstehung der Tragödie analysiert, und Strawinsky führt sie nun auf diesen Ursprung zurück: Das Archaische, modern Mythische seines Werkes besteht unter anderem gerade darin, daß die Tragödie wieder Musik wird.

Ebenso wie Strawinsky, der das Drama in Musik einzufrieren suchte, hebt Weill hervor, daß die Arbeit an *Mahagonny* ihm eine Gestaltung “nach musikalischen Gesichtspunkten” ermöglicht habe (*Ausgewählte Schriften* 39), “daß hier abgeschlossene musikalische Formen vorliegen” und “daß ein beinahe konzertantes Musizieren möglich ist” (*Ausgewählte Schriften* 59). Gerade um die Rückkehr der Oper zum Konzertanten hatte sich Strawinsky im *Oedipus Rex* bemüht. Aus diesem Grund stellte Strawinsky das Orchester auf die Bühne, womit er sich bewußt von Wagners Konzept des unsichtbaren Orchesters abwandte. Ebenso wie die Handlung im epischen Theater auf psychologische Tiefe und gesteigerte Emotionalität verzichtet, zielt die sichtbare Gestaltung des musikalischen Prozesses auf Rationalität. Strawinsky sah den Vorgang des Musikhörens immer mit der Betrachtung der Gesten der Musizierenden verknüpft (*Erinnerungen* 93). Weill plante für *Mahagonny* einen ähnlichen Bühnenbau wie Strawinsky für *Oedipus Rex*:

Daher ist es ratsam, den Orchesterraum nicht zu vertiefen, sondern das Orchester in der Höhe des Parkettes zu postieren und vor der Bühne ein Podium in den Orchesterraum einzubauen, so daß manche Szenen mitten im Orchester gespielt werden können. (Weill, *Ausgewählte Schriften* 60)

Die Berliner Erstaufführung von *Mahagonny* gestattete jedoch die Verwirklichung dieser Idee nicht.

Im Zuge seiner Musikalisierung der Oper reduziert Strawinsky durch seine Wahl des Lateinischen den Text auf phonetische Strukturen, auf Klangmaterial. Worte und Silben sind für Strawinsky weniger Sinngeber als Klangträger, und so kann er gerade in Bezug auf *Oedipus Rex* behaupten: "When I work with words in music, my musical saliva is set in motion by the sounds and rhythms of the syllables" (*Dialogues and a Diary* 22). Weill greift dieses Verfahren in Ausschnitten auf:

Der Name *Mahagonny* bezeichnet lediglich den Begriff einer Stadt. Er ist aus klanglichen (phonetischen) Gründen gewählt worden. Die geographische Lage der Stadt spielt keine Rolle. (*Ausgewählte Schriften* 59)

Die Sekundärliteratur zu Brecht gibt hingegen verschiedene semantische und historische Ursprünge des Namens "Mahagonny" an: Netzestadt, Braunhemden, Holz, bourgeoises Mobiliar (Mittenzwei I: 275). Indem Weill die Bedeutungskomponente des Begriffs "Mahagonny" verneinte, setzte er sich von Brecht ab und kehrte sich der morphologischen Sprachbetrachtung Strawinskys zu, der im rhythmischen Fallen von Silben und Kadenzen den Wert der Sprache erkannte (*Erinnerungen* 68-69). Auch der Komponist und Musikschriftsteller Ernst Latzko begründete in Weills Sinne die englischsprachigen Einschübe des ansonsten auf deutsch gehaltenen *Mahagonny*-Textes mit ähnlichen Argumenten, die Strawinsky zur Rechtfertigung seines lateinischen Textes für den *Oedipus* dienten:

So erklärt sich auch im Ablauf der Dichtung der stellenweise Verzicht auf die deutsche Sprache und damit auf "Verständlichkeit" durch die Tatsache, daß das fremde (englische) Idiom im besonderen Fall die größeren phonetischen Vorteile bietet...Die sprachliche Fassung ist also weniger Vermittler von Ideen als klangliches Phänomen. (Drew, *Über Kurt Weill* 55-56)

Ohne an Strawinsky zu erinnern, erklärte Latzko das Englisch etwa aus "O tell us the way to the next whiskey bar" ebenso wie Strawinsky das Latein seines *Oedipus*.

Als weitere Konsequenz einer Musikalisierung erwächst der mythische Charakter des Stoffes. Ganz im Gegensatz zu Brechts politischer Interpretation bedeutet für Weill "Mahagonny," ebenso wie "Pensacola," eine vage Verkörperung des Mythos Amerika, wie Weill später, 1944 im *New Yorker*, erklärte (Kowalke, *Kurt Weill in Europe* 57). Doch schon 1930 interpretierte Weill *Mahagonny* allegorisch als "Gleichnis vom heutigen Leben" (*Ausgewählte Schriften* 58). *Mahagonny* stellt eine musikalische Allegorie auf die Bühne, die Geschichte einer Paradiesstadt, ihrer Hauptfigur. Jimmy Mahoney, ihr zentraler Charakter, muß erfahren, daß das Gesetz, das die Stadt definiert und zur Blüte bringt, "Du darfst," ihn und die Stadt am Ende zugrunde richtet, ebenso wie Ödipus, der seine Stadt von Pest und politischer Krise zu befreien versprach, bei der Suche nach dem Unheil auf sich selbst stieß und in der Erkenntnis sich wie auch Theben zerstörte. Die den Kern des Inhalts erfassende Ironie nimmt in beiden Fällen mythische Dimensionen an. Hirsbrunner bezeichnet *Oedipus Rex* nicht als "Stück Archäologie, sondern authentische, moderne Archaik" (168), und in demselben Sinne stellt *Mahagonny* einen authentischen modernen Mythos der zwanziger Jahre dar. Eine solche Sicht *Mahagonnys*, die das Musikalische und Mythische hervorhebt, reflektiert hingegen weniger Brechts Anschauung als Weills.

Mahagonny mag als ursprünglich gemeinsamer Versuch Brechts und Weills verstanden werden, Strawinskys Anstöße aus *Oedipus Rex* zur Erneuerung der Opernform aufzugreifen. Beide suchten ein sachliches, antiromantisches Musiktheater, das sich in seiner Ästhetik von Wagners Musikdrama abkehrte. Beide sahen in der Form des Oratoriums einen konstruktiven Ansatz für ein episches Musiktheater, da das Oratorium auch innerhalb des Schauspiels den Prozeß des Erzählens hervorkehrt. Als Weill dann im Verlauf der Arbeit die rein musikalische Gestaltung zunehmend in den Vordergrund stellte und auch die entsprechenden Elemente in *Oedipus Rex* betonte, indem er etwa den Gebrauch des Lateinischen als Rückführung der Sprache auf Musik verstand, mußte sich Brecht abwenden. Die Möglichkeiten der Verfremdung waren in eine für Brecht unvertretbare Richtung gelenkt worden, da sie den Inhalt des Stückes verneinten. Gerade deswegen hob Brecht in seinen *Anmerkungen zu Mahagonny*

die Bedeutung des "Sinns" in der Oper umso mehr hervor. Die hier ausgesprochene Befürchtung, der "Sinn" vieler moderner Opern sei ein "absterbender," bezieht sich sicher auch auf *Oedipus Rex* (GW XVII: 1013). Brechts Rezeption von *Oedipus Rex* zeigt auf, daß er Strawinskys ästhetische Ansätze aufnahm und weiterführte, ohne dabei die inhaltlichen Konsequenzen, die für Brecht weltanschauliche waren, für sich zu akzeptieren.

ANMERKUNGEN

¹ Siehe Theodor W. Adorno: "Zur Frankfurter Aufführung der *Dreigroschenoper*," und "Zur Musik der *Dreigroschenoper*," und von Ernst Bloch, "Lied der Seeräuberjenny in der *Dreigroschenoper*," "Zur *Dreigroschenoper*," beide Autoren aufgenommen in: David Drew, Hrsg., *Über Kurt Weill* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975), 37-54; Ulrich Weisstein, "Cocteau, Stravinsky, Brecht, and the Birth of Epic Opera," *Modern Drama* 5 (1962): 142-53; Jürgen Engelhardt, *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Stravinsky und Brecht/Weill* (München: Katzbichler, 1984).

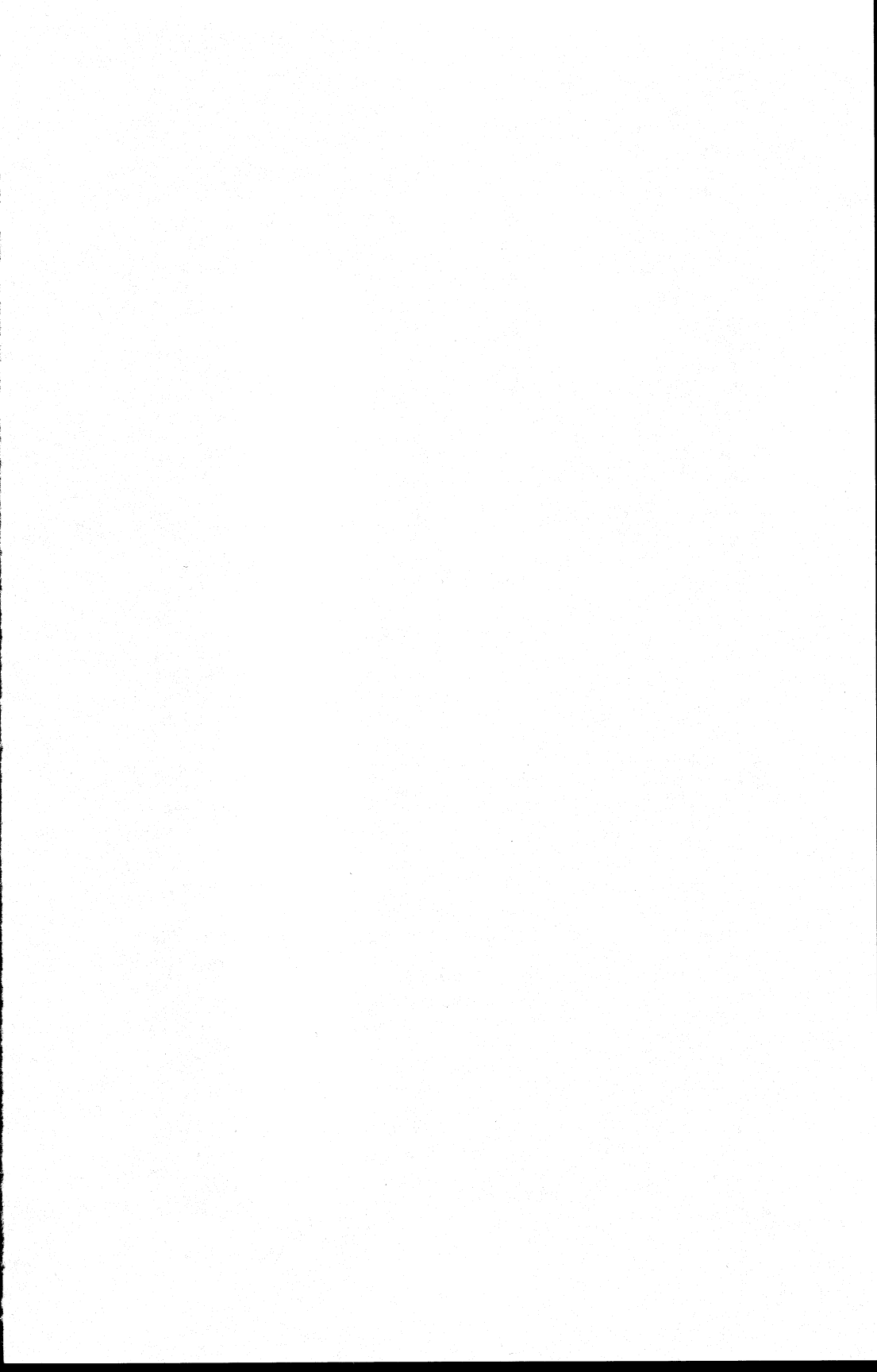
² Als einzige Ausnahme zählt hier allerdings die *Histoire*, die 1918 entstand und sich deutlich auf den Ersten Weltkrieg bezieht. In *Expositions and Developments* schrieb Strawinsky: "*Histoire du soldat* remains my one stage work with a contemporary reference" (102).

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN WERKE

- Abravanel, Maurice. "Maurice Abravanel remembers Kurt Weill." *High Fidelity/Musical America* 28 (Juli 1978): 66-67.
- Boulez, Pierre. "Sprengt die Opernhäuser in die Luft!" *Der Spiegel*. 25.9.1967: 166-74.
- Brachtel, Leo Karl. "Bertolt Brecht und die Musik." *Neue Zeitschrift für Musik* 127 (Oktober 1966): 393-5.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Zwei Bände. Hrsg. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- . *Briefe*. Zwei Bände. Hrsg. Günter Glaeser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

Whither Brecht? / Brecht wohin?

- . *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967.
- Craft, Robert. *Stravinsky. Chronicle of a Friendship*. New York: Alfred Knopf, 1972.
- Drew, David. "Brecht versus Opera; Some Comments." *The Score* 23 (Juli 1958): 7-10.
- . *Kurt Weill. A Handbook*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- . Hrsg. *Über Kurt Weill*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975.
- Dümling, Albrecht. "*Laßt Euch nicht verführen.*" *Brecht und die Musik*. München: Kindler, 1985.
- Engelhardt, Jürgen. *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht / Weill*. München und Salzburg: Katzbichler, 1984.
- Grimm, Reinhold. Hrsg. *Episches Theater*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.
- Hayman, Ronald. *Brecht. A Biography*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Hirsbrunner, Theo. *Igor Strawinsky in Paris*. Laaber: Laaber-Verlag, 1982.
- Jhering, Herbert. *Der Kampf ums Theater*. Berlin/DDR: Henschelverlag, 1974.
- Kowalke, Kim. Hrsg. *A New Orpheus: Essays on Kurt Weill*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- . *Kurt Weill in Europe*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- Lewinski, Wolf-Eberhard von. "Objektiver Oedipus." *Deutsche Oper am Rhein* 3 (1964-65): 5-6.
- Mittenzwei, Werner. *Das Leben des Bertolt Brecht*. Zwei Bände. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Rühle, Günther. *Theater für die Republik. 1917-33*. Frankfurt/M.: Fischer, 1967.
- Strawinsky, Igor. *Erinnerungen*. Zürich: Atlantis Verlag, 1937.
- . *Selected Correspondence*. I-III. Hrsg. Robert Craft. New York: Alfred Knopf, 1984.
- Strawinsky, Igor and Craft, Robert. *Dialogues and a Diary*. London: Faber, 1968.
- . *Expositions and Developments*. London: Faber, 1962.
- . *Themes and Episodes*. New York: Alfred Knopf, 1966.
- Tatlow, Anthony. *The Mask of Evil*. Bern: Peter Lang, 1977.
- Theurich, Jutta. "...wenn Sie doch auch hier wären!": Briefe von Kurt Weill an Ferruccio Busoni." *Musik und Gesellschaft* 3 (März 1990): 114-26.
- Weill, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. David Drew. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975.
- Weisstein, Ulrich. "Cocteau, Stravinsky, Brecht, and the Birth of Epic Opera." *Modern Drama* 5 (1962): 142-53.
- Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1959.



"...dies wäre seine Show." Brecht in Lettland zwischen *Perestroika* und Unabhängigkeit

Māra Ķimele und Viktors Hausmanis diskutieren lettische Haltungen gegenüber Brecht aus historischen und gegenwärtigen Perspektiven. Ķimele, Theaterlehrerin und Gründungsregisseurin einer Experimentierbühne in Rīga, ist die Enkelin von Anna (Asja) Lācis, der Lebensgefährtin Bernhard Reichs und einstigen Mitarbeiterin Brechts. Hausmanis, der Vorsitzende des Instituts für Sprache und Literatur an der Lettischen Akademie der Wissenschaften, ist Autor zahlreicher Publikationen über lettisches und ausländisches Theater. Brecht war in Lettland bisher hauptsächlich deshalb nicht weit verbreitet, da die Theatertradition Brechtschen Regeln zuwiderlief. Brecht wurde am besten aufgenommen, wenn er den Zuschauern zur Einführung aufgeführt wurde. Er wird weniger als Marxist gesehen, sondern mehr als ein "Anti" im allgemeinen. Valters Nollendorfs, Professor an der Universität von Wisconsin, war Lehrbeauftragter der Fulbright-Stiftung an der Universität von Lettland.

"...tel serait son spectacle." Brecht en Latvia entre *Perestroika* et l'indépendance

Māra Ķimele et Viktors Hausmanis dialoguent sur les attitudes à l'encontre de Brecht historiquement et actuellement. Ķimele, enseignant de théâtre et directeur-fondateur d'un théâtre expérimental à Rīga, est la petite-fille d'Anna (Asja) Lācis, la compagne de longue date de Bernhard Reich et collaborateur de Brecht. Hausmanis, qui dirige l'Institut de Langue et de Littérature à l'Académie Latvienne des Sciences, a largement publié sur le théâtre latvien et de langue étrangère. Brecht n'a pas toujours été populaire à Latvia parce que les traditions théâtrales s'opposaient aux préceptes brechtiens. La réception de Brecht est plus chaleureuse lorsqu'on fait appel à l'identification des spectateurs. On le perçoit moins comme marxiste et plus comme "anti-iste" en général. Valters Nollendorfs, Professeur à l'Université de Wisconsin, était Fulbright Lecturer à l'Université de Latvia.

"...esto sería su espectáculo." Brecht y Latvia entre la *Perestroika* y la Independencia

Māra Ķimele and Viktors Hausmanis discuten las attitudes entre Latvios hacia Brecht históricamente y actualmente. Ķimele, profesora de teatro y directora fundadora de un escenario experimental en Rīga, es la nieta de Anna (Asja) Lācis, la compañera de toda la vida de Bernhard Reich y colabor de Brecht en una ocasión. Hausmanis, jefe del Instituto de Lengua y Literatura de la Academia Latviana de Ciencias, ha publicado extensamente sobre el teatro de Latvia y el extranjero. Brecht no ha sido popular en Latvia principalmente porque las tradiciones teatrales entraban en contradicción con los preceptos Brechtianos. Brecht ha sido mejor recibido cuando ha sido presentado ante una audiencia empática. El es visto menos como marxista, en general más como un "anti-ista." Valters Nollendorfs, profesor en la Universidad de Wisconsin, era conferenciante Fulbright en la Universidad de Latvia.

"...this would be his show." Brecht in Latvia between *Perestroika* and Independence

An Interview with Māra Ķimele and Viktors Hausmanis

Valters Nollendorfs

V.N.: To what extent do the current changes modify Latvian attitudes toward Brecht?

M.Ķ.: Unfortunately not at all, because what happens in the streets is Brecht himself. There is no need for him, since Brecht is taking place in the streets. To the utmost. If he were standing there and looking on, this would be his show. With all his humor, his emotions, with all his alienation.

V.H.: I completely agree. In addition, neither here nor in Russia is Brecht now being played, but actual reality in the streets and the squares substitutes for what Brecht represents.

The above conversation took place on 31 May 1990 in the building of the Latvian State Conservatory in Rīga, which also houses the Department of Theater. My conversation partners were Māra Ķimele and Viktors Hausmanis. The physical setting for the conversation was quite appropriate and quite Brechtian. Ķimele had just finished a rehearsal with her drama students at the Academy. While we talked, a couple in the background alienated our words with Latvian polka steps and the clapping of hands. We had hoped that the conversation would include Ādolfs Šapiro, the director of the Youth Theater in Rīga, whose production of Brecht's *Fear and Misery of the Third Reich* in Latvian translation is the only Brecht still in the Latvian repertoire, but he was unavailable.

