



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Communications from the International Brecht Society. Vol. 33 June 2004

[s.l.]: International Brecht Society, June 2004

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/M3HLL3GNJRCAF8S>

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

Copyright 2004 International Brecht Society. Used with Permission.

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.

COMMUNICATIONS

from the International Brecht Society



© Norman Roessler

A Man's a Man. Arena Stage, D.C. Widow Begbick Entertaining the Soldiers during the "Trinksalon" Number.

Editor:

Britta Kallin
 School of Modern Languages
 Georgia Institute of Technology
 Atlanta, GA 30332-0375
 Tel. (404) 385-0196
 Fax. (404) 894-0955
 Email: britta.kallin@modlangs.gatech.edu

Associate Editor:

Astrid Oesmann
 Department of Foreign Languages
 University of Iowa
 Iowa City, IA 52242-1323
 Tel. (319) 335-2280
 Fax. (319) 335-2270
 Email: astrid-oesmann@uiowa.edu

— All correspondence should be addressed to the Editor. *Communications* welcomes manuscripts relating to all facets of Brecht's work and work of other authors commenting on or using Brechtian techniques. Manuscripts should conform to the *MLA Style Manual* and should not exceed 7,500 words. Please include with your manuscript the text in Microsoft Word on IBM formatted diskettes or CD. Letters to the editor are welcome.

— See the inside back cover for information on subscriptions and membership. Membership in the IBS includes subscriptions to both *Communications* and *The Brecht Yearbook*. The Managing Editor of *The Brecht Yearbook* is Stephen Brockmann, Associate Professor of German, Department of Modern Languages, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA 15213.

— *IBS-Communications* is a member of The Council of Editors of Learned Journals (CELJ). ISSN 0740-8943; Copyright © 2004 by the INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY. Contents may not be reproduced without written consent. *IBS-Communications* is indexed in the *MLA International Bibliography* and *Germanistik*, and is included in the databank of the Theatre Research Data Center, Brooklyn, New York.

— The INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY is a non-profit educational organization incorporated under the laws of The State of Maryland, USA.

A variety of opinions are expressed in the newsletter, which do not necessarily represent the editor's viewpoint or the viewpoint of the organization.

IBS Officers:

Hans-Thies Lehmann, **President**

→ Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M.
 60323 Frankfurt/M., Germany

Erdmut Wizisla, **Vice President**

→ Bertolt Brecht Archiv, Chausseestraße 125, 10115 Berlin, Germany

David Robinson, **Secretary/Treasurer**

→ Dept. of Literature and Philosophy, Georgia Southern University, Statesboro, GA 30640, USA

Britta Kallin, **Editor**, *Communications*

→ School of Modern Languages, Georgia Institute of Technology, Atlanta, GA 30332-0375, USA

CONTENTS

Editor's Note	5
President's Report	6
Editor's Report, <i>Brecht Yearbook</i>	6
Treasurer's Report	7
Upcoming Events	9
Call for Papers	11
Conference Reports	13
In Brief	14

ARTICLES

<i>Mahagonny</i> – Songspiel und Oper: Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 1927-1933 <i>Jürgen Schebera, Berlin</i>	22
Der Schoß ist fruchtbar noch oder: Einem Potenten Theater ist nichts heilig <i>Joachim Herz, Dresden</i>	33
American Production of <i>The Rise and Fall of the City of Mahagonny</i> , 1970-2004 <i>Steve Earnest, California State University</i>	37
Opera, Musical – or What? Some Observations on Occasion of the First Production of Weill's Complete Original Score for <i>Dreigroschenoper</i> <i>Carl Weber, Stanford University</i>	47
Yo, Bertolt Brecht – Zur Brecht-Rezeption in der Dominikanischen Republik <i>Gabriele Eckart, Southeast Missouri State University</i>	53

INTERVIEW

Brecht and Brecht's Women on the 21 st Century American Stage: Interviews with Michael Klinghorn (Dramaturg) and Valerie Leonhard (Actress) <i>Norman Roessler, Temple University</i>	59
--	----

PERFORMANCE REVIEWS

<i>Im Dickicht der Städte</i> (Schaubühne, Berlin)	66
<i>The Good Person of Szechwan</i> (Doane College, Nebraska)	67
<i>Die Dreigroschenoper</i> (Maxim Gorki Theater, Berlin)	68
<i>Mutter Courage</i> (Landestheater, Linz)	70

<i>Mother Courage</i> (Jean Cocteau Repertory Theatre, New York City, 1997)	71
<i>Mother Courage</i> (Jean Cocteau Repertory Theatre, New York City, 2004)	72
<i>Mutter Courage</i> (Residenztheater, München)	74
<i>Mutter Courage</i> (Schauspielhaus, Kiel)	78
<i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i> (Schauspielhaus, Zürich)	79
<i>Ten Brecht Poems</i> (New York City)	81
<i>Man is Man</i> (West End Theatre, New York City)	83
<i>Die Dreigroschenoper</i> (Ruhrfestspiele)	85

FORUM

Meeting Brecht. . . A Miscellany of First Encounters <i>Dana Cook, Toronto</i>	87
Querulant – Ein bornierter Anhänger der Werke von Brecht <i>Volkmar Häußler, Jena</i>	92
Traumspiele von Hauptmann, Strindberg und Brecht <i>Werner Frisch, Augsburg</i>	94
“A Day without a Laugh is a Lost Day “ (German Proverb) – Notes on the “Use Value” (Gebrauchswert) of Comedy <i>Heinz-Uwe Haus, Berlin</i>	98
Lars von Trier’s <i>Dogville</i> - A Brechtian Film?	101

BRECHT-ARCHIV NEUERWERBUNGEN

Neu in der Bibliothek des Bertolt Brecht-Archivs, April 2003-März 2004 <i>Helgrid Streidt, Brecht-Archiv Berlin</i>	103
--	-----

EDITOR'S NOTE

Welcome to Volume 33 of *Communications*. This publication provides Brecht scholars and those interested in his work a forum to engage in an exchange about matters relevant to Brecht's oeuvre. As the new editor of this newsletter, I would like to thank Gudrun Tabbert-Jones for her excellent service as editor for eight years (1995-2003). I would also like to thank her for making the transition as smooth as possible. In recent years I have served as associate editor but that is a very different story from having to do everything including finding the right software, a printer, etc. In the process of putting this issue together, it has been a pleasure getting in touch with a number of contributors who have sent me everything from tidbits to full-length articles.

The newsletter depends on you and your contributions. It is not too early to send in material for the next issue. We need a lot of helping hands and curious minds that contribute to this endeavor. I look forward to working with all of you.

I have enjoyed putting this issue of *Communications* together and I hope you will find it informative and rewarding. You will notice some positive changes in this issue. A "Forum" section has been added for shorter contributions. The font size got bigger and is now 10 point (except for endnotes and the bibliography from the Brecht-Archiv). The text layout is now a running text in one column rather than two columns per page.

The format of *Communications* is in the process of change. For now, we still publish the newsletter as hard copies and mail them to you. This may have to change in the future. Like so many other journals, we may have to turn to online publishing in order to keep our current institutional subscribers as well as to save on printing costs.

I would like to thank Astrid Oesmann for her time and effort as associate editor. Furthermore, I would like to express my gratitude to Eric Bentley, Hans-Thies Lehmann, Stephen Brockmann, Erdmut Wizisla, David Robinson, and