A few words are in order about the political and cultural scene in Latvia to prepare the setting for the conversation. Except for twenty-two years of political independence between 1918 and 1940, the present Latvian territory—the central one of the Baltic states—has been subject to foreign rule from the thirteenth century on. The Germans, the Danes, the Poles, the

Swedes, and the Russians have had their hand in shaping political life in Latvia. Until the first half of the nineteenth century, native Latvians were for the most part indentured serfs. Western ideas of "national awakening," as the movement was called in Latvia, took hold around the middle of the century, leading Latvian intellectuals and writers to envision and create a modern nation with its own cultural, economic and eventually political institutions. Since the German nobility had retained its cultural, economic and political privileges during Russian rule, the national liberation was simultaneously a rejection of German supremacy and an adaptation of many German cultural features since most "young Latvians" were educated in German institutions. One of the cultural institutions that Latvians adapted to their national ends was the theater. The stage became the visionary vehicle for the creation of a national consciousness out of its folkloristic past and for the fulfillment of Latvian national goals. It also became the moral mirror held up to society at times of rapid and profound social, economic, and political change. The theater became an important national institution for the Latvians, and thus it is not surprising that various regimes of the twentieth century tried to adapt it to their own ends.

The twentieth century has seen a lot of change: not only the rapid urbanization of an overwhelmingly rural Latvian population, but also two World Wars, which devastated the country, as well as several changes of regime. The independence period was a brief interlude interrupted by Soviet occupation in 1940 and German occupation from 1941 to 1945, followed by another Soviet occupation and a 45-year Sovietization after the War. On 4 May 1990, the newly-elected Latvian parliament reasserted Latvia's right to reclaim its independence.

Our conversation took place against this political background. Culturally, the reassertion of Latvia's sovereignty had already been proceeding for more than two years in the wake of *glasnost* and *perestroika* in the Soviet Union.

When I brought up the topic of Brecht in Latvia, both of my partners sighed:

M.K.: Brecht is a rather alien author for the Latvians. Latvians do not like Brecht. He is rather intellectual. In the last few decades Latvians have been exposed to a kind of Social Realism that actually is not characteristic of [pre-war] Latvian art. Latvian performing

arts and music, including the theater, were interrupted [in their normal development] during the postwar period and introduced to completely new currents, to a completely new school, the so-called "Stanislavski System," which actually is not his, for the Soviet Russian theater school, too, passed over to some kind of undeterminable, some kind of strange theater [during the Stalin era] which they called a continuation of the Stanislavski School, which it is not...but rather its odd aberration. Our [pre-Stalin] Russian school used to have such brilliant directors as Meierhold, Vakhtangov, Tairov, who led such strange, intellectual, artistic theater schools, theatrical movements which had no connections with that lousy [postwar] realism but a much greater one with Brecht, where there was this detachment, this alienation, this playfulness, this theatrical playfulness...

V.N.: Would it be then correct to say that this non-acceptance of Brecht in Latvia is connected to his non-acceptance in the entire Soviet Union?

M.K.: Definitely.

V.H.: Māra, I agree with you on some points, disagree on some others. The question must not be oversimplified. At fault are not only [the conditions] of the postwar years and the Stanislavski System. Brecht was not accepted already in Latvia, in the free Republic of Latvia, for there was only one adaptation in 1932 when the Daile theater [in Rīga] showed the *Threepenny Opera*. After that, Brecht was no longer [played]. On the one hand there was the political situation which did not begin only with Stalin, but that began in Latvia with [the authoritarian rule of Kārlis] Ulmanis...

M.K.: ...yes, yes...

V.H.: In the Ulmanis era, all German expressionists disappeared, for they did not fit in; Brecht did not fit in.

M.K.: But that is the general characteristic; there is research on this, and that is a well-known fact. Let me just add that all dictators are extremely negatively disposed toward art that is [even] a little alienated, that allows [the spectator] to gain a little distance, and lets him see the connections. In other words—that lets him come to logical conclusions. They always allow only the realistic, literal art, the realism of social interaction

which does not let an idea develop. It is not for nothing that the same is true for Shakespeare. In any dictatorship Shakespeare is not in demand—not at all. Stalin prohibited *Richard III*.

- V.N.: Are we headed for the conclusion that Brecht's lack of popularity [in Latvia] is also connected with the fact that, starting with 1934, one, another, or a third kind of dictatorship was in power?
- M.K.: There is something to that, but that is not the whole story.
- V.H.: There is something more. Another factor is the very long [pre-Soviet] period during which Latvian actors and audiences became accustomed to a specific way of acting and reception, and the Latvian spectator was not ready to accept this deliberately alienated way of acting.
- M.K.: Definitely. Because Brecht himself came about in a battle against the German theater of his time. Latvia was weaned on the German—not the best—sentimental tradition. German romanticism that developed into a kind of sentimentalism. Romanticism, which culminated in Schiller, grew into a kind of German socially moralizing sentimentalism. And among the Latvians exactly this was cultivated the most...
- V.N.: In other words, Latvians feel closer to the theater which Brecht would call the Aristotelian, with which one has to empathize, which one has to experience.
- M.K.: Moralizing theater.
- V.H.: I agree. Māra, do you remember *The Good Person of Sezuan*?
- M.K.: Yes, yes...
- V.H.: There was what Valters says, that those passages were most powerful where we could empathize with, experience Shen Te.
- M.K.: Definitely yes. For *The Good Person of Sezuan* and especially [the actress] Dina Kuplē—she is such an emotional actress—and this play is a little more lyrical...in its entire spirit...than many others.
- V.N.: When was it adapted?
- V.H.: 1958, the director was Pēteris Pētersons. It was the first Brecht performance after the War...
- V.N.: How many Brecht plays have been staged, on the average? Can they be accounted for?
- M.K.: They all can be accounted for.

The accounting resulted in seven different plays having been performed in the postwar period in Latvia, of which two were staged by two different theaters. The Stalin era was devoid of Brecht. Ķimele mentioned that her grandmother Anna Lācis had not been allowed to stage Brecht after her return from Russia in the late 1940s; she only succeeded in arranging a reading of *Mother Courage*. The 1960s were by far the most productive decade, with four plays and six stagings. *Man Is Man* was staged in the late 1970s by Ķimele; Šapiro's *Fear and Misery of the Third Reich* is a current production dating back to the mid-eighties. As we were going through the accounting, we returned once again to the question of Brecht's theatrical technique and the Latvian audiences' reluctant reaction to alienation.

M.Ķ.: There is a contradiction in Brecht, for he was after all a very talented artist, and when he wrote, his temperament and his [artistic] madness were on the loose. Many of his plays are great works which are written in such an emotionally colorful way that an actor can play to his heart's content and no traditionalism comes about. And I think in general that Brecht scholars who tend to follow his theoretical ideas impoverish Brecht as an artist, for when you directly follow Brecht's plays, he gives them his own rhythm, and in his plays that is like a law. He creates a great, natural, emotionally forming and growing work, and compositionally it grows quite naturally, develops, and ends, and *then* comes the moment of alienation, and I look back at it all. And then I cast myself into the next emotion, and again—I look back afterwards. And as soon as Brecht is played completely rationally, it is dreadful, and it is boring for everybody.

About her own production of *Man Is Man*, Ķimele stated that it had been a student performance staged at the Valmiera theater, a town in northeastern Latvia.

M.Ķ.: ...we only had a few performances..., but the people who saw [the play], especially when we traveled to the country districts, they understood the humor and laughed heartily. Especially in provincial towns it plays worse.

V.N.: Were there any political moments?

M.Κ.: Yes, it was clearly an anti-militaristic play, and especially young people who watched it got the point without fail, for the situation was actually the same as now. The Afghanistan war had not started yet, to be sure...

V.H.: ...it had...

M.Κ.: ...oh, yes, you are right. There *was* that coincidence. And certainly the thing with the recruitment and the fact that in a moment you are turned into a weapon and a murderer where you just were a nice normal boy next door. That metamorphosis was unmistakable there, and the youthful spectators understood it very "normally."

V.H.: I am thinking about the political context. One is what you said about the alienation. Isn't the other point that Brecht came into an unfavorable situation because in an age of catchwords, slogans and forced ideology the public developed an allergy against pronounced social problematics?

M.Κ.: Very definitely. A Soviet person is so fed up with all the politics, catchwords, and slogans that even a progressive ideology brings forth an allergic reaction in him.

I used the opportunity to turn to the real intent of my interview—to find out how my respondents view Brecht's role in a period of great political change. Would Brecht play in Latvia now that the political and dramatic constraints have been lifted? The answer was quoted at the beginning of the paper—Brecht has been superseded by the reality of the events. How about his Marxism, I asked, is his Marxism perhaps turning audiences off?

M.Κ.: He is not that Marxist at all. The Marxism that he preaches corresponds so little to the Marxism which exists in reality here that they are not identified with each other. In principle that is not what Brecht is accused of [here].

V.H.: That should not be so, but...

M.Κ.: There is not that much Marxism in Brecht anyway, in *The Mother* perhaps; other plays are so wonderful, not to mention the *Threepenny Opera* or...or...

V.N.: Well, there are his little ideological plays, his *Lehrstücke*.

- M.Ķ.: Why, his other plays play well, for example the Šapiro staging [of *Fear and Misery of the Third Reich*] goes well and is interesting, although it is entirely about fascism, but it grabs one with its style [of performance] and with its retrospective aspect.
- V.N.: Isn't there some transfer from fascism?
- M.Ķ.: No, because that lies already so far back.
- V.H.: Just a moment, no, no, I think Valters has something else in mind. I think that besides everything else—you are right about that—first of all its style [of performance], its retrospective aspect, but the fact that it reminded us of the mechanism of authoritarianism that we had just started to overcome...
- M.Ķ.: But the audiences did not come to see that. For everybody knows that, and it is clear to everybody, and that is no longer what one is looking for in the theater.
- V.H.: That is what we said in the beginning. Theater must be above all theater, and then it works.
- M.Ķ.: That is right, theater must be theater.
- V.N.: The next question is actually the same one. What is Brecht's relationship to *glasnost* and *perestroika*?
- V.H.: Māra stated that already very well.
- V.N.: For Latvians there is also the third element, the national rebirth.
- M.Ķ.: Brecht does not touch upon the national question. Perhaps in *Mother Courage* some of the brilliant dialogues between the preacher and the cook about King Augustus coming in with his "tanks" to liberate us from ourselves. This play was running exactly at the time when the Russians invaded Czechoslovakia. Ādolfs [Šapiro] and I were terrified about what would happen, and he hid [the dialogues] in the back so that they were not even noticed. Too bad. Ha, ha, what madness. But in general I think that is the way things are, and I hope you will agree with me—Brecht is above all esteemed as an artist and not as an ideologue and not for the social conclusions in his works. He has survived and will survive because there is something colossal in him as an artist; he has that madness that every great artist possesses; he has the human dimension and the paradox that he perceives so wonderfully like no one else. That is what will live forever. But his social conclusions, the purely German, sociological research is chaff.

- V.H.: I agree. Therefore there is no direct line from Brecht to *glasnost* or *perestroika*. The artist is the one who lives and survives, and here is an example—Māra may not agree with me, and her grandmother would surely have disagreed: in our literature there is [the 1920s writer] Linards Laicēns with his “constructive plays,” which [were meaningful] in his day, but which...
- M.Ķ.: ...what has survived are his love poems which he wrote for my grandmother...
- V.H.: ...but the “constructive plays” for the theater did not survive...
- M.Ķ.: ...they have sunk...
- V.H.: ...for there was only this...
- M.Ķ.: ...there was the theoretical conception of what would be necessary, and that is what he created.
- V.N.: That actually answers my next question: do the ideological changes show Brecht in a new light? It seems your answer would be that in the changed times we are looking for a Brecht who stands above these political nuances, that is, for the eternal Brecht.
- M.Ķ.: Absolutely.
- V.H.: Yes, because the situation has become differentiated, the function of the theater now is a different one from what it was when Māra was staging *Man Is Man*.
- M.Ķ.: Certainly, for then we were fighting the regime, and now we no longer have to fight against the regime.
- V.H.: Now the function certainly is changing, and now we must search for something else.
- M.Ķ.: And when we will have sunk again into extreme bourgeois contentment, we will again go for Brecht to blow up the baby blue boudoirs, and then we will again perform a Brecht for the stupid Philistines to protest.
- V.N.: Another question. Is there a need to reconsider Brecht's ideas and their context now? I would assume that the answer would be yes, we must see Brecht differently. But let me rephrase it as a Latvian question. Do you think that with the political situation stabilizing and, let us assume, with the idea of this Republic of Latvia developing and becoming a reality—would there be a place for Brecht [in the repertoire] and would this place have to be reassessed? We just found out that, except for the first performance of the *Threepenny Opera* [in 1932], Brecht has been performed only under a dictatorship. Is Brecht possible in

- a democratic republic?
- V.H.: I think Māra already answered that one, both as art and as a social factor...
- M.Ķ.: ...yes, as soon as we become smug, we will immediately need Brecht...
- V.H.: ...for the new situation in Latvia, the good restructuring will somehow accumulate [problems], and then Brecht will be needed both as an artist and, as Māra correctly put it, as a destroyer, as a demolition man...
- V.N.: ...in other words, as Mephistopheles to Faust.
- M.Ķ.: Quite possibly, for Brecht came about as an "anti-ist," his function is that of an "anti-ist," and thus he will function exactly at a time when an "anti-ist" is needed. When an "anti-ist" was needed against this [Soviet] regime, Brecht was used.
- V.N.: In other words, the special quality which we now perceive in Brecht is not that he is a Marxist...
- M.Ķ.: ...definitely not...
- V.N.: ...but one who in general is "anti" all kinds of power structures.
- V.H.: Yes, yes. And there is another answer: exactly now when a positive process is taking place, when these power structures are being changed in the streets and the parliaments his functions as an author are seemingly precluded.
- M.Ķ.: Life itself is performing his functions.
- V.N.: But as soon as the government starts getting too...
- M.Ķ.: ...rotund...
- V.N.: ...too rotund...
- V.H.: Quite right. Just the other day I suddenly was roused hearing about the 850 rubles for the [new] deputies who sit and do nothing and thinking about my colleagues' [salaries], let us say, [those of the] theater people... That is the first symptom that perhaps pretty soon Brecht will again be needed.

Here the conversation turned to practical concerns in times of change—namely the matter of actors' salaries. Under the previous regime they were just above the minimum level deemed sufficient to exist. Theater directors earned about 200 rubles; actors between 150 and 200, and up to 300 or slightly more for those with the official title "highly meritorious." This compares with the average Soviet income of about 250 rubles. All rates were set by Moscow. As we spoke, these ties to the

Whither Brecht? / Brecht wohin?

"Center" had been cut, but approaching independence was coupled with increasing apprehension. Would the cultural policies and the support of the new parliament and government be as generous to the former "cultural workers" as to the parliamentarians themselves? And meanwhile, the costs of living were rising...

After loud protests, the parliamentarians decided that they could get along on slightly less and reduced their salaries. But at this point the prospects for actors were still unclear. For a while, it seems, Latvia has been avoiding Brecht on stage; but as of early 1991, Brecht was still taking place in the streets.



Das Taganka Theater und die Tradition Brechts.

Ein Gespräch mit Iurii Liubimov

Iurii Liubimov ist einer der herausragendsten Regisseure in der Sowjetunion und hat dazu beigetragen, den Würgegriff einer engstirnigen politischen Orthodoxie um Brechtsches Theater in der Sowjetunion zu lösen. Schon in den 60er Jahren inszenierte er am Taganka Theater in Moskau Brechtstücke auf innovative Weise. Aufgrund seiner Erfahrung darin, mit Schauspielern zu arbeiten und Kunstgriffe im Geiste des epischen Theaters zur Anwendung zu bringen, entwickelte er eine allgemeinere Herangehensweise an die Dramaturgie, die sich vom Berliner Ensemble und von anderen Traditionen der russischen Bühne unterscheidet. Vladimir Koliazin und Boris Zingerman sind Theaterhistoriker und Germanisten am Allunionsinstitut für Kunstgeschichte in Moskau.

Le Théâtre Taganka et la tradition brechtienne.

Iurii Liubimov en dialogue

Iurii Liubimov est l'un des plus éminents directeurs en Union Soviétique. Il a contribué à briser le carcan d'une orthodoxie politique étroite imposé au théâtre brechtien en URSS. Au Théâtre Taganka de Moscou il a produit les pièces de Brecht de façon innovatrice dès les années soixante. En se basant sur l'expérience de travailler avec des acteurs et de mettre à l'oeuvre des mécanismes dans l'esprit du Théâtre Epique, il a développé une approche plus générale à la dramaturgie qui se distingue du Berliner Ensemble et des autres traditions du théâtre russe. Vladimir Koliazin et Boris Zingerman sont des historiens du théâtre et germanistes à l'Institut de Recherches sur l'Art à Moscou.

El Teatro Taganka y la tradición brechtiana.

Diálogo con Iurii Liubimov.

Iurii Liubimov es uno de los directores más importantes en la Unión Soviética y ha sido instrumental en romper con el dominio absoluto de una ortodoxia política estrecha sobre el teatro brechtiano en la Unión Soviética. Durante los años 60, él ya produjo en el Teatro Taganka de Moscú piezas de Brecht de una manera novedosa. Basado en su experiencia de trabajo con actores e implementando mecanismos en el espíritu del teatro épico, él desarrolló una aproximación más general a la dramaturgia que se distingue del Berliner Ensemble y de otras tradiciones del escenario soviético. Vladimir Koliazin y Boris Zingerman son historiadores del teatro y germanistas del Instituto Union para la Investigación del Arte de Moscú.

The Taganka Theater and the Brechtian Tradition. Iurii Liubimov in Dialogue

1 May 1990

Vladimir Koliazin and Boris Zingerman

This is the translation of a text which originally appeared in *Brecht - Classic of the Twentieth Century. Materials of a Brechtian Dialogue 1988-1990*, ed. Vladimir Koliazin (Moscow: All Union Research Institute of Art History, 1990), 202-212. All bracketed explanations are by the editor and the endnotes were prepared by the translators. *Marc Silberman, Editor*

V.K.: Thinking about how to start our dialogue, how to turn your thoughts to the past, I decided to look back at the address you gave in Berlin 22 years ago. This text, published only in German, records in condensed form your understanding of Brecht's role in your life:

Why do I believe that Brecht lives, that he is active, that we'll never be able to hide him away somewhere? No matter what, he'll break through to the surface again...In the Soviet Union Brecht gained wide recognition only after the Twentieth Party Congress [1956]. This in itself tells us a lot and is very interesting. Brecht became necessary after big changes. We turned to him to talk about a lot of things with his help. I also got to know Brecht rather late. *The Good Person of Sezuwan* had been translated into Russian...And so I began at a time when there had been very little experience. At that time I hadn't yet seen the wonderful Berliner Ensemble. But the issues that Brecht brought up were attractive to me. Secondly, I can't say that all these issues were new and unexpected, for in the 1920s we had a genuine flowering in the theater. We had Stanislavskii, Meierhol'd, Vakhtangov, Tairov, Eizenshtein...It was a stormy, intense flowering, which then ended with the official declaration of Socialist Realism. And in the theater it ended with a general 'Mkhat-ization' [imposition of Moscow Art Theater

Revolution 1989: Whither Brecht? / Brecht wohin?

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 16 (Madison: The International Brecht Society, 1991)

style] that destroyed diversity and the Art Theater itself. Later, after the death of Joseph the Wonderful [Stalin], a varied theater life began to appear. The theater in which I work, in which I direct, owes its existence to Brecht. The intelligentsia responded to the first Brecht play in our studio with an avalanche of applause, and thanks to this support, it was decided to stick us into a single old theater and to retain the student spectacle. And there a dialectical struggle began: who would win? The result is that we still exist to this day...The actors, who were not brought up on Brecht and with whom I began to rehearse, were skeptical. Some went out on the stage and said that I was destroying Russian realist traditions, that I was forcing them to perform some kind of formal actions that no one would understand...We showed our Theater Department the scenes from *Sezuan*, and the actors were successful, and the Department approved the play. Only then did the actors believe me and understand something interesting happened that touched their relationship with the audience. The famous fourth act, on which we worked very long, was permeated through and through by Brecht, this new Peter the Great. A direct, unmediated exchange with the spectator arose, problems of a new acting technique were advanced...

And so, Brecht as an ever-present component of the rebellious spirit of the Taganka.

B.Z.: Today how do you assess the role of that first play, how do you assess your choice? Brecht specialists discuss all kinds of theoretical problems, but you experienced them in practice. After all, everyone was beginning with Rozov, like the Sovremennik Theater, with Khmelik... These plays were so childish, very much oriented to the intelligentsia, nice plays. And already this choice had predetermined everything.¹ What stimulated you to make this choice? Did you choose Brecht before or after you had seen the Berliner Ensemble?

I.L.: The way life turned out, the Berliner Ensemble came here to the Vakhtangov Theater at the same time we went abroad on tour [1957], and so I didn't see the Ensemble then. There then appeared a translation by Iuzovskii and Ionova, I think, with songs by Slutskii, in

the journal *Inostrannaia Literatura*. All the same, *Sezuan* gave birth to the theater, although I didn't really think it would turn out that way.² For me this was a completely new dramaturgy that required some real thinking as to how to approach it. Don't forget—I was a teacher then. It seemed to me, maybe purely intuitively, that a completely different training for the student should be considered in this case, a different kind of relationship with the future audience. Hence my idea to do the diploma work in the third year, not in the fourth. I had to ask the Department to approve the diploma work earlier, which they refused to do: "You show us something, then we'll see!" There was a skeptical attitude toward Brecht in those days, his plays were rarely shown in the Soviet Union. He was seen as a rationalist, very foreign to the emotionalism of the Russian School. But to me it seemed just the opposite, that it was necessary and interesting. Because it was really very boring in those days in the Russian theater.

I always felt poorly educated; because I ended up on the stage so early, it seemed to me that I was a drop-out. That's why I went so much to Kedrov, I always wanted to understand what Stanislavskii had been doing in the last years before his death. All this curiosity also encouraged me to try to do this. And how? It was very hard because I had neither experience nor knowledge, nothing.

V.K.: Didn't you run across the ghastly "models" which German directors were starting to use to master Brecht...

I.L.: Yes. I would say that pure intuition worked—the vision that this was the way to do it, that otherwise it wouldn't work. The students immediately protested against this, saying that I wasn't teaching them a system, that I wasn't analyzing the pieces and tasks, but was forcing them to do stuff rhythmically—a factory. If you remember: seven elephants are sitting and they're clapping their hands, there's this conveyer going...I thought, in the fourth year I'll bring them together with the public, and it will all work out, the Department will understand why I was beginning all this in the third year—to teach the students a special relationship with the audience. After all, in those days our actors weren't taught to relate to the audience at all. And that fourth wall was

erected not "as if," but literally, taking it to the absurd—just like the universal "Mkhat-ization," when they declared Socialist Realism, and then other movements disappeared.

They started to move a little bit with this dramaturgy that you call slightly idyllic; before this there were the Surovs, Safronovs, made of reinforced concrete.³ With these Socialist Realist schemes we had arrived at idiocy—the struggle of the good with the very good...Now it's funny, but we really took those disputes seriously.

B.Z.: Now we have the struggle of the bad with the very bad.

V.K.: And the very bad with the very worst.

I.L.: Another extreme. There's nothing sensible in it. You're right.

V.K.: When did it become clear to you that all these new methods were very close to Meierhol'd's tradition?

I.L.: Well, I didn't really study theory very much. I was an artist, I acted a lot and rather successfully—I'm talking about quantity here, not quality. Actors don't often think very deeply. What forced me to do this...I didn't at all like the situation in which I was acting—those lousy stage props, those dusty bushes, all that garbage. I played all this in such quantities that I got sick of doing it...I would wake up in the middle of the night shaking because there were times on tours when I acted in 26 to 30 plays a month, and they were huge roles. I started to quarrel with our boss, the late Ruben Nikolaevich, about the repertoire. He would tell me: "You have to play Kochetov." And I would reply: "Why do you want to put on that garbage? For God's sake, forget it." Conflicts arose, I rejected this repertoire. I started to act less and went off to teach, that was the transition. It was all quite accidental and concrete. Let's say, I sat down to put on make-up. I would think: "Why am I putting on this makeup? Am I a woman or something? Make-up out of character, given my type of face, and I'm painting my lips." I felt somehow revolted. So I up and went out on stage without make-up, and immediately I got a reprimand...You turn pale, you turn red, you try somehow to get your body and blood to play, but why put on make-up? I can understand if I didn't glue on a nose in *Cyrano*. Even so, one famous actor put on a nose for the first act, and in the second act he made it smaller, in the third smaller still, and then for the rest of the play he

acted with a normal nose. Simonov also said: "I understand what you're seeking, Iurii Petrovich, but stop it, come on, wear make-up like everyone else." When I got my own theater, I got rid of the make-up.

Indeed, when the Department saw *Sezuan*, they didn't understand the social essence of Brecht. They were struck by the eccentricity, by the way the kids moved, how they sang, and the Department allowed us to do the diploma. But when they all saw: "The sheep march in a row / They beat the drums / The sheep themselves provide the skins for the drums," the Department closed down the play. It was fortunate that it was supported at all levels—by the scholars, by Konstantin Simonov. An editorial appeared in *Pravda*: the play must be saved. We started to play in the House of Writers, in the House of Actors, in Dubna. Someone incited the working class to put a stop to the play—two factories, Stankolit and Berets. But they liked it somehow—the songs, the parable itself. The main argument, that this was formalism, aestheticism, that the people didn't need this, was overturned by the broadest spectrum of the public.

- B.Z.: How do you, as a native "Vakhtangovite," compare the Brechtian with the Vakhtangovian? Maybe it was easier for you as a student of the Vakhtangov School to switch to Brecht than it was for those who had studied only at the Moscow Art Theater School. In general, which elements of Brecht have remained in your theater aesthetics today? Or did you later move away from Brecht?
- V.K.: That's exactly what could be heard in our first telephone conversation, when you were full of doubt: "I moved away from Brecht a long time ago."
- I.L.: Of course, I did move away from Brecht, and very strongly, and turned to the traditions of our literature—Dostoevskii, Pushkin, Gogol'. But basically I got here from Brecht. Brecht remains. Because of him aesthetics started to change. After all, aesthetics inescapably changes with the repertoire.
- B.Z.: What remains, I think, is the ability to make the audience into a participant.
- I.L.: Contact with the audience remains. But look how quickly it is disappearing. I was gone for just six years and suddenly I arrive and catch them in every old play: "Why are you again acting with each other, and not to

the audience? This isn't put on right, it's being done wrong, you're destroying the *mise-en-scene*." Everything has become less expressive. There is this tendency, forced upon everyone starting at a very young age, to tease, to kid the others in real life. It's not that I don't like system, but you can't make such a barbarically uniform, monotonous school program. Brecht, on the other hand, teaches variety and training.

B.Z.: Let's take the physical elements, the physicality of your productions. In those days you couldn't find it anywhere else. In all plays the actors sat around, smoked and talked. In *Sezuan*, however, there was an extensive pantomimic part to which Brecht also attached great significance. And then the absence of sentimentality, which is characteristic of Brecht and of your theater. You're not trying to get the spectator to cry while watching your plays, instead there are different kinds of feelings. It seems to me that all this creates a kind of continuity. Yesterday we saw a striking play, *Boris Godunov*. But it's not the kind of play that causes hysterics in the audience.

I.L.: In my opinion hysterics would be pointless in such a play.

B.Z.: Once Blok saw *The Three Sisters* at the Art Theater and wrote in 1909: "somebody became disgustingly hysterical in the balcony..." Your inner disposition is a courageous one, which doesn't necessarily imply rationality. I think this unites you with Brecht.

I.L.: It's just that I really dislike sentimentality and our slobbering pathos. The other side is kitsch sentimentality. It's a sign of stagnating times when there are no high ideals.

B.Z.: Blok felt that stagnation in 1909.

V.K.: I was struck by the sad reflections on the repetitive nature of Russian history in your *Boris*, which was expressed above all through physical and kinetic metaphors.

I.L.: In *Sezuan* the physicality was born this way: it seemed to me that the play was far too didactic. Our public wasn't prepared for that, and I decided not to use it. So I started to shorten the play and express it pantomimically, in movement. Brecht sometimes loves to be repetitively didactic because he has to pound in some particular lesson. I moved away from that in later years, away

from Brecht's rather didactic and straightforward nature.

B.Z.: What about the *ostranenie* (making strange, *Verfremdungseffekt*) of the actor from the role, found in both Vakhtangov's and Brecht's aesthetics? Don't you think it has been preserved? Let's take Zolotukhin in his last play. Undoubtedly there are such moments in the play.

I.L.: I think it's a very powerful stage device. It has remained. I think an actor is obliged to know and master this device as part of the technical equipment because it makes it possible to show one's personality, one's mind, one's own attitude to the events depicted, as well as the position of the theater...Recently on television I saw some rubbish: they were playing, playing, and then suddenly they played to the camera on purpose. It turns out that this device is even being used now on television, and I was happy to see this desire to capture the viewer.

B.Z.: *Ostranenie* always comes from folk theater because there the role is always being played with.

V.K.: The interpretation of *ostranenie* as a distinctive form of the grotesque is curious. The grotesque exists in psychological theater; it exists in the conventional theater; it is the depth of perception of the meaning in certain, specific forms. In the German theater they have recently begun to talk about carnivalization as one of the elements of *ostranenie*. By the way, this departure from the traditional and excessively didactic understanding of alienation to an emphasis on its playful aspect began to show long ago.

I.L.: It is unclear what we mean by a sense of the carnival. Bakhtin wrote most vividly about this. He sees in the carnival, among other things, a more democratic spirit and true popular elements. The carnival erases the boundaries of social hierarchy. But since we have been living in a super-hierarchical society and are trying only now to extricate ourselves from it—but for now we still are only talking while society has remained the same...There are no noticeable shifts, hierarchical structures are functioning all the time, not direct structures. It therefore seems to me that these theatrical forms are forcing the spectator to learn a different way of relating, for we truly are experiencing a moment in which the refrain of Erdman's play is beginning to be understood: "No, one can't live this way."

- B.Z.: I think the initial form of alcoholism was our carnivalization. We didn't notice at the time how it was changing from a form of liberation into a form of destruction. But there was no other way out when the pressure was too much. This was what went into your *Wooden Horses*... You remember what kind of carnivalization was in that play... Tell me, did you see the Berliner Ensemble later?
- I.L.: I didn't see them on their second trip to Moscow either [1964]. I was again away somewhere. I saw them only there, in Berlin—*Coriolan*, *Arturo Ui*.
- B.Z.: Did you notice how Zolotukhin plays Grishka Otrepeva very much like Ekkehard Schall.
- V.K.: Moreover, I see in the play a whole comic line, parallel to *Arturo Ui*, and both plays are about the progressive development of "diabolical dreaming."
- B.Z.: This echo is not a borrowing but rather a commonality of certain views on history held by Pushkin and Brecht.
- I.L.: There you go, that's why they didn't want me to do it, it's no coincidence.
- B.Z.: In this connection, the character of temperament is important. Schall's Ui also has such an evil and mean temperament, absolutely unchecked, an absence of restraining principles. And there's also carnivalization, strange to say, only in a gloomy sense.
- I.L.: One thing in Zolotukhin interested me. He plunges into things in such a way that I'm afraid he will ruin his voice, injure his muscles. Apparently he still can't balance his strengths, he goes overboard. The point is not to climb to such a height that you can't get back down again.
- V.K.: You spoke about the interconnection between the audience and society, and that theater has to affect them, hook them, and that conflicts are inevitable. There was a time in the late 1970s when conflict with society, with the government, when telling the truth, became not only very complicated but dangerous. The fates of your Brecht productions—the first, second and third—were completely different. Their life becomes shorter, the permissibility of "hooks" and struggle with the audience kept shrinking. What changed in your perception of Brecht's theater and its place in society in the period of *Galileo* and *Turandot*?
- I.L.: What happened with *Galileo*?... You know, I think *Sezuan* is more perfect, laconic, simple. *Galileo* is more

complex in its form. There were some reasons: Vladimir Vysotskii would leave, then something else would go wrong. I don't even understand why *Galileo* was taken off the stage; lots of people came to see it. But the powers-that-be didn't like the play, they were always trying to take something out, they demanded changes. The play ran for eight years, even by our standards that's a long time. Although *Sezuan* is a unique thing, it's been going for 27 years. As for *Turandot*, the powers-that-be viewed it with complete hostility. It was simply an unfinished play by Brecht, I put it together. The play was accompanied by the wonderful music of Alfred Schnittke, and the songs in it were good. It was a severe thing, everyone left that country, it all ended with an exodus. No matter what, I thought the play aroused some interest.

B.Z.: But the lightness, elegance and economy of *Sezuan*, it seems to me, were then already absent. In other, non-Brecht plays—yes, these qualities were still there. I think that a kind of break with Brecht gradually began here, that your soul was turning to other things. One doesn't have to look for reasons in chance occurrences. As a spectator I understood that your ship had turned in a slightly different direction, and thank God for that, because otherwise you would have ended up as a dogmatist, as others did who followed Stanislavskii.

In Moscow I saw the Vienna Burgtheater perform and I was struck by how much there is in common with *Sezuan*. Slow movement on the stage, pantomime but not pantomime, a mixture of sarcasm and Viennese softness. This is all characteristic of you. Similarities in theatrical cultures are a mystical thing, all the more so since you staged your play before you knew the Viennese theater. Softness transformed into movement. Could this Viennese element have seeped into your studio somehow through your teachers? This Viennese pleasantness suddenly turned up in the Taganka, even though it's meant to be a vagabond theater. The only time I saw Viennese softness on our Russian stage was in *Sezuan*, in that play there is no spiritual harshness. I think that your amendment to Brecht (who after all had this harshness) is a kind of lyricism. I once called it the "Russian key" to Brecht in an article, having in mind Tsvetaeva's poetry, that anti-sentimental lyricism...

I.L.: I think that is character.

B.Z.: No matter how much you play the hooligan, you still have this doomed element: "how important it is to be pleasant." Without this combination all audacity of this sort would immediately arouse repulsion. By the way, this combination was characteristic of Helene Weigel. When she, the Austrian intellectual, played a worker in *Mother Courage*, a simple woman in *Mother*, it was remarkable; that was *ostranenie*. Which you could not say about Gisela May. Your theater uses different methods to achieve this combination. Your actor—it seems he is coarse, but oh how delicate...For me this is the essence of some of the complex poles in this theater. It makes for an alloy that allows much.

It's interesting: in the Berliner Ensemble it seems as if nothing has changed, yet the Brechtian, "anti-Third-Reich" aesthetics have turned into an imperial aesthetics. In this theater a sort of miracle occurred; all the same old stuff reappeared—sentiment, hysterics, false pathos—which Brecht fought against, and you are fighting against now. All this is the aesthetics of the Third Reich and of Soso [Stalin].

V.K.: You can add to that the resurrection of the separation between the stage and audience. In the last few years I have the impression that the respectable, official public goes to the Berliner Ensemble instinctively, like going to pray in church.

B.Z.: And then the Vikings again. *The Caucasian Chalk Circle* in Kupke's production is, in my opinion, a totally fascist play, or boorish, full of crude naturalism. That's why I think, Iurii Petrovich, that your first play allows the original purity to be preserved. I saw it again recently and was shaken by how well it is preserved, like a talisman.

I.L.: It had been a long time since the Germans had seen Brecht here. When they came, they were cursing all night. They had a regular riot after the play. Weigel was against it. She thought I had been very free with Brecht, but the majority were for me and said about the same thing that Boris Isakovich [B.Z.] just said: we've lost this.

B.Z.: One more feature of the Taganka—the ability to create aesthetics with the minimal means, not with the help of "those dusty props," but as if out of poverty—just as

Weigel knew how to make a ball gown out of a quilted jacket. Remember, she brought them into fashion, and this was also *ostranenie*, in as much as her rather silky little quilted jacket was the height of elegance. She was an ugly woman, but ever so elegant. And this has remained at the Taganka. Its most paradoxical form found expression in Vysotskii. After all, a democrat is not necessarily a boor, as was the case in the *Prolekult*. If we lose this, we drift to one extreme or the other, we fall into either beauty or boorishness. I think this is also true of Brechtian colors, which you discovered then for creating beauty in an impoverished theater. Right now lots of people are for beauty and against social elements.

I.L.: In favor of abstract beauty, even while piling on theory. I have seen the most extreme expression of this tendency in some of our Russian plays.

B.Z.: What unites the Taganka with Brecht? Brecht was a fighter, although he was also God knows what kind of an aesthete...It is well known that in the 1920s he went around in a worker's cap, but this cap was sewn by the best haberdasher in Berlin. And it was the same throughout his life. A democratic spirit, beauty in poverty, and no *Bürgerlichkeit* whatsoever.

V.K.: And the light blue overalls with a dozen little pockets for remembering various ideas.

B.Z.: Such is aesthetics, they had it in their time, we in ours.

I.L.: It is always advisable to abandon these aesthetics. Sometimes it continues in a comic way: there just isn't anything there any more. In despair you throw it all away, because the props aren't doing what you want anyway...Like in *Godunov*, you take reality. I could only get a platform, two chairs and with difficulty I obtained a board.

V.K.: I think your greatest directorial invention is the basis of your method—the polymorphism of scenic details. This find can be everything to everybody, it can set up the whole system of interrelationships (this board, that iron staff). There are undoubtedly details in such polymorphism, and also some element of alienation, for polymorphism disposes people to varied emotions, it creates varied distances to the role. In this I see the features of synthetic thinking, in the highest degree characteristic of both you and Brecht.

I.L.: Not only did Brecht strive for this, but Wagner did as

well. Wagner even wrote whole "talmuds" about this, which are very difficult to master. I think that synthesis is the strongest means for achieving the goals that an artist sets before himself in the theater. That is, I am a lover of that kind of theater because it provides great possibilities, it develops the actor very strongly, and offers the spectator many aspects, many points of view.

B.Z.: The viewer can perceive this through different forms.

I.L.: Every artist who heads a theatrical ensemble has some things that are very dear and important to him. Does art really depend on a date, if it's new or old? There were disputes: why did he come and resurrect old plays, they were closed—so let him do new ones! That's the kind of idiocy we've come to! A play can become dilapidated, get old, but art does not bow to time.

B.Z.: The attitude toward art resembles that toward fashion. This middlebrow approach has now become a commonplace (such as "lapels can be like this, then like that"). And theater is looked upon in the same way, as if to say, nobody wears that anymore...

I.L.: Brecht was topical, today we need something different.

B.Z.: That kind of middlebrow approach is one of the biggest mistakes and delusions today.

V.K.: Talent is an indivisible whole, it is both in time and outside of time. With Brecht there were periods when he was seen as out of date, even "dead." Günter Grass once even wrote a play "against Brecht," trying to prove that Brecht simultaneously idealized the people and feared them. Do you think that Brecht is somehow out of date?

I.L.: It depends on who is doing him. I consider Brecht to be the founder of political theater. And in as much as everything in this world is politicized, he will still be performed, and he is being performed everywhere that there is theater. Which means that Brecht is still morally superior, that he's not simply a playwright who introduced only political wit.

B.Z.: Brecht was not only a great poet, but he was also a guitar player and a performer of songs before Volodia Vysotskii and Galich, at a time when there wasn't even a Taganka. So not only the politics but also the musicality of your theater is a continuation of the Brecht tradition.

Translated by Gary M. Campbell
and Diana M. Brooking⁴

NOTES

¹ Victor Rosov (b. 1913) is one of the most important modern Russian dramatists. He is the creator of many repertoire plays since the 1960s, among them *Living Forever*, *On the Wedding Day*, and *The Baby Wild Boar*. Aleksandr Khmelik is a somewhat younger dramatist (b. 1925), well known especially in the 1960s and 1970s for his young people's plays (an example is *My Friend Kolka*, staged by A. Efros in 1960).

² Liubimov is referring to the production in 1963 of *The Good Person of Sezuwan* at the Stulukin Theatre School.

³ Anatolii Surov (1910-1987) is the author of several mediocre melodramas of the late Stalin period (e.g. *Green Streets*). His name is synonymous with complicity and kitsch.

⁴ We wish to thank Professor Iurii Shcheglov of the Department of Slavic Languages at the University of Wisconsin-Madison for his assistance on several technical points in the translation.

Guillermo Deisler, a Chilean who has lived in exile in the German Democratic Republic since the early seventies, is a painter and set designer in Halle.

Guillermo Deisler, Chilene, der seit den frühen 70er Jahren in der Deutschen Demokratischen Republik im Exil lebt, ist Maler und Bühnenbildner in Halle.

Guillermo Deisler est un peintre et décorateur de théâtre travaillant à Halle. D'origine chilienne, il vit en exil dans la RDA depuis le début des années soixante-dix.

Guillermo Deisler, Chileno que ha vivido en el exilio en la República Democrática Alemana desde comienzos de los años 70, es un pintor y diseñador de escenarios en Halle.

Adonde con Brecht?

Junio de 1990

Guillermo Deisler

Los cambios operados en Europa naturalmente influirán la concepción que en muchos de los países del área socialista se tenía en referencia a Bertold Brecht. Es decir, de considerarlo como un museo, una etapa superada o un escrito que había escrito en función de una sociedad que para ellos había desaparecido y que por lo tanto poco era lo que podía decir "en la construcción de la sociedad socialista" que estaban llevando a cabo. Así, ésta era una opinión muy generalizada.

Al desaparecer las fronteras ideológicas, al imponerse en casi todos los países del área socialista las ventajas de la sociedad capitalista en su versión moderna: la "sociedad libre de mercado," es natural que las proposiciones de Brecht cobren nuevamente interés y puedan ser observadas por el espectador que nuevamente encontrará que el autor le está hablando un lenguaje que él puede comprender.

Renovación o reestructuración, así como transparencia o la libre circulación de la opinión, no son postulados ajenos a la obra de Bertold Brecht. El, ya poco antes del comienzo de la 2da. Guerra Mundial, en su huída y paso fugaz por territorio soviético, en el transiberiano que lo llevará a su exilio posterior en Norteamérica y mucho después a su regreso a la Alemania de postguerra, ideológicamente dividida, él muestra y deja testimonio de este compromiso con la verdad más allá de la versión oficial de un partido. En este sentido es también la validez de su obra por su sentido crítico y fundamentalmente por su concepción social de la obra dramática. Ya que son los procesos sociales los que hacen posible la Perestroika y el Glasnost. Es la realidad social sin perspectivas y un valor tan subjetivo, como el deseo de libertad y bienestar.

Y justamente es en este sentido que la nueva experiencia social nos hace ver con ojos también nuevos la obra de Brecht. La Utopía de una sociedad socialista, justa y sin enfrentamientos de clases, se ha desmoronado dejando al descubierto

la vigencia de las leyes económicas de un sistema que muy lejos está de haber dicho su última palabra y de haberse agotado, donde el valor del dinero como símbolo del poder, la utilidad y la ganancia como acicate de las relaciones entre los miembros de la sociedad y la omnipotencia del mandato "democrático" en esta tiranía de relaciones, donde el individualismo se exagera como el derecho de cada uno a realizarse, dejan un espacio en el cual la obra de Brecht, con amargura e ironía, nos la trasmite con toda crudeza y con categoría estética, independientemente de la posición filosófica de su público. No se hace necesario repensar el pensamiento o el compromiso de Brecht, de lo que se trata es de representarlo en toda su modernidad y con la experiencia que hemos recogido de la vida social, de los cambios que se han operado. Creo que no podemos ver hoy a Brecht con los ojos puestos en el pasado. Vivimos una sociedad no muy distinta de la que él vivió, pero en la cual se han operado cambios.

Por supuesto, con Brecht se cometieron muchas injusticias en cuanto a su interpretación y sobretodo al tomarlo como un dogma. Hoy debemos ver a Brecht como una opinión, un escalón más en nuestra búsqueda de un lugar para el teatro en una época de grandes transformaciones sociales, como también del gusto. En una época de grandes cambios en la esfera del espectáculo y de la cultura. Una época en la que los "medios de masas" se han impuesto, en donde la utilización de la técnica pone al teatro como institución en una situación marginal, como un fenómeno arqueológico que sobrevive. Son otras formas las que se han impuesto, multimediales, y el teatro ha pasado a ser una experiencia cultural de élite. Y, Brecht estaría de acuerdo en mirar con estos nuevos ojos esta realidad.

Revolution 1989: Personalmente soy muy respetuoso de las revoluciones, por ello mi discrepancia en cuanto a señalar como una Revolución los hechos acaecidos en Europa. Si los cambios ocurridos traen como consecuencia la restauración de estructuras y de formas económicas de una democracia burguesa interrumpida por dos guerras mundiales, debemos respetar los hechos y aceptarlo como una RESTAURACION de una cultura capitalista burguesa interrumpida por medios bélicos por una parte y por otra por medios dictatoriales.

Y, para ser justos con la obra de Bertold Brecht, él nos ofrece una crítica a este sistema de relaciones que hizo posible dos guerras mundiales y que le habrió paso al nacional socialismo. Como su inconformismo ante la dictadura staliniana y su ausencia de proposiciones para una utopía socialista.

Allgemeine

SCHLAND

Müller-Vorstand Georg Reimüller

,60 DM

8,50 | sfr. 2,20 | öS. 1,70 | sfrs. 50 | 1
90 | hfr. 2,70 | sfrs. 39 | öS. 250 | 1

es

im He

klärung
vollzogen
anderen
hewardna
Diskussion
Schlag,
nach einer
esprache
ren Schri
ei stehe
2. Dezem
den werde
PD-Frakti
Entkoppel
er gewach
el begrüß
is Zustand
Zwei-plus
auf weitere
e aber hin
oppelung
s und des
gich oder
innen, be
edeutung
Erläuteru
" (Fortset

neue sowjetische Position – im Kern: der Verzicht auf die Forderung, innere und äußere Aspekte des deutschen Vereinigungsmüßten „synchronisiert“ werden – erschien zunächst als großzügiges Entgegenkommen, aber sie birgt Unwägbarkeiten und Gefahren. Vor allem ist sie eine glatte Abwendung von dem, was bei diesen Gesprächen innerhalb einer be-

über die anerkannte, beha
Art verhefter M
schen In polio
vermutlich wen
überwürde als
Ein Deutschlan
welk
rechtlichen Sta
seiner
auch immer, da
glied z
nisse (wor
nach z

erreicht werden sollte die Ablösung der alliierten Vorbehalte im Hinblick auf Deutschland als Ganzes und die Klärung der außen- und sicherheitspolitischen Bedingungen, die für ein vereintes Deutschland gelten sollten. Damit droht

politisch mit Ansprüc
gegensätzlichen Verpflichtu
s und damit nach gelä
Wenn man die Konseq
sowjetischen Vorschlags üb
kann man Verdacht vo

dürftigen Problems der künftigen Grenzen Deutschlands – aus dem Blickfeld zu verschwinden.

Die Entkopplung der Vereinigung von ihren „äußeren Aspekten“ mag aus Zeitgründen wünschenswert erscheinen, aber in der Sache spricht viel gegen si

der alte sowjetische Ged
Neutralisierung des geeinter
land verborgen ist. Der W.
Moskau deutlich machen, da
aller Bereitschaft, Kompromi
chen und einzugehen – dies
ablehnt, auch wenn es jetzt pr
eingekleidet präsentiert wird.

ot vor

Druck-Gewerbe

r die 226 000. Reichs

Orakeln über Freiheit

Guillermo Deisler, Donde con Brecht I (1990)

Whither Brecht? / Brecht wohin?

Heinz-Uwe Haus is a theater director and acting/directing teacher from Berlin (East) who has staged plays by Brecht and Shakespeare in Germany, Cyprus, Greece and the United States.

Heinz-Uwe Haus ist Theaterregisseur und Schauspiel- und Regielehrer aus Berlin (Ost) und hat Stücke von Brecht und Shakespeare in Deutschland, Zypern, Griechenland und den Vereinigten Staaten inszeniert.

Heinz-Uwe Haus est directeur de théâtre et professeur de théâtre et de dramaturgie de Berlin (Est). Il a mis en scène des pièces de Brecht et de Shakespeare en Allemagne, à Chypre, en Grèce, et aux Etats-Unis.

Heinz-Uwe Haus es director de teatro y profesor de actuación/dirección en Berlín (Este) que ha puesto en escena obras de Brecht y Shakespeare en Alemania, Chipre, Grecia y los Estados Unidos.

Umwälzungen finden in Sackgassen statt. Gedanken zur Frage "Brecht wohin?"

September 1990

Heinz-Uwe Haus

Der Kommunismus ist nicht nur in der Wirklichkeit sondern auch im Traum zu Ende. Die derzeitige Krise mancher deutscher Künstler und Intellektueller besteht darin, daß sie das mörderische Experiment als ernsthafte moralische Alternative zum Westen erhalten sehen wollten. Prinzipienhörig und denkfaul richteten sie sich im Schatten der nationalsozialistischen Vergangenheit ein, indem sie sich beharrlich weigerten, seit Dimitroff etwas hinzuzulernen. Als gute Tuis fanden sie im Marxismus ihre argumentativen Waffen, gaben sich einer Heilserwartung hin, die fast jedes Opfer zu rechtfertigen schien. Der Irrglaube, Intellektuelle könnten unbeschädigt die Mechanismen der Macht bedienen, ist von der Geschichte auch dieses Mal vor das Gewissen gestellt. Doch unaufrichtig, wie sie trainiert sind im Hickhack der Nomenklatura, inszenieren sie eine neue Dolchstoßlegende, in der sie die eigene Biographie zur "Sonntagsgeschichte" einstreichen. Hörte man doch nur ein einziges Mal ein Plädoyer für die Preisgabe dessen, was war? Die Kunst, sich selber in die Tasche zu lügen, hat wohl jeder hier in allem Tun mehr oder weniger zu trainieren gehabt. Doch wer sich auch noch berufsmäßig mit den Hoffnungen auf eine andere, bessere Welt beschäftigte, unterlag dabei besonderen Versuchungen, die Wirklichkeit zu verdrängen. Das marxistisch-leninistische Instrumentarium zwingt nachgerade dazu, die Unstimmigkeiten der Existenz zugunsten der reinen Lehre in sich hineinzufressen und die vernünftige und menschwürdige Bewegungsrichtung der Gesellschaft in Geist zu verlegen...

Die Fragen berühren ein altes, doch immer wieder faszinierendes ästhetisches Problem: kann eines Autors Werk angenommen, aber seine Ideologie zurückgewiesen werden? Und: welchen Einfluß haben politische Handlungen und Unterlassungen auf den Kunst- und Gebrauchswert der literarischen

Revolution 1989: Whither Brecht? / Brecht wohin?

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 16 (Madison: The International Brecht Society, 1991)

Texte? Schließlich: lähmt der moralische Verfall eines Autors seine künstlerische Produktivität?

Daß auch Brecht in seinen literarischen Texten oft um vieles klüger als im Leben war, das weiß man nicht erst seit dem Abbau der Mauer. Daß er die Sowjet Union der Moskauer Prozesse verklärte, ihren Zwangstaat in Deutschland huldigte, wußte, wie er sein persönliches Wohlergehen mit Hilfe des Regimes sichern konnte—spricht das gegen das künstlerische Erbe des Dichters und Stückeschreibers? Es mag rhetorisch wohlklingend tönen—und moralisch sehr (selbst-) befriedigend sein—aber es wäre nicht von dieser Welt, wenn die Zeit nicht nach anderen Kriterien Kunst beurteilte.

Gilt nicht auch in Brechts Fall die Abrede, die wir sonst einzuhalten uns bemühen? Ob Fontane den preußischen Adel geliebt habe oder nicht, wie sehr Ezra Pound ein wütender Antisemit und Mussolini-Verehrer war, daß Shakespeare wider besseres Wissen mancher seiner Zeitgenossen an Gottesgnadentum der Monarchie festhielt, in welchem Ausmaß Racines Leugnung des freien Willens den Feudalabsolutismus in den Himmel hob usw., sei für Qualität und Wertmaßstäbe der literarischen Werke ohne Belang. Im Theater genießen wir und machen uns zunutze seit dreitausend Jahren die Dramaturgie der Ungereimtheiten menschlicher Schicksale und gesellschaftlicher Verhältnisse nicht trotz, sondern ohne Rücksicht auf die Ideologie und das politische, ethische, und sonstige Verhalten des Verfassers. Sophokles' moralisches Rückgrat ist ebenso unwichtig wie sein politischer Rückhalt, wenn der "Gebrauchswert" der Tragik der Antigone für eine Aufführung recherchiert wird. Marlowes Faust und Tirso de Molinas' Don Juan enden in den Flammen, ohne uns zu zwingen, an die Hölle zu glauben und für die Änderung des *Bürgerlichen Gesetzbuches* zu kämpfen.

Literarische Texte, also auch Theatertexte, überleben Veränderungen von Machtverhältnissen, wenn sie eine spezifische Wahrhaftigkeit enthalten, die Octavio Paz für den Autor als "an seiner Existenz zu zweifeln" definiert. "Literatur beginnt, wenn einer sich fragt, wer spricht in mir, wenn ich spreche?" (Volker Hage, "Kunstvolle Prosa," *Die Zeit*, 1.6.90, 20). Es geht um eine Wahrhaftigkeit, die Widersprüche und Widerbilder zur Wirklichkeit enthält, die nicht im Namen von etwas, sondern aus sich heraus gestaltend in uns eingreift.

Ob Brechts Methode nach dem Verenden der ihr zugrundeliegenden Weltanschauung sich immer noch auch eignen wird, einen Lichtblick durch den nicht endenden blutigen Dschungel

der Menschheitsverirrungen zu schlagen, wird die Geschichte entscheiden. Freiräume gegen ihren eigenen(!) ideologischen Überbau wird sie nicht mehr schaffen müssen. Daß manche seiner Gedichte und Charaktere aus Entstellungen und Hoffnungen des geteilten Selbst unvergänglich sind, ist wahrscheinlich. Sie dokumentieren die Zerrissenheit einer Generation, und nicht den Wolf im Schaafspelz. Baal und Shen Te/Shui Ta, die Courage und Katrin, mit Abstand Galilei kennen das aufrechte Gehen nur in der Utopie, die älter ist als das kommunistische Manifest und ein legitimer Weg zur historischen Gewissenhaftigkeit. Brecht bietet im Schutt Bausteine realistischer Abbilder einer Vergangenheit, die ihn wie uns immer wieder ein(ge)holt (hat) und hinter Mauern zwingen will.

Holger Teschke (born 1958) is a playwright and dramaturg at the Berliner Ensemble in Berlin. He has published poems, plays and translations (of Shakespeare) since 1985.

Holger Teschke (geb. 1958) ist Bühnenautor und Dramaturg am Berliner Ensemble in Berlin. Seit 1985 veröffentlicht er Gedichte, Stücke und Übersetzungen (von Shakespeare).

Holger Teschke (né en 1958) est dramaturge et metteur en scène au Berliner Ensemble à Berlin. Depuis 1985 il publie des poèmes, des pièces de théâtre, et des traductions de Shakespeare.

Holger Teschke (nacido en 1958) es un dramaturgo del Berliner Ensemble de Berlín. El ha publicado poemas, obras de teatro y traducciones (de Shakespeare) desde 1985.

Im Dickicht der Städte das Gespenst aus der Zukunft

November 1990

Holger Teschke

I

Im Zentrum der Svendborger Gespräche zwischen Brecht und Walter Benjamin in den Sommern 1934 und 1938 steht neben Stalin und Kafka jenes Phänomen, das Brecht schon Anfang der zwanziger Jahre zu untersuchen begonnen hatte: das Neue Tier, das die explodierenden Metropolen zu bevölkern begann, jene Städtebewohner, die spurlos auftauchten und spurlos verschwanden, den Massemenschen, dessen Leben keinen Mittelpunkt mehr kannte.

Als Brecht aus den Wäldern der Provinz in das Dickicht der Städte kam, war dieser Typus noch notwendiges Menschenmaterial für die Produktions- und Panzerschlachten, die um die Weltmärkte tobten. Die Differenz zwischen den Ausgestiegenen und Ausgespieenen, den Vagabunden und Deserteuren, den Mördern und Huren auf der einen und den Angestellten mit der "moralisch-rosa Hautfarbe" auf der anderen Seite, versuchte Brecht im selben Jahr zu formulieren, in dem Siegfried Kracauer seinen berühmten Essay abschloß: 1929 erschienen die *Angestellten* und begann Brecht seinen *Untergang des Egoisten Johann Fatzer*.

Ein Jahr später erschienen die Gedichte aus seinem *Lesebuch für Städtebewohner*, Zitatensammlung und Gestentafel aus der Asphaltstadt Berlin. Der Lyriker und der Soziologe beobachteten die Widersprüche ein und desselben Phänomens. "Er fühlte sich ordentlich geschmeichelt darüber, daß die Voraussicht anerkannt wird, mit der er es fertiggebracht hat, stets ersetzt werden zu können" notierte Kracauer über das Selbstverständnis eines Bürovorstehers,¹ während Brecht seinen Fatzer aufbegehren ließ: "eure ungesunde lust / wie räder zu sein ich wills nicht / das sind Leute die wollen / daß alle gleich sind und können doch / allein nicht leben."² Denn die Vorzüge der Auswechselbarkeit, die Brecht seinen Herrn Keuner später für sozialistische Politik preisen läßt, zeigen in

der Ökonomie bereits ihre Schattenseiten. Kracauer zitiert die Klage eines Sozialpolitikers: "Schon darum etwa muß die Rationalisierung über Leichen fortgeschrittenen Alters gehen, weil diesen das höchste Tarifgehalt zusteht...die mechanisierte Arbeit aber kann ebensogut von Kräften bewältigt werden, die sich ledig des Glücks der Jugend erfreuen."³ In Brechts sarkastischem Resümee des *Lesebuchs* klingt eine ähnliche Resignation mit: "Denn nicht die vier sind zu viel / sondern das fünfte Rad / Und nicht schlecht ist die Welt / Sondern / Voll."⁴

Zwischen den beiden Polen des kapitalistischen Grundwiderspruchs, den Brecht und Kracauer studierten, baute sich im Spannungsfeld der Weltwirtschaftskrise ein Sprengstoff auf, dessen Brisanz noch unbekannt war. Den entlassenen Bürovorstehern und Ingenieuren war noch nicht anzusehen, daß sie wenige Jahre später Deportationszüge zusammenstellen und Konzentrationslager projektieren würden. Während die Gewerkschaften noch auf der Suche nach "Wegen zur Arbeitsfreude" inmitten einer mechanisierten Arbeitswelt waren, planten die Konzerne längst die Verlegung der vakant gewordenen Arbeitsplätze von der Fabrikhalle auf das Schlachtfeld zur Verwertung ihrer neuen Produkte.

Brecht und Kracauer, zunächst auch Walter Benjamin, konnten diesem tödlichen Mechanismus noch entkommen. Für alle drei aber galt eine Einsicht Fatzers, die auch das Tausendjährige Reich und das Kapitel Zwei der Weltgeschichte überlebt hat: "von jetzt ab und eine ganze zeit über / wird es keine sieger mehr geben / auf eurer welt sondern nur mehr / besiegte."⁵

II

Mit den Erfahrungen der Metropole Berlins und den wenigen, erschreckenden Berichten aus dem verstummenden Moskau im Kopf erläuterte Brecht in Svendborg Benjamin die Angst Kafkas vor der Entfremdung des Menschen im "Ameisenstaat," den er in der Sowjetunion ebenso heraufkommen sah wie in Deutschland. Die Angst vor der Explosion der Städte findet ihren Ausdruck in der Sehnsucht nach einem "Führer" durch das Labyrinth von Politik und Ökonomie. Brecht billigte Kafka zwar das Talent eines Chronisten der Angst zu, aber nicht das Talent eines Chronisten der Geschichte. Indem er die kafkasche Perspektive als die Perspektive des unter die Räder gekommenen Mannes auffaßte, beschrieb er seine eigene Angst: "WAS AUS DER TSCHEKA WERDEN KANN, SIEHT MAN AN DER GESTAPO."⁶ Aus

den russischen Kopfschmerzen drohte ein Tumor zu werden. "Das deutsche Kleinbürgertum borgt sich für seinen Versuch, einen Staatskapitalismus zu schaffen, gewisse Institutionen (samt ideologischem Material) vom russischen Proletariat, das versucht, einen Staatssozialismus zu schaffen," notiert er im Juli 1943 in seinem Arbeitsjournal und schließt: "im Faschismus erblickt der Sozialismus sein verzerrtes Spiegelbild: mit keiner seiner Tugenden, aber mit allen seinen Lasten."⁷

Hier spricht Brechts Angst, beim ständigen Blick ins Weiße vom Auge der Geschichte Übersicht und Distanz zu verlieren. Die theoretischen Bemühungen erscheinen wie ein zäher Kampf gegen die Angst, gleich Kafka unter die Räder zu kommen, und die Beschreibung dieser Angst macht die Schonungslosigkeit und die Qualität der Aufzeichnungen des Arbeitsjournals aus. Es dokumentiert auch den Versuch, den "Anschluß an Morgen" nicht durch die sich überstürzenden Ereignisse und Nachrichten des Alltags zu verlieren. Und es dokumentiert, wie sich das Problem Stalin nach der Zerschlagung des Faschismus für Brecht neu stellt. Das Schweigen wird um so unerträglicher, desto erfolgreicher der Kapitalismus seine Strategien verändert. Eine Anekdote: im Juni 1948 führt Max Frisch den aus Amerika zurückgekehrten Brecht über die Baustelle einer Arbeitersiedlung am Stadtrand von Basel. Frisch notiert:

Brecht, anfänglich sehr verwundert über so viel Komfort für die Arbeiterschaft, [fühlte] sich mehr und mehr belastigt durch eben diesen Komfort, der Grundfragen nicht zu lösen gedenkt; plötzlich in einem properen Neubau, fand er sämtliche Zimmer zu klein, viel zu klein, menschenunwürdig und in einer Küche, wo nichts fehlte und alles glänzte, brach er ungeduldig die Besichtigungsfahrt ab, wollte mit der nächsten Bahn an die Arbeit, zornig, daß man den Begriff "Sozialismus" mißbrauchte für solchen Unfug... und daß eine Arbeiterschaft auf diesen fortschreitenden Schwindel hereinfällt; noch hoffte er, das sei nur in der Schweiz möglich, daß der Sozialismus zu ersticken ist durch Komfort für alle."⁸

Diese scheinbar irrationale Reaktion bezeichnet den Schrecken darüber, daß der Frieden der Korruption, den er in Amerika kennengelernt hatte, inzwischen in Europa angekommen war. Brecht sah, daß der Kapitalismus im Vergleich zum real existierenden Sozialismus lernfähig war: nicht die Gewalt

des staatlichen Machtmonopols, sondern die sanfte Gewalt eines steigenden Lebensstandards auch für das Proletariat beendet den Klassenkampf in den Metropolen Europas, solange das Proletariat noch gebraucht wird. Nicht nur die Ideen des Bauhauses, sondern auch die Ideen der Frankfurter Schule erlagen den "Leiden der Brauchbarkeit." Die Revolutionen, die die Epoche langfristig umwälzten, wurden längst nicht mehr in den Arbeitszimmern sozialkritischer Intellektueller oder in den Hinterzimmern einer selbsternannten Avantgarde geplant, sondern in den Labors und auf den Reißbrettern der Konzerne und der Eliteuniversitäten. Brecht wußte auch, daß dies keine Orte fürs Drama waren, sein Scheitern am Einsteinprojekt und die Sackgasse des Monologs waren der nachträgliche Beweis dafür, den er sich selber erbrachte. Was für ein Theater konnte jetzt noch anspielen gegen das "eiserne Gehäuse der Hörigkeit," das Max Weber schon in den zwanziger Jahren sich hatte schließen sehen? Auch auf diese alte Frage gibt es außer den aufschlußreichen Anekdoten über das Scheitern der Experimente keine Antwort als den erneuten Versuch.

III

Einen Versuch wert ist es, neue Texte und neues Theater zu messen an der Intensität jenes "unerträglichen lebens, das in der tiefe dennoch gelebt wird." Eine Literatur, die resistent bleibt gegen den Sirenengesang der Restauration, die die Lügen des Ausgleichs zerstört und vom Krieg der Kontinente spricht. In der Maske der sozialen Marktwirtschaft hat der Kapitalismus seine Ideologie der Zuwachsraten, die den Planeten verbraucht, längst mit einem Bekenntnis zu Ökologie und Solidarität drapiert. Dieses Bekenntnis aber wird nur in Europa mühselig Praxis, für Afrika, Asien und Lateinamerika steht es auf dem Papier.

Die Bilder von Bitterfeld und Leipzig, Städte, zerfressen vom Raubbau an der eigenen Substanz, sollen jene Archive auslöschen, die dokumentieren, daß die Ausbeutung der Dritten Welt und ihre Folgen vierhundert Jahre älter sind als der gescheiterte Versuch Lenins, die Ideale der Französischen Revolution in dem halbfeudalen Vielvölkergefängnis Russland durchzusetzen. Die Bilder von Fünfeichen und anderen Lagern, in denen die Massengräber des KGB auf deutschem Boden und inmitten der Asche der Krematorien freigelegt werden, sollen die Bilder von Auschwitz relativieren. So wird die Freiheit der Presse zur Freiheit gegenüber der Geschichte, die Zerstörung des historischen Kontexts zur Konsequenz des "anything goes"

auf dem Markt der Moderne. Damit einher geht die Zerstörung der Utopie von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit durch die korruptierte Linke: Die Hoffnungsträger erweisen sich als Retter der Apparate, die Basisdemokraten als Vertreter einer Neuen Inkompetenz. Ökologie wird zu einer Ideologie umgebaut die Machtstrukturen verschleiern sollen, Solidarität zum Synonym für internationalen Waffenhandel. Friede den Palästen ist die Losung auf beiden Seiten der sich auflösenden Front, aber der Krieg gegen die Hütten ist längst von der Dritten Welt in die Metropolen zurückgekehrt, in denen sich die neuen Aussteiger und die Ausgespiebenen von drei Kontinenten festzusetzen versuchen. Dieser Krieg wird das Thema eines Theaters werden müssen, das von sich behaupten will, von Brecht gelernt zu haben. "Brecht zu gebrauchen ohne ihn zu kritisieren ist Verrat" hat Heiner Müller formuliert, und in dieser Formulierung steckt auch die Hoffnung auf die Fähigkeit eines neuen Theaters, Brecht auf seinem eigenen Niveau kritisieren zu können. Die Zuschauerräume haben sich schnell geleert, nachdem die Resolutionen der Bürgerbewegungen, der neuen und der alten Parteien von der Bühne herab verlesen worden waren. Das Theater fand für einen kurzen Moment auf der Straße statt, aus dem Massemenschen wurde für einen Augenblick eine Gemeinschaft der Individuen, die nicht der Zeitgeist oder die Rache, sondern eine Utopie von einem solidarischen Gemeinwesen gegen die alles beherrschende Alternative Markt oder Plan verband. Diese Utopie hatte keine Überlebenschance, aber sie ist für einige Tage auf den Straßen und Plätzen gesehen worden. Ihr Tod soll schon jetzt in den Geschichtsbüchern dingfest gemacht werden, ihr endgültiges Scheitern kehrt unermüdlich wieder in den Beschwörungen der Propheten des Markts.

Ein wenig Naivität steckt in diesem Triumph, der die andere Seite der linken Larmoyanz ist. Die Unfähigkeit, Scheitern als einen Lernprozeß zu begreifen, trifft sich mit der monetären Interpretation des Endes der Ideologien als Bankrott des Sozialismus. Ich kenne zum Verlauf der friedlichen Restauration keine bessere Interpretation als Walter Benjamins Fatzerkommentar, in dem er 1930 notiert hat: "Der Mensch kann im Hoffnungslosen leben, wenn er weiß, wie er dahin gekommen ist...Zu grunde gehen heißt hier immer: auf den Grund der Dinge gelangen."⁹ Diese Sicht der Dinge ist ein Vorgriff auf die Erkenntnis Foucaults, daß mit dem Verschwinden der fundamentalen Dispositionen des Wissens auch der Mensch als Subjekt der Geschichte verschwinden kann. André

Gorz hat gezeigt, wie das auch in der Ökonomie möglich sein wird und welche Folgen daraus für die gesamte Gattung erwachsen. Die Industrie des dritten Jahrtausends wird eines Tages weder den Massenmenschen noch das Individuum mehr brauchen. Aber dann wird auch der Frieden der Korruption gefährdet sein und die geleugneten Widersprüche werden sich mit ungeahnter Wucht Bahn brechen.

Wenn das Chaos aufgebraucht ist und die Polarnacht der synchronisierten Rationalität anzubrechen droht, beginnt das Zeitalter für ein anderes Theater, denn dann werden aus den Abgründen, in die die Geschichte verdrängt und begraben werden sollte, noch nie gesehene Gesichter auftauchen.

“wie früher geister kamen aus vergangenheit / so jetzt aus zukunft”¹⁰

ANMERKUNGEN

¹ Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Kulturkritischer Essay* (Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1981), 28.

² Bertolt Brecht, *Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Fassung Heiner Müller [stage version] (Berlin/DDR: Henschelverlag, n.d.), 90.

³ Kracauer, 44.

⁴ Bertolt Brecht, *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner*, in *Gedichte* (Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1978), I: 163.

⁵ Brecht, *Fatzer*, 104.

⁶ Walter Benjamin, *Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1978), 120.

⁷ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955* (Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1977), 332.

⁸ Max Frisch, zitiert nach Brecht, *Arbeitsjournal*, Anmerkungen, 668.

⁹ Walter Benjamin, *Lesezeichen. Schriften zur Literatur* (Leipzig: Reclam Verlag, 1970), 274.

¹⁰ Brecht, *Fatzer*, 64.

Whither Brecht? / Brecht wohin?

Manfred Wekwerth is the Executive Director of the Berliner Ensemble in Berlin and has produced numerous plays by Brecht as well as published extensively on Brecht's aesthetics and stage theories.

Manfred Wekwerth ist Intendant des Berliner Ensembles in Berlin und hat sowohl zahlreiche Stücke Brechts dort inszeniert als auch umfangreich über Brechts Ästhetik und Bühnentheorien publiziert.

Manfred Wekwerth est le directeur du Berliner Ensemble à Berlin. Il a mis en scène de nombreuses pièces par Brecht et il a aussi abondamment publié sur l'esthétique et les théories théâtrales chez Brecht.

Manfred Wekwerth es el Director Administrativo del Berliner Ensemble de Berlín y ha producido numerosas obras de Brecht como también ha publicado extensivamente sobre la estética de Brecht y sus teorías escénicas.

Zum Grundverständnis des Berliner Ensembles in unserer Zeit

April 1990

Manfred Wekwerth

1

Das Berliner Ensemble wurde von Bertolt Brecht und Helene Weigel gegründet. Es fühlt dem von Bertolt Brecht in die Weltkunst des Theaters eingebrachten Beitrag als einer Tradition verpflichtet, die fortzusetzen und weiterzuentwickeln im Interesse der progressiven europäischen Kunstbestrebungen liegt. Das Berliner Ensemble versteht sich als subventioniertes Staatstheater, und es wird diesem Status zu behaupten haben. Als Kulturfaktor und Kulturzentrum von nationaler und internationaler Bedeutung verdient es das Interesse und die Förderung aller Kräfte, die sich ihrer nationalen Verantwortung, sei es in der Regierung oder in der Opposition, bewußt sind. Den europäischen Ruf des Berliner Ensembles betrachten wir als Verpflichtung eines deutschen Theaters, mit seinen Mitteln zum Bau eines europäischen Hauses beizutragen, in dem die Menschen in Frieden und Solidarität mit ihren Nachbarn leben können. Brechts Begriff von der Freundlichkeit, der sein ganzes Werk durchzieht, sollte der Schlüssel der Ansichten und Absichten des Berliner Ensembles sein.

2

Die Tradition und die Fortexistenz unseres Theaters verlangt von uns, die Entwicklung des Berliner Ensembles vom ungewöhnlichen Experimentierfeld zum gewöhnlichen Repertoire-Theater aufzuhalten und umzukehren. Das Theater wird immer ein stabiles, einander ergänzendes Repertoire für sein Publikum brauchen (Brecht zählte Stücke wie den *Kaukasischen Kreidekreis* und die *Dreigroschenoper* dazu), aber auch das Repertoire wird daran zu messen sein, inwieweit die Menschen auf der Bühne und im Zuschauerraum experimentell ihre Möglichkeiten und Freuden und Gefahren, an Hoffnungen und Zweifeln, an Trost und Trauer durchspielen können, um

sich zum Überleben und zum Leben zu befähigen nach ihrem eigenen Gutdünken. Es geht nicht mehr darum, Lösungen anzubieten und durchzusetzen, es geht heute darum, Fragen zu finden, bei denen die gemeinsame Suche nach Antworten lohnt, wissend, daß es auf einzelne Fragen sehr verschiedene Antworten geben kann. Die Haltung dafür sollte nicht die des Lehrens sein, sondern die des Erlernens von Genüssen und des Gewährens von Unterhaltung, also Erweiterung der Lebensqualität im spielerischen Umgang mit der Realität des Lebens. Wir wissen: Vorschriften sind das Gegenteil von Vorschlägen.

3

In Zeiten des Fehlens jeglicher Öffentlichkeit in diesem Land, in der offen die Zustände, die Entwicklungen und Fehlentwicklungen hätten dargestellt und diskutiert werden müssen, übernahmen die Kunst, und hier vor allem die Theater als allabendliche Massenmeetings, Ersatzfunktionen, da die Medien schwiegen oder die Unwahrheit verbreiteten. Sie hatten den Befehl, nur Erfolge zu melden und Statistiken zu frisieren, um—wie sie hofften—so die Menschen zu Dauerleistungen zu beflügeln. Es war das alte falsche Lied: Erfolge, die man ununterbrochen meldet, würden das Publikum stimulieren, im Leben ununterbrochen Erfolge zu machen. Schon in den fünfziger Jahren hatte Brecht in einer Diskussion mit Friederich Wolf die Unsinnigkeit der These widerlegt, daß der Zuschauer nur Positives lernt, wenn Mutter Courage auf der Bühne auch etwas Positives lernt. Er stellte dem die dialektische These entgegen, daß gerade die Unbelehrbarkeit der Mutter Courage den Zuschauer mit Erschrecken erkennen läßt, welche Folgen dieses Nichtlernen hat. Gegen die undemokratische Entmündigung der Bevölkerung durch die Medien, die jegliche Kritik ausschlossen, setzte auch das Berliner Ensemble in seinen Aufführungen die direkte politische Einmischung, die in der Nennung echter Probleme bestand und die Zuschauer zu direkter Kritik an historischen und alltäglichen Entwicklungen veranlaßte. Dies besonders, nachdem in der Sowjetunion die Perestroika und Glasnost eingeleitet wurden, zu der sich die Führung der DDR zwar verbal bekannte, de facto aber eine Anti-Sowjet-Politik betrieb. Stücke wie *Blaue Pferde auf rotem Gras*, *Großer Frieden*, *Germania*, *Lenins Tod*, *Der Selbstmörder*, *Außerhalb von Schuld*, *Carmen Kittel*, *Wolokolamsker Chaussee* waren für das Publikum nicht nur von historischem und ästhetischem Wert, mehr noch wurden bis in einzelne Sätze hinein Tageswahr-

heiten wohlthuend als Tabu-Brecher akklamiert. Die Kunst und das Theater hatten, was das Erwachen eines revolutionären Selbstbewußtsein der Bevölkerung betrifft, einen nicht geringen Anteil. Dennoch bleibt es eine historische Schuld, zu lange an die Reformfähigkeit des dirigistischen Systems unter dieser Führung geglaubt zu haben, das betrifft auch die Theater, die sich um eine kritische Haltung bemühten. Diese Ersatzfunktion offener Publizistik wurde durch die völlige Veränderung der Medien mehr oder weniger zurückgedrängt. Sicher wird der Kampf gegen Dummheit und Lüge für die Theater und besonders das Berliner Ensemble nicht beendet sein und in Zukunft neuen Stoff bekommen, aber das Berliner Ensemble muß sich wieder mehr seiner eigentlichen Funktion zuwenden: der Theaterkunst auf hohem professionellen Niveau. Es muß alle Erfahrungen im dialektischen und epischen Theaterspiel, die reichlich vorhanden, aber zu wenig abgefragt wurden, zu Rate ziehen. Sie müssen viel mehr als bisher angewendet, geprüft und weiterentwickelt werden. Thematisch wird sich das Berliner Ensemble mehr als bisher Menschheitsthemen zuwenden müssen. Sie sind gegenüber der Zeit, als Brecht das Theater leitet, schwieriger geworden. Ging Brecht noch davon aus, daß eine Friedenssicherung am besten durch die größere Verbreitung des echten Sozialismus in der Welt erfolgt, sind heute Probleme des Friedens globale Menschheitsprobleme. Menschheitsfragen stehen vor Klassenfragen. Die Kommunikation der Menschen ist die einzige Überlebenschance. Feindbilder sind tödlich, obwohl die sozialen Konflikte, vor allem der Nord-Süd-Konflikt bis zur Unerträglichkeit zunehmen werden. Pauschalisierungen aber sind große Gefahren, die zur Unkenntnis der Realität führen. Aber auch sie haben zugenommen und nehmen täglich zu. Grundanliegen des Berliner Ensembles sollte die poetische, phantasievolle, lustvolle, ernsthafte Differenzierung von allem sein, was uns umgibt und was wir in uns haben.

Die Welt verändert sich schneller als je zuvor. Wir müssen mit allen Mitteln der Kunst nicht nur standhalten, sondern eingreifen, im Vorgriff wie in der Rückbesinnung.

4

Gretchenfrage eines Theaters, das sich heute "Brecht-Theater" nennt, ist die Frage: wie hältst du es mit der Vernunft? Gerade wo erstarrte ideologische Strukturen, Siegesgewißheit, die sich aus der Niederlage des anderen ableiten wollte, Zukunftsgewißheit, die das Wahrheitsmonopol bean-

spruchte, bei uns mehr und mehr verschwinden, sollte ein Theater, das die Welt für veränderbar hält, nicht über Veränderungen erschrecken, nur weil die Veränderungen nicht so verlaufen als sie geplant waren. Aber gerade das "Planen von Zukunft" war ein verheerender Grund, Innovationen, also Neues zu verhindern, da Neues immer zugleich auch Unerwartetes ist. Auch daß gesichertes Wissen (auch manches von Brecht) nicht mehr so sicher ist, sollte für uns kein Grund sein, in der Unabwägbarkeit momentaner Zustände nur "Unvernunft" zu sehen und als sozusagen "Vernünftige" zu resignieren. Mindestens das ist sicher: der Sieg der Vernunft kann auch heute nur der Sieg der Vernünftigen sein. Doch wehe, wenn sich der "Vernünftige" im Dauerbesitz der Vernunft glaubt. Und es wäre ein unverzeihlicher Rückfall, den Zweifel, der heute allenthalben aufkommt, nur als Verzweiflung zu nehmen, statt den Zweifel, wie es Brecht tat, zu loben als die Tür zur Zukunft, selbst in eine ungewisse.

Die Vernunft Brechts—reales Wissen natürlich vorausgesetzt—ist vor allem eine Frage der Haltung. Der produktiven Haltung zur Geschichte, zu Geschichtsverläufen (gewollten und überraschenden), zu Ansichten (auch der Andersdenkenden), zu Menschen und deren Handlungen; denn diese Haltung geht davon aus: die Welt und die Menschen befinden sich in steter Bewegung und diese Bewegung hat ihre Ursache als Widersprüche in sich selbst. Denn Geschichte ist nicht Vorgegebenes, Anzustrebendes, Ausformuliertes, statutenmäßiges geplantes Endziel! Geschichte ist nichts als die ihre Zwecke verwirklichenden Menschen. Geschichte ist ständiges werden aus sich selbst heraus.

5

Jetzt scheinen wir wieder in Verhältnisse zu geraten, die Brecht seinerseits veranlaßten, seinen Methode der "kritischen Haltung" zu entwickeln, damit sich der Zuschauer—spielend—der politischen Zustände und seiner eigenen Lage bewußt wird. Die "ästhetisierende Phase" der Brechtrezeption ist vorbei. Das Berliner Ensemble muß sich auf eine härtere Gangart einstellen, der eigentlichen Ästhetik Brechts. Es geht darum, erneut auszuprobieren, wie die Inhalte und die Methode Brechts genutzt werden können, um sie zur Verteidigung der unmittelbaren Lebensrechte einzusetzen; wie sie gebraucht werden können gegen Sozialabbau, gegen Arbeitsentzug, gegen die Einschränkung von Produktivität, und Persönlichkeitsverlust, gegen Vereinsamung und Verzweiflung, gegen Verwüstung der

Welt und der politischen Landschaft. Dramaturgisch geht es um die Rückgewinnung der direkten Methode, die die Genauigkeit der Beobachtung und die Phantasie neuer Vorschläge einschließt, wenn es darum geht, Vorgänge zwischen Menschen zu zeigen, die heute besonders widersprüchlich, ja, undurchsichtig sind. Es geht aber nicht um rationelle Einsichten, sondern um Sichten, die Lebenshilfen sein können, auch also Humor. Brechts Methode ist aber ohne die Kenntnis der Dialektik, die von Hegel, Marx, Korsch kommt, nicht zu begreifen und ohne Materialismus nicht zu praktizieren. Das Theater Brechts wird sich selbst in die kritische Haltung einschließen müssen. Das betrifft auch das Werk Brechts selbst. Die neuen Erfahrungen sozialer wie ästhetischer Art müssen zusammengetragen und kollektiv ausgewertet werden, um den Methodenausbau des Theaters voranzubringen. Dabei ist Elan wie Geduld vonnöten, weil die neuen sozialen Auseinandersetzungen in ihrer unterschiedlichen und gegensätzlichen Interessenlage gegenwärtig noch nicht zu überblicken sind. Aber auch Unüberblickbarkeit und Krise müssen Themen des Theaters sein.

6

All unsere Bemühungen sollten dahin gehen, das Berliner Ensemble zur geistigen Heimat und zum künstlerischen Forum progressiver Theaterleute Europas zu machen, die ein Konzept zur Behauptung von Menschenwürde und Menschenrechten anstreben. Eine neue Linke, der wir uns ohne Parteienfestlegung verbunden fühlen, bedarf einer neuen Verständigung, da der Begriff "links" durch den Stalinismus schwer diskreditiert ist. Eine neue Linke könnte—wie es Walter Jens einmal pointiert ausdrückte—von der Bergpredigt bis zu Gorbatschow reichen. Denn eine noch größere Gefahr für Selbstverständnis und Identität ist der anhaltende Utopieverlust an linken Hoffnungen unter uns—und nicht nur bei uns. Das Berliner Ensemble sieht in Brechts konkreter Utopie von der Freundlichkeit ein Ideal, das den Menschen hilft, einen neuen Anlauf zu nehmen, um ihre dringlichen Schwierigkeiten zu meistern. Aber auch das Dringlichste wird kaum ohne Individualitätsgewinn zu bewältigen sein. Es muß ihm das "Prinzip Hoffnung" beigegeben sein. Hoffnung auch in schwierigster Zeit zu wecken, wird eine vornehmliche Aufgabe unseres Theaters sein. Die Theaterkunst des Ensembles muß bestrebt sein, die konkrete Utopie Brechts als *individuelles Erlebnis* für die Zuschauer und als soziale Zukunftsvision zum Ausdruck zu

bringen. International bekannte Theaterleute, die aus der Brechtschule kommen oder die Brechtsche Methode international zur Geltung gebracht haben,¹ sollten ständige Gäste und Gesprächspartner unseres Theaters sein, so daß sich ein kontinuierlicher Gedanken- und Erfahrungsaustausch entwickeln kann. Auf diese Weise könnte der Erfahrungsaustausch über ein sozialengagiertes Theater, das auf kritische Realitäts-sicht und auf konkrete Utopie ausgerichtet ist, vielseitig betrieben werden.²

7

Brecht hatte für seine Produktionsweise besondere Arbeitsstrukturen entwickelt. Die sind so nicht mehr reproduzierbar. Der zunehmende Repertoirebetrieb hat die Struktur des Berliner Ensembles den Strukturen der Stadttheater angeglichen. Die spezifische Produktionsweise unseres Theaters—Behauptung des Experimentellen—benötigt aber auch eine entsprechende, lebensfähige, funktionierende Struktur.

Der Vorschlag, Arbeitsgruppen zu bilden, ist ein Versuch zum ehrlichen Miteinander der für die Produktion Verantwortlichen. Diese Organisationsform ermöglicht es der Leitung, berechnete Einzelinteressen und das notwendige Gesamtinteresse des Theaters besser miteinander zu verbinden. Das ermöglicht auch Kalkulationen der einzelnen Arbeitsgruppen in eigener Verantwortung, die auch eingehalten werden müssen. Auf diese Weise könnten sich die einzelnen Gruppen gegenseitig anregen, indem sie unterschiedliche Erfahrungen einbringen und zur gemeinsamen Auswertung und Nutzung stellen. Die Arbeitsgruppen führen nur dann nicht zur Gefährdung des Ensemblegedankens, wenn die Mitarbeiter der einzelnen Gruppen an den Experimenten der anderen teilhaben, wenn alle zur Behebung entstandener Schwierigkeiten beitragen.

8

Alle Forderungen und Programme haben nur dann eine Berechtigung, wenn sie zu einer größeren Produktivität des ganzen Ensembles beitragen. Wir müssen an uns höhere Anforderungen stellen, um den an uns gerichteten Erwartungen gerecht zu werden. Daß das Theater eine höhere Produktivität erreichen muß, damit wir unter den neuen Bedingungen bestehen können, darin sind sich in der Leitung alle einig. Die vielfältigen Vorschläge, die in letzter Zeit gemacht worden sind, zeigen, daß es an Bemühungen und Bereitschaft nicht

gefehlt hat. Daß es dabei unterschiedliche Überlegungen gibt, sollte bei der Fülle der Aufgaben und bei so unterschiedlichen Persönlichkeiten nicht verwundern. Eine Einheit, die nur auf *eine* Meinung baut, ist—das lehrt uns die Politik der letzten Jahre—der sichere Weg in die Erstarrung. So werden von verschiedenen Mitarbeitern verschiedene Akzente gesetzt, die in der praktischen Erprobung der nächsten Jahre ihre Brauchbarkeit zu erweisen haben. Auch hier hilft Brechts Slogan: der Pudding erweist sich beim Essen.

Steigerung der Produktion durch die Betonung des Experimentellen in der Arbeit des Berliner Ensembles ist der Ausgangspunkt. Eine Repertoirebildung sollte von hier ausgehen, nicht von Opportunität. Die Qualität muß wieder in einem qualitativ überdurchschnittlichen Arbeitsprozeß liegen, der in Aufführungen internationalen Standard hervorbringt. (Aber Obacht, man kann nur Stücke inszenieren, nicht Welterfolge!) Es geht dabei in erster Linie um Wirkung und erst in zweiter, nicht unwichtiger Instanz, um Erfolg. Die Wirkung liegt in den Neuerungen: jede Inszenierung hat die gemäße Produktionsweise, die immer innovative Züge tragen sollte. Ein anderes Herangehen wäre die sofortige Erhöhung der Inszenierungen in einem Jahr, die auch eine bessere Auslastung des Ensembles bedeuten würde. Diskutiert wird zwischen Produktionszahlen von 3 bis 4 oder 6 bis 7 Inszenierungen, was natürlich auch neue Planungsansätze bedeutet (Finanzen).

Dabei sind nicht die Produktionen auf der Probebühne und im Foyer eingerechnet, die auf alle Fälle—Initiativen folgend—gemacht werden sollten. Ihr Nutzen für das Ensemble und die Zuschauer hat sich in letzter Zeit erwiesen. Es wird auch noch um die Erschließung einer zweiten Spielstätte diskutiert, um die Möglichkeit zu haben, den Spielplan auszuweiten und Experimente zu machen. Realistisch sind Überlegungen, daß, wenn es ein Stück erfordert, eine andere Spielstätte gesucht werden sollte. (Beispiel *Carmen Kittel* in der Akademie, *Wolokolamsker Chaussee* im Friedrichshain.) Unrealistisch erscheint im Augenblick die Errichtung einer festen zweiten Spielstätte für das Berliner Ensemble.³

9

Hier im folgenden der Versuch, vier Spielplanlinien zu skizzieren, die für die Weiterarbeit des Berliner Ensembles als eines Theaters, das Gesellschaftskritik und Unterhaltung zu verbinden versteht, von Nutzen sein könnten: Angesichts der

inhaltlichen und konzeptionellen Orientierungen wie der ökonomischen Lage und der absehbaren ökonomischen Probleme, die auch auf das Berliner Ensemble zukommen werden, wäre es existenzgefährdend, auf die Brecht-Linie im Spielplan zu verzichten. Das Brecht Ensemble ist national wie international zuvörderst als Brecht-Theater bekannt und interessant, das ist legitim und wird sich nicht ändern. Außerdem hat nicht nur die Zeit die Theater eingeholt, sondern auch die Theater die Zeit: Brecht-Stücke, in letzter Zeit von der DDR-Geborgenheit ohne brennendes Interesse betrachtet, sind wieder—wie jede Abendvorstellung zeigt—von aktueller Brisanz. Es ist daher nötig, daß alle künftigen Brecht-Projekte von Regieteams erarbeitet werden, die dies und kein anderes Brecht-Stück mit dieser und keiner anderen Konzeption und mit dieser und keiner anderen Besetzung machen wollen.⁴

Eine zweite Linie, die ebenfalls auf den Gründer zurückgeht, ist neben dem Spielen der Stücke von Brecht die Anwendung seiner methodischen Überlegungen auf die Texte bedeutender Stückeschreiber der Weltdramatik, hier vornehmlich Shakespeare und die Elisabethaner sowie die deutsche Klassik.⁵

Die dritte Spielplanlinie, die mehr als vorher notwendig sein sollte, ist die Wiederaufnahme der Brechtschen Komödien-Dramaturgie, die er von Molière bis Strittmatter praktiziert hat, und die wir in den letzten Jahren mit Sternheim, Dario Fo, Zuckmayer, Erdman fortgesetzt haben. Der Bogen, den heute eine Komödien-Dramaturgie des Berliner Ensembles schlagen müßte—auch aus schauspielmethodischen Gründen—sollte von Aristophanes über Shakespeare bis zur Gegenwartskomödie reichen.

Die vierte Spielplanlinie müßte aus dem Angebot der Moderne und der Gegenwartsdramatik entwickelt werden. Diese Linie steht nicht an vierter Stelle, weil sie viertrangig ist, im Gegenteil: Ein gutes Gegenwartsstück sollte durchaus auf der Bühne gezeigt werden, während ein Brecht- oder Shakespere-Projekt auf der Probebühne möglich sein sollte—Gegenwart als permanente Arbeitsaufgabe. Aufführung und Entwicklung von Stücken aus dem deutschsprachigen Raum.⁶

Das Wesentliche ist, daß ästhetisch provokante und schauspielerisch professionelle Neuinszenierungen entstehen, die über Berlin hinaus Bestand und Wirkung haben können; auch um die heute noch wichtigere Tournee-Tätigkeit des Berliner Ensembles fortzusetzen.

Neu zu überprüfen ist, wie öffnet man das Berliner Ensemble allen progressiven, vernünftigen Leuten, die an einem solidarischen Zusammenleben der Menschen interessiert sind. Die Parteiprogramme sollten nicht bestimmend dafür sein, an wen wir uns wenden. Das Theater wendet sich stets an alle, wenn es auch nicht alle als Freund haben kann. Es wird zu lernen sein, wie diese unterschiedlich gelagerten Beziehungen zu organisieren sind, auf welche Art und Weise mit ihnen Kontakt herzustellen ist und wie sie auf uns reagieren. Dabei ist es wichtig, daß das Berliner Ensemble sich nicht nur auf der Bühne darstellt, sondern in vielen und neuen Formen auch in der Öffentlichkeit.⁷

* * *

Fragen des Herausgebers (Juni 1990)

Herausgeber: Wann schrieben Sie den Aufsatz ungefähr? Für wen sprechen Sie in Ihrem Aufsatz? für das Brecht Ensemble (Sie benutzen oft "wir")? für sich allein?

Manfred Wekwerth: Geschrieben wurde der erste Entwurf des Aufsatzes Anfang Februar 1990. Das häufige "Wir" bezieht sich auf Berliner Ensemble-Mitarbeiter, deren Gedanken und Texte eingeflossen sind.

Herausgeber: Ihre Benennung von Kafka und Beckett als "bürgerliche linke" Tradition ist nicht sofort im Westen zu verstehen. Was meinen Sie genau damit, etwa die bürgerliche Avantgarde?

Manfred Wekwerth: Die bürgerliche Linke ist eine Erfindung von Brecht, der über Kafka sagte, daß er eigentlich der Haltung nach ein Bolschewist sei. An Beckett schätzte Brecht die gnadenlose Anatomie einer Gesellschaft, versehen mit irischem Humor. Dies veranlaßte ihn 1955 *Warten auf Godot* auf den Spielplan des Brecht Ensembles zu setzen, das er selbst inszenieren wollte. Er kam nicht mehr dazu.

Herausgeber: Sie unterscheiden zwischen zwei Arten von Fortschrittsverständnis; es ist oft genug behauptet worden, daß das Brecht Ensemble gerade als Museum verwaltet wurde, daß die Versuche, was anderes zu machen (Braun, Müller, usw.)

immer 10 Jahre zu spät waren. Kann das Brecht Ensemble dieses Image auf glaubwürdige Weise abwerfen, und wie? Können Künstler und Schriftsteller in der DDR überhaupt ihre Glaubwürdigkeit zurückgewinnen, wenn viele sie als Nutznießer der Systemprivilegien betrachten?

Manfred Wekwerth: Der Vorwurf des Museums, der schon zu Brechts Lebzeiten erhoben wurde, bezieht sich auf die mißverständene Modelltheorie von Brecht, in der er angeblich verlangte, getreu den Fotos und Notizen, eine Inszenierung spiegelgleich zu wiederholen. Obwohl Brecht nur meinte, daß der nachfolgende Regisseur die Ergebnisse des vorangegangenen konkret in Fotos und Notizen zur Kenntnis nehmen solle, um sie zu akzeptieren oder zu verwerfen. Ich halte die ganze Modelltheorie für fragwürdig, da sie sich letztenendes doch mit der Last des Vorbildes auf die Nachfolgende legte.

Das Berliner Ensemble selbst hat kaum Modellinszenierungen gemacht. Wenn Sie den *Galilei* von 1956 mit dem *Galilei* 1978 vergleichen, werden Sie nicht nur feststellen, daß 1978 die sogenannte dänische Fassung gespielt wurde, die den *Galilei* nicht in Grund und Boden verdammt und die List der Vernunft zeigt, sondern Sie werden auch ein völlig anderes Bühnenbild finden, das Brechts Forderung nach planetarischer Demonstration entspricht.

Daß im Berliner Ensemble Stücke über die Gegenwart (Müller, Braun) immer 10 Jahre zu spät gekommen sind, stimmt auch nicht ganz. *Großer Frieden* zum Beispiel von Volker Braun, eines der kritischsten Stücke im Umgang mit der sozialen Situation in der DDR, wurde 1977 geschrieben und 1978 bei uns aufgeführt. Um andere Stücke (Müllers *Germania*, Brauns *Lenins Tod*) hat das Berliner Ensemble sehr gekämpft und sich gegen Borniertheit der Kulturpolitik durchgesetzt. Diese Borniertheiten kamen allerdings auch aus der damaligen Sowjetunion. Ich glaube nicht, daß die Künstler vor allem Nutznießer des Systems waren, da sie, angefangen von Brecht über Strittmatter, Hacks, Müller, Braun sehr früh die Widersprüche dieses Systems gezeigt haben. Ihre Kritik war zum Beispiel weitaus tiefer und gründlicher als Übereinstimmung, die von westlicher Seite gesucht wurde, denkt man an das Papier zwischen SED und SPD, worin sich beide Parteien noch Mitte der 80er Jahre Reformfähigkeit bescheinigten. Dagegen wirkt der *Hinze und Kunze*-Roman von Volker Braun, etwa zum selben Zeitpunkt erschienen, wie ein kritisches Pamphlet gegen ein personifiziertes Kommando-

system. In einem haben Sie recht, nicht nur die Künstler (und nicht nur bei uns) müssen untersuchen, wie die zulange Duldung des Systems dennoch zustande gekommen ist.

Herausgeber: Sie erwähnen den Humanismus Brechts, seine Menschheitsthemen, und seine Verwurzelung in der Aufklärung. Gerade diese Begriffe sind in den letzten 10-15 Jahren von vielen Wissenschaftlern im Westen in Frage gestellt worden, weil sie eben einen Subjektbegriff voraussetzen, der sich vornehmlich auf weiße, eurozentrische Männer bezieht. Wenn Brecht zu "retten" ist, kann es mit solchen Begriffen getan werden?

Manfred Wekwerth: Die Linie Sokrates, Diderot, Bacon, Hegel, Marx wird von dem hervorragenden Philosophen Gerd Irrlitz vertreten, und sie überzeugt mich, da er gedankliche und textliche Beweise bringt.

Herausgeber: In einer Tonbandaufzeichnung erwähnten Sie eine (die?) Aufgabe des Brecht Ensembles als die gegenseitige Auseinandersetzung mit der europäischen linken Öffentlichkeit? Inwiefern ist das ein Ausweichen von den lokalen Widersprüchen in der DDR?

Manfred Wekwerth: Ich glaube, daß es kein Ausweichen von lokalen Widersprüchen in der DDR auf europäische gibt, da eine DDR, wo immer eingebunden, nur als Teil von Europa sich denken läßt. Was die europäische Linke betrifft, so steht sie gegen eine selbstverordnete Ausgrenzung des einzigen DDR-Systems gegen alle anderen linken Einflüsse. Hier wurde Kautski ebenso verschwiegen wie Trotzki. Walter Jens, ein Christ, der sich selbst radikal-demokratisch nennt, fand für diese Linke eine pointierte Bezeichnung: sie müsse von der Bergpredigt bis Gorbatschow reichen.

ANMERKUNGEN

¹ Zum Beispiel: Benno Besson, Egon Monk, Peter Palitzsch u.a.

² Brechts Vorstellungen, Vorschläge und Programm für eine Diderot-Gesellschaft (1937) könnten—unter Einbezug unserer Erfahrungen und Berücksichtigungen unserer historischen Bedingungen—aufgegriffen werden.

³ Alle Überlegungen erfordern eine sorgfältig zu diskutierende, aber unumgängliche Änderung der Leitungs- und Arbeitsstrukturen. Alle Überlegungen erfordern eine langfristig zu verwirklichende Änderung der Struktur des künstlerischen Ensembles. Der Zusammenhang zwischen effektiver Leitung der Arbeit und hoher künstlerischer Qualität der Proben und Aufführungen muß Arbeitspraxis sein. Die ökonomische Eigenverantwortung des Theaters erfordert ein Höchstmaß an exakter, für alle Mitarbeiter durchschaubarer Planung des Jahres, des Monats und des Tages.

⁴ Stücke, für die es solcherweise bei uns eine Interesse gibt, sind zum Beispiel *Mann ist Mann*, *Puntilla*, *Arturo Ui*, *Der gute Mensch von Sezuan*.

⁵ Strehler inszeniert zur Zeit den *Faust* und befragt dabei Brecht. Warum sollten wir in Zukunft nicht ähnliches tun? *Don Carlos*, *Fiesco* warten ebenso darauf wie lange Zeit der *Prinz von Homburg*.

⁶ Autoren z.B.: Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein, Thomas Brasch, Peter Brasch, Manfred Karge, Georg Seidel, vor allem auch wieder Auftragsarbeiten für das Berliner Ensemble wie zum Beispiel seiner Zeit *Großer Frieden*.

⁷ Zwischen den Abteilungen Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit muß eine Zusammenarbeit hergestellt werden, die es ermöglicht, neue Einsichten in die Zuschauerbewegung, in die sich verändernden geistigen Interessenlagen und Motivationen, zu gewinnen.



Glyn Hughes, two caricatures from the *Arturo Ui* Cycle (1990)
above: Docdaisy



Whither Brecht? / Brecht wohin?

Andrzej Wirth is Professor of Theater and Drama at the University of Giessen in Germany.

Andrzej Wirth ist Theater- und Regieprofessor an der Universität Giessen.

Andrzej Wirth est professeur de théâtre et de dramaturgie à l'Université de Giessen en Allemagne.

Andrzej Wirth es profesor de teatro y drama en la Universidad de Giessen en Alemania.

**Ausnahme und Regel am Deutschen Theater
oder
Der preußische Adler füttert seinesgleichen**
für Heiner Müller

Andrzej Wirth

Als ich vor dieser schmucken Abendkasse
in einer Warteschlange stand
für feine Leut' nur wohlbemerkt
das aber denk ich wohlverdient
da ich mit meinen jungen Augen
noch den Courage-Wagen sah
irre auf diesen Brettern kreisend
die damals noch die Welt bedeutet haben
aus gutem Anlaß dieses Warten doch
und die Anstrengung der luftlosen Reise
in voller S-Bahn die großstädtisch stinkt
seit dem sie Ost mit West verbindet
da der alte Freund hat in diesem Tempel
den Hamlet so entbrechtet
daß die heiligen Bretter wieder Holz bedeuten
eine für's wohl des Hauses längst hinfäll'ge Arbeit.
Gepreßt in Menge meinesgleichen
flankiert vom Brustkorb eines Ordnungsstasis
und flotten Schenkeln einer Foyer-Walküre
die die Ehrenkarten nicht ganz ohne Grazie
an das ungeduld'ge Kulturvolk verteilte
die ihr die Kassendame durch das Fenster reichte
wohl eine Anti-Arbeitslosigkeit-Maßnahme
dachte ich tief beeindruckt - als da eine Karte
zu Boden fiel ich beugte mich blitzartig
in mieser Höflichkeit trainierter Macho
und erntete einen Handschnapper und schrilles NEIN!
Mein Herr so leicht die Karte werden Sie nicht kriegen
Ich zog mich zurück errötete und schämte mich
daß ich die Regel der neuen Zeit nicht kannte.

Book Reviews

Albrecht Dümpling, "*Laßt euch nicht verführen.*" Brecht und die Musik. Munich: Kindler Verlag, 1985. 736 pages.

Dümpling's book on Brecht's involvement with music and composers is one of several major critical or documentary studies on this topic which have appeared since the mid-1980s. This wave of interest in the musical dimension of Brecht's life and career reflects among other things a belated recognition on the part of literary scholars that music was so fundamental to Brecht's writing (both the poetry and the plays) that a traditional "literocentric" attitude toward his work misses the mark. In any case, it is now clear to most people who appreciate Brecht's work that few writers in the whole of world literature have had as deep and extensive an involvement (or interest) in music as he did.

The overall structure of Dümpling's study is a chronological one, beginning with Brecht's youth (in which his activity as a "poet" is better described by the term *Liedermacher*), continuing with the "experiments" of the Weimar years and diverse efforts of the exile period, and concluding with Brecht's work after he returned to Europe from the United States—including that curious episode with the Salzburger Festspiele prior to his return to Berlin and involvement with the Berliner Ensemble. Reflecting Dümpling's background as a musicologist, the book is replete with musical examples and formal/structural analyses of various works, focusing in particular on the subtleties of text-music relations. It puts less emphasis on a systematic discussion of Brecht's extensive critical writings on music (which are not specifically cited in the index), although Dümpling makes appropriate reference to most of them in relation to his treatment of specific works and projects.

The book's title—"Laßt euch nicht verführen" (taken from one of Brecht's earliest songs, "Luzifers Abendlied," later retitled "Gegen Verführung" and published as the final chapter of the *Taschenpostille*)—clearly suggests the author's critical intent and focus in dealing with the topic Brecht and music.

That is, the key thread running throughout Dümpling's discussion is *eingreifendes Denken*, in accordance with his evolving political perspective and views on theatre and contrary to the values of traditional (bourgeois) musical culture in which emotional, empathetic "seduction" prevails (music as a substitute religion or consolation for reality). Hence Brecht's untiring efforts and experiments to bring the art of music into accord with his belief in reason and emphasis on an enlightened, critical (socialist) realism in the arts. In Brecht's mind, those efforts and experiments took on added, urgent significance with the rise of National Socialism; and Dümpling, in referring to "Deutschland unter dem Ver-Führer" (in Part III, "Die Kunst im Exil"), is quite correct to underscore via this play on the word *verführen* the significance of the political reality and cultural values of the Nazi era as the veritable antithesis of Brecht's ideal of an enlightened, rational musical culture. Ultimately, one cannot understand what Brecht was trying to do in attempting to reform musical culture without relating that effort fundamentally to the institutionalization and enshrinement of cultural irrationalism in the Third Reich. If Brecht's conception of music from an early point on was distinctly antibourgeois (which is the original context of the phrase "don't let yourself be seduced"), with the advent of Hitler it became more specifically antifascist, just as Brecht would go on to further refine his perspective on music in anti-Stalinist terms (the *Lukullus* controversy, etc.) during the later years of his career.

If the strength of Dümpling's study lies in the way he elucidates (in considerable detail) Brecht's "anti-seductive" approach to musical culture in historical context, its weakness is that it ultimately relies too heavily on Brecht's own argument, offering a somewhat uncritical apologia for a Brechtian perspective on music. Moreover, consistent with this point of view as well as the author's own description of the book as a "Versuch' im Brechtschen Sinne" (p. 20), the volume concludes with a series of statements by three contemporary German composers (Hans Werner Henze, Friedrich Cerha, and Nicolaus Huber) concerning Brecht's impact on their work, under the heading "Er hat Vorschläge gemacht," Brecht's self-composed epitaph. There is no question that Brecht represents a crucial figure in twentieth-century musical thought—any work on modern musical aesthetics would be incomplete without reference to *Misuk* or "epic opera"—and that he exerted a significant influence on those with whom he worked and the

German leftist cultural scene in general. But even the composer Hans Eisler, a fellow socialist and his closest musical collaborator, commented skeptically at times on Brecht's efforts to reconcile music and reason, as admirable and understandable as they were, given the cultural-historical contexts which shaped them; and it would appear that, in reference to the larger picture of contemporary musical culture, relatively few have accepted and followed the suggestions Brecht made, even if a sizable number have set his texts to music or sung them (cf. the lengthy list of composers and performers printed on the book's jacket).

The inherent optimism of Dümpling's outlook aside, this book contains a wealth of insights into the significance of music for Brecht's work as a playwright and poet and represents a valuable, pioneering contribution to an appreciation of Brecht's work from an interdisciplinary perspective. It will undoubtedly remain one of the standard works on the topic (even if individual sections of it have been superseded by more recent scholarship) and beyond that will continue to offer courage to those who hope that Brecht was at least partially correct about the possibilities of music "als eine vernünftige Kunst und Bestandteil einer aufgeklärten Gesellschaft."

Michael Gilbert
Wake Forest University

Daniel Frey, *Brecht, un poète politique: Les images, symboles et métaphores dans l'oeuvre de Bertolt Brecht*. Paris: L'Age d'Homme, 1987. 282 pages.

Contrary to normal practice, this book's subtitle is more descriptive of the content than its title. The reader indeed finds in Frey's work what the subtitle promises: "images," "symbols" and "metaphors" as they can be found in Brecht's work—leaving aside, for the time being, the question as to how the author would technically define each of these critical terms and distinguish one from the other. In a way, my opening remarks point to the dual difficulty at the heart of the stated thesis in an otherwise useful study on Brechtian poetry.

The book's usefulness lies essentially in the selective listing and ordering of clusters of Brechtian images (and here I use the term "image" in the vaguest sense possible, as our critical tradition warrants it): moon, tree, plants, animals, etc. The author's reading of these images can best be characterized as commentary rather than analysis or exegesis. While useful in carefully situating each occurrence of the same image, citing large sections of a given poem (in the author's own rather pedestrian French translation) and comparing the various occurrences, the accompanying comments unfortunately fall short of being enlightening. They offer little that is original and seem intent on staying at the most superficial level of interpretation. And while Frey is obviously an exhaustive and careful reader of existing Brecht scholarship, his comments make poor use of the interpretative material he generously cites: he is wholly uncritical of his predecessors' readings of a given image. Such unquestioning use of previous scholarship, while alerting the reader to existing readings, contributes little to promote the need for re-examining established interpretation.

Nevertheless, full credit should be given to the author for the painstaking and undoubtedly exhausting task of locating, then bringing together, recurrent images widely scattered among the various poems of a large textual corpus. I am assuming that, at the time this task was being carried out, the author was not able to make use of the data base for word searches which Brigham Young University was readying for the then existent volumes of Brecht's poetry. In the absence of full-fledged concordances, computerized or otherwise, the labor intensive task of compending recurrent images falls, more often than not, in the lap of the doctoral dissertation writer.

Such is the case with Frey's book, a doctoral dissertation submitted to the University of Lausanne. It bears throughout the marks of the original, and institutionalized, practice of dissertation writing—in its strengths as in its weaknesses.

Largely owing, in my view, to the theoretically unsophisticated use of tropological categories, Frey's study fails to make the necessary distinctions between the various types of figures as they operate in Brecht's poetic texts. This failure in turn leads to frustratingly superficial readings of some of the most important rhetorical figures in key poems. This is particularly unfortunate since the study's main thesis takes up the time-honored question of poetry and politics. It can hardly be argued that rhetoricity has little to do with political writing.

Within the more general framework of this study, namely the problematic of "political poetry," the author, in my view, has failed to answer the question he himself poses at the outset: "Can poetry be political?" (p. 7). Leaving aside the awkwardness (if not the outright naiveté) in the formulation of this question, the reader cannot but be astonished at the author's lack of sophistication in his understanding of the political—all the more so since the writer in question is Bertolt Brecht. In the final analysis, neither in his treatment of the functioning of rhetorical figures in Brecht's poetic texts (what Frey calls "the reality of [Brecht's] writing"), nor in his demonstration of the "political" nature of Brecht's poetry, has the author succeeded in the task he set forth for this study: in the author's words, "what is political poetry and how does such poetry reveal itself?" (p. 7). It seems to me that, before asking about the "what" and the "how," the author would have done better to reflect first on the terms "poetic" and "political"—by way of reading Brecht.

Shuhsi Kao

University of California, Los Angeles

Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. 149 pages.

Dieter Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Köln: Prometh Verlag, 1988. 288 pages.

Roswitha Mueller's and Dieter Wöhrle's recent books offer two very different, and in some ways complementary, approaches to the connection between Brecht's work and media theory. Mueller's survey presents primarily a kind of intellectual history in which Brecht's own theories of theater, radio and film are first set against the work of other contemporary theorists and his own practice and then reconsidered in relation to the postwar theatrical practice in the East as well as the films and film theory in the West which claim Brecht as inspiration. Framed as an introduction and overview, the book's mode is strongly expository and on the whole it achieves a useful clarity in its presentation of complicated debates and issues with a generally high level of conceptual analysis. The book's strengths, however, tend to be local rather than cumulative, and indeed its five chapters on successive phases of Brecht's work and influence function as discrete and almost unrelated pieces.

The first chapter (on "the author as producer") places Brecht's work in film and theater within the context of other Weimar aesthetic theories and experiments, ranging from Benjamin's mechanical reproduction theses to Piscator's experiments at the *Volksbühne*. The chapter's fulcrum is Brecht's preoccupation with cultural apparatuses, which Mueller uses interestingly to explicate at once Brecht's proto-Althusserian analysis of the function of culture in replicating ideology, his interest in the link between technology and capital (and pessimism about the concomitant commodification of art), but also his ambivalence about the corresponding problems in the Soviet system—the subordination of art to the apparatus of party and plan. The second chapter addresses the relationship of the *Schaustücke* to the *Lehrstücke*, epic theater to political exercises. Mueller suggestively links several of Brecht's preoccupations: his vision of a participatory radio which refuses the unilateral distribution of performances through a huge network of channels ready to receive as well as send program material; *Der Ozeanflug* with its representation of the Lindburgh broadcasts, its actors, announcers, apparatus and listeners, all visible on stage; and the *Lehrstücke* them-

selves, which abolish the conventional separation of actors and audiences, though risking at moments a reinforcement of the authoritarian relationship between announcer and a mass audience, a collective taught to speak in unison (particularly in the *Jasager*, and counteracted then by the *Neinsager*).

The third chapter on "*Kuhle Wampe* or Who Owns Realism?" both exemplifies some of the book's organizational and conceptual shortcomings and prepares some of its most compelling readings. Like the other chapters it begins by attempting a historical contextualization but then moves into a more purely (intellectual) historical and theoretical analysis in which a sense of historical placement fades in and out. As in much of the book its discussion centers on an individual work, but there is not enough sustained analysis for even the outlines of a real reading; the actual discussion of the film occupies only four pages at the beginning and a long paragraph at the end with twenty-odd pages in between surveying various aspects of the Brecht-Lukács debate. At the same time, with its discussion of that debate the chapter does in the end manage to provide the book's most successful argumentative bridge, the distinction between Lukácsian and Brechtian conceptions of totality, the "typical" and the "gestus," setting up the next chapter's very interesting distinction between "gestus" and "fable," as between Brechtian and Eisensteinian montage. This fourth chapter is in many ways the intellectual and analytic highpoint of the book. It abandons the effort to write a standard historical survey and instead develops first a virtuoso syntagmatic analysis of the opening sequences of *Kuhle Wampe* (focusing on the relationship between movement and stasis in Brecht's notion of filmic montage and its relationship to primary and secondary identification) and then an equally insightful analysis of the Mata Hari scene in the same film (showing the complexity of Brecht's conception of "gestus" and of consumption). After the high level of analysis sustained here, the final chapter is disappointing. A broad survey of "Brechtian" influences on GDR theater and DEFA film, French and Anglo-American film theory and the New German Cinema, it fails to provide a really thorough account of cultural practice in any of these areas or to find a real unifying thesis; the end of the book trails away on a discussion of Fassbinder and melodrama without being able to recapitulate or recapture the argumentative highlights of the book as a whole. For all such unevennesses, however, the book has many moments of real interest (particularly in its passages of sustained analysis of

Brechtian theoretical and aesthetic texts) and consistently brings to bear on its subject an authoritative grasp of the cultural debates of the twenties and the film theory of the present day. Its greatest successes are in bridging these two worlds, and it should serve both to introduce Brecht's theories and context to readers coming from work in contemporary media theory and to whet the appetite of Brechtians for the less familiar film theory of Eisenstein or Metz.

At once more conventional and more experimental in its approach, Dieter Wöhrle's book is also strongest where it performs close textual work. It hinges on an argument (obvious as a general observation and yet often intriguing in its particulars) about the way in which Brecht's works in a variety of literary genres and his ventures into a variety of media, mixed media and other public fora (including the courtroom, where he staged the Threepenny Trial as happening and media experiment) each involve an experimental engagement with the character, possibilities and limits of each form. Beginning with a compelling discussion of Brecht's early poem "Modern Legend" (understood as a kind of ideogram for the transformation of old legendary forms into modern mass mediated messages), the book launches a series of textual readings which work towards "a new relationship of form and content," pointing to the media as constitutive of each work's message. The book's definition of "media" is in fact extremely broad, encompassing not only mass media (radio, film, records) but also conventional literary genres like drama, the novel and lyric poetry, as well as mixed forms (including the *Sieben Todsünden* ballet and the *Kriegsfibel* with its mixture of photography and literature).

Especially in comparison to Mueller, Wöhrle's approach to media theory, like his definition of media itself, is often distinctly "low tech," even unsophisticated, unaware of or unconcerned with recent theory developed around each of the media themselves. The book as a whole suffers (particularly compared with Mueller's cosmopolitan and often magisterial account) both from a parochialism of address and from an unself-consciousness about its own method, a formalism and intentionalism which often opens up individual texts in unexpected ways but does little to situate Brecht's achievements in relation to a larger historical or aesthetic field. Beyond providing proof of Brecht as an experimenter par excellence, its main concern is to criticize and redress what previous individual critics have failed to recognize about

individual pieces, and to offer what the book itself describes as "mühselige Rekonstruktion" of the "Ursprung, Intention, Veränderung" of Brecht's conceptions.

Some of this reconstruction indeed seems laborious, even labored. Yet Wöhrle does assemble interesting secondary material, drawn from Brecht's letters and notes, and provides a number of very persuasive individual readings. His account of "Die Bestie" productively teases out the piece's critique of naturalistic acting in its conflation of filmed history and historical reality, while his reading of the *Lesebuch für Städtebewohner* analyses the way the poems' immersion in the discourses of everyday life also become a reflection on the *Hörsituation* of the modern city, reflected in the technology of the *Schallplatte* itself. His focus on the medium of dance in the *Todsünden* ballet centers not on the level of choreography but on the way the split between the two Annas reiterates the division of movement and music, *Sprachkunst* and score. And his discussion of the *Dreigroschen* complex, finally, moves from an account of the self-referential nature of Peachum's "Inszenierung" of poverty to an analysis of the way "Die Beule" explores and explodes the conventions of the *Krimi* as genre. If Wöhrle's exploration of self-referential techniques seems somewhat ad hoc or naive, utterly dissociated from the more theoretically powerful Anglo-American discussions of such issues over the last fifteen years, still he manages to produce compelling insights into many of the texts he discusses. If the virtue of Mueller's account is to situate Brecht's media work in relation to early and present-day media theory, the virtues of this account are to recall our attention to the "mediated" quality of literary works as well.

Katie Trumpener
The University of Chicago

John Rouse, *Brecht and the West German Theatre: The Practice and Politics of Interpretation*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1989. 223 pages (illustrated).

The title of John Rouse's book could lead the reader to expect a detailed analysis of the postwar reception of Brecht's plays in the Federal Republic of Germany. In fact, the author casts a far broader net over the subject of Brecht's influence in West German theater. Rouse focuses on the gradual adaptation and repositioning of Brecht's dramaturgical model of interpretation for classical texts by the young and socially critical postwar theater generation of the 1960s—the generation who challenged and rapidly superseded the complacent, non-critical mindset of those in the forefront of the Restoration theater that had developed after the War. More importantly, these young theater directors and their teams of dramaturgs and designers dominate FRG theater to the present day. Rouse's book is an important key to understanding the complicated revolution in theater practices which have transformed FRG theater since the mid-1960s. Although the highlights of this period in German theater history have been given a great deal of thoughtful contemporary press as well as retrospective analyses in the FRG, knowledge of many of the connecting points has been assumed because the writers and their readers have been participants or onlookers to the events as they unfolded. The occasional article in English also focused on the influential theater people and/or their productions, leaving the non-German reader without the contextual glue to understand the events themselves or the relationships of the events to each other. Rouse's book provides missing social, political and aesthetic contexts for those of us who were not there and also the essential connecting point: Brecht.

In order for the reader to have a critical base for understanding the post-Brechtian theater practices in the staging and design of the German classics, Rouse begins his study with an examination of the "ideological, cultural and theatrical aspects" of the classical tradition in Germany. He then investigates the major principles and practices which make up the Brechtian model of staging and aesthetics developed at the Berliner Ensemble by Brecht and his colleagues. This section alone is worth the price of the book. Rouse's dual viewpoint as scholar and practicing theater artist allows for new insights into what we all think of as familiar territory. His definitions

of Brechtian theory are infused with a production-oriented pragmatism which invites understanding in the context of practice, while his analysis of Brechtian practices at the Berliner Ensemble offers thoughtful, and at times, surprising interrelationships, for Rouse examines the Brechtian practices as a functioning whole in order to articulate a cohesive model of Brechtian interpretation. Along the way Brechtian myths (such as those related to the "grey period" or to the extreme length of rehearsal periods) are exposed by explaining the practical reasons behind their original use.

The choice of plays at the Berliner Ensemble during Brecht's lifetime is shown to be politically determined by GDR political and aesthetic realities outside the theater. Such considerations, as well as Brecht's own bias against the individual as theatrical hero, limited his experimentation with dramaturgical interpretation of the German classics (Shakespeare included!) to those of the early German period. Rouse uses Brecht's adaptation of Lenz's *The Tudor* as the Brechtian model for dramaturgical interpretation of the classic play. The socio-political situation of the GDR in the 1960s led to a repositioning of Brechtian theory vis-à-vis the individual. Rouse describes the production of *Coriolan* in 1964 as the classical vehicle used by the Berliner Ensemble for working out a new position on the individual. Rouse feels the production of *Coriolan* to have been an important theatrical event for the FRG theater as well. Just when the forward looking theater critics for the FRG theater magazine *Theater heute* were demanding a realistic approach to the classics instead of the aesthetic abstractions then being produced by proponents of the fifties Restoration theater, *Coriolan* premiered in East Berlin. The West got its chance to see just such a realistic approach in the Berliner Ensemble's adaptation of Shakespeare's play.

Rouse gives for each production he cites as a key building block in the 1960s expansion and revisioning of Brechtian dramaturgical interpretation in the FRG a thoughtful, production-oriented analysis in the context of the political, social and theatrical situation at the time. Included are: Peter Palitzsch/Luciano Damiani's *The Resistible Rise of Arturo Ui* (Bremen 1964), Peter Zadek/Wilfried Minks' *Spring Awakening* (Bremen 1965), Hansgünther Heyme/Klaus Weiffenbach's *Wallenstein* (Köln 1969), and Peter Stein/Wilfried Minks' *Torquato Tasso* (Bremen 1969).

What makes John Rouse's book special, particularly as it

Whither Brecht? / Brecht wohin?

relates to previous Brecht criticism, is his appreciation of the dramaturgical importance of the "Bühnenbild," or scenography, in Brecht's model and in the post-Brechtian dramaturgical approach which developed thereafter. Throughout the book the nature and quality of the visual aesthetic is shown to be inseparable from text and staging in the production's endeavor to communicate meaning. In addition to the focus he gives to the "Bühnenbild" within his production analyses, Rouse traces the initial separation of the Brechtian aesthetic from the Brechtian dramaturgical model in the first phase of Brecht reception in the FRG.

Although Brecht is their most important mentor, the young theater makers looked elsewhere for inspiration. Rouse mentions Theodor Adorno and the Frankfurt School, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, The Living Theater and the returning Weimar directors Erwin Piscator and Fritz Kortner: "The re-appropriation of Brecht's aesthetic within the context of other, often very un-Brechtian experiments, eventually helped bring out the complex dramaturgy that directors like Peter Stein...usher in." Rouse's study is fundamental to the understanding of this complexity.

Marna King
University of Wisconsin, Madison

Herbert Blau, *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 414 pages.

This book, by the nature of its enterprise, does not invite a summary review, nor even a reading from cover to cover, for Blau quotes Brecht on the epic as asserting: "For epic theater, as a matter of principle, there is no such thing as a latecomer" (244). Blau proceeds to move this impossible tardiness over to psychoanalytic notions of presence and absence in the audience—in our case it could be employed to suggest the reader's position, to create an indeterminate space for "attendance." Thus, along with my own multiple "shortcomings and goings" I would like to "attend" to this book for the purposes of the *Brecht Yearbook* as the kind of audience/reader who shows up for some of Brecht's better entrances and exits.

I would emphasize that it is only for some of Brecht's appearances because, in one way, this book is an ongoing dialogue, or perhaps one should say, a dialectic with Brecht. One result of this dialectic becomes a kind of contradiction to the project itself, for while Blau moves stable Brechtian notions such as *gestus* into a more metonymic register, he assigns Brecht himself to a more and more stable position as the representative of socially/historically committed theater. In this way, Brecht begins to appear as a father, or an originary source. He may, as a referent, subsume all other politically engaged theater, for, as Blau asserts, he was "picked up" by "various theorists and practitioners—Boal and others in the Third World, to some extent blacks here, but particularly by feminists today...though they may never have read him" (325-6). Now from the perspective of what feminist theorists call "difference," or the Latin Americanists "transculturation," this kind of positioning seems Eurocentric, blurring the important class, race and historical differences among theaters and their specific audiences such as: the farmworkers who witnessed Luis Valdez's early *actos*, the urban interracial audience for the San Francisco Mime Troupe or the lesbian audience at the WOW Cafe. This originary Brecht also blurs the way in which these material conditions of reception can produce theory and practice rather than merely the reverse process.

Since Blau knows better than to blur such distinctions or to privilege origins, though he often does within the theater itself (and he would argue that they keep reappearing, like the ghost of Hamlet's father, to haunt the text anyway), this reader has to wrestle with why he puts Brecht to such a use,

or why, even more broadly, he constructs something like a canon of sources that, in contrast to these popular, poor, or otherwise specifically constituted audiences of the oppressed and marginalized ones, is culled from the classics (the Greeks and Shakespeare), the modernists (Stein and Woolf), or the European and American avant-garde tradition (from Beckett and Genet to Laurie Anderson and Karen Finley).

From one perspective Blau's referents and his casting of Brecht in the role of father might reflect enormous privilege (and I think Blau would agree with that)—they are his, First-World, White Male academic referents. Certain operations in the text consort with these referents to mark privilege as well, perhaps most prominently the author's access to all positions, such as the feminist one. Outside of the basic expulsion Lacan described from the garden of the pre-Oedipal, which closes off consciousness from understanding its own operation, outside of this limitation (or multiplication), nothing is denied Blau as a perceiver/knower—he can access all positions, can know that he does not know, commanding even the aporias. In the light of new ethnography, as well as feminist theory, this kind of mental prowess appears to be a site/sight of First World privilege, if not patriarchal. However, like Blau, we are all knowers, who write about such things and spend much time and institutional money gaining access.

Blau's use of Brecht and his referents can be perceived from another perspective—that of the enormity and complexity of Blau's overall project, which compels not only this book but his previous ones as well. His project, it seems to me, is to theorize theater at the intersection of psychoanalytic poststructuralist theory and material, historical concerns. Blau's efforts here are not simply his own but reflect what became the project of the 1980s within multiple theoretical circles: Teresa de Lauretis called for such a project in feminist film theory in *Alice Doesn't*, and the enormity of the audience for the panel at the 1989 Modern Language Association Convention on "Race and Psychoanalysis" testified to the overall cross-disciplinary and cross-political attention to the project in the academy. For the past few decades, Blau has registered the historical movements in theory and theater, both on stage and on the page. Consistent with his role as scribe, he has brought this current project to the site of theater: in his recent books in terms of the actor and in this one, of the audience.

In order to build a scaffold (Blau was trained as an engineer) from which to hang such a heavy and complex

crossing of the psychoanalytic with the material, he has invented something like a semiotic shorthand of positions. Within that structure, Brecht becomes the sign/beam of the material interrogation of the theatrical process, and Blau's canon reflects the alphabet of dominant theatrical parlance. This shorthand allows Blau to assemble, at the site of theater, a motile, decentered construction consisting of the theoretical work of Brecht, Freud/Lacan and Artaud along with various theatrical texts that perform the problematic. Theater is, then, a construction site at which Blau, the engineer and theoretician, organizes space in multiple arrangements to interrogate it. And space, in proximity to Brechtian and postmodern theory, implies distance/distancing, the gaze, and "being there." Blau, in this book, wants to imagine the audience position in terms of this project.

Keeping in mind that Brecht plays the part of the theater of the oppressed and historical materialism, let's attend some of his scenes. For Blau, Brecht's culinary audience at this point in history "enjoys" anonymity. Whatever is "authentic" in performance is now addressed to a body of desire that remains anonymous and prefers it. Socially constructed by personally addressed junk mail, computer purchasing, etc., this audience desires to remain (de)classified—in a state of collective dispossession (357). Thus, earlier strategies to divide an audience which has and wants no identification must be reconsidered in light of this audience. Moreover, Brecht's rather simple notion of culinary/ideologically-bounded closure is confounded by the more complex, more all-inclusive notion of the closure of representation itself. And, along with Derrida, Blau raises this closure above volition to the role of tragic fate: "Not as the representation of fate, but as the fate of representation. Its gratuitous and baseless necessity" (358). Agency is radically reconfigured within this Symbolic—the "outside," from which Brecht imagined an intervention into such processes, is no longer there. And there is not even the hope of pointing out the role representation plays, as in Brecht's notion of *zeigen*, for "representation is always pointing to itself" (359). Psychoanalytic theory, compounded with the material, spreads the net of dominance through displacement, until the location of agency and power is thoroughly diffused throughout the entire socio-psychological terrain:

...as the opposing parties struggle through forensic debate to identify with the source of power...Wherever the finger

Whither Brecht? / Brecht wohin?

is pointing, the question of truth is being referred *elsewhere*...a virtually empty space where there seems to be not only no justice, but, in the long dissipation of infinite otherness, almost nothing but absence, or a power whose arbitrariness is so attenuated that it may not exist at all. (359-360)

Writing this review on the day of the official reunification of Germany, it seems that whatever was once left of oppositional strategies in their traditional form is clearly now a thing of the past. Understanding the new role of the Berliner Ensemble, Brecht in the world, or such theater as he represents in Blau's text, does require a revision of notions of agency, activism, representation and knowing itself. In this sense, Blau's book opens up that space. What we do about it, or don't do about it, is caught up in this nexus, historically and theoretically. The audience position, the present/absent witness to the contemporary spectacle certainly needs, as Blau suggests, to be organized.

Sue-Ellen Case
University of California, Riverside

BOOKS RECEIVED

Benjamin Bennett, *Theater As Problem. Modern Drama and Its Place in Literature* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1990)

Bertolt Brecht, *Prosa 2, Romanfragmente und Romanentwürfe*, Volume 17 of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Berlin/DDR; Frankfurt/M.: Aufbau Verlag and Suhrkamp Verlag, 1989)

Bertolt Brecht, *Letters 1913-1956*, translated by Ralph Mannheim, edited with commentary and notes by John Willett (New York: Routledge, 1990)

Russell E. Brown, *Intimacy and Intimidation. 3 Essays on Brecht* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990)

Tony Calabro, *Bertolt Brecht's Art of Dissemblance* (Wakefield, NH: Longwood Academic, 1990)

Eduard Ditschek, *Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre* (Tübingen: Gunter Narr, 1989)

Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Ed. by Editia Koch (Volume IX, Nr. 2, 1989)

Christoph Funke, *Zum Theater Brechts. Kritiken, Berichte, Beschreibungen aus drei Jahrzehnten* (Berlin: Henschelverlag, 1990)

Wolfgang Heise, ed., *Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausendende.* Second, revised and expanded edition (Berlin/DDR: Henschelverlag, 1989)

Pia Kleber and Colin Visser, eds. *Re-Interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film* (Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1990)

Whither Brecht? / Brecht wohin?

Lars Kleberg, *La Chute des étoiles. Triptyche*, translated from Swedish (Paris: Christian Bourgois, 1990) [includes "Les Verseaux," a fictional dialogue between Brecht and Sergei Eisenstein]

Dieter Kranz, *Berliner Theater. 100 Aufführungen aus drei Jahrzehnten* (Berlin: Henschelverlag, 1990)

Renate Möhrmann, ed., *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung* (Berlin: Dietrich Riemer Verlag, 1990)

Heiner Müller, *Germania*, ed. by Sylvère Lotringer, trans. and annotated by Bernard and Caroline Schütze (New York: Semiotexte Foreign Agents Series, 1990)

Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption* (Tübingen: Gunter Narr, 1988)

Bärbel Schrader and Jürgen Schebera, *The "Golden" Twenties. Art and Literature in the Weimar Republic*, translated from the German by Katherine Vanovitch (New Haven and London: Yale University Press, 1988)

Wolfgang M. Schwiedrzik, ed., *Brechts Trommeln in der Nacht. Materialien* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990)

Antony Tatlow, *Repression and Figuration. From Totem to Utopia* (University of Hong Kong, 1990)

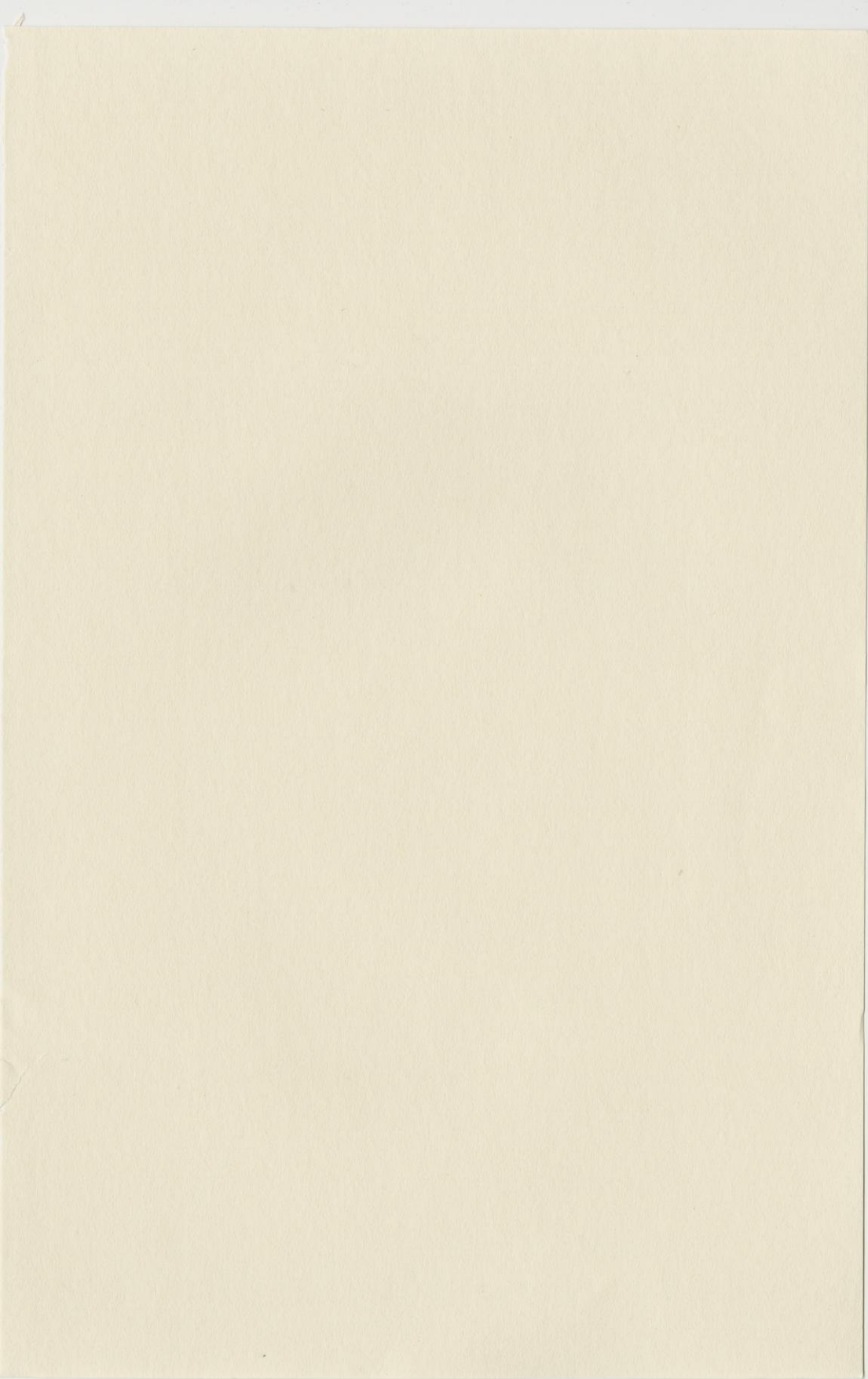
Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles (Berlin: Henschelverlag, 1961) [Reprint 1990]

Dieter Thiele, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis...* (Frankfurt/M.: Diesterweg, 1990)

Jean-Marie Valentin and Theo Buck, eds., *Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne, 15-19 novembre 1988* (Bern/Frankfurt/New York/Paris: Peter Lang, 1990)

Robert Heinz Vellusig, *Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft. Die Fiktionen des Bertolt Brechts* (Erlangen: Palm & Enke, 1989)

Dieter Wöhrle, *Geschichten vom Herrn Keuner. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis...* (Frankfurt: Diesterweg, 1989)





ISBN 0-9623206-2-5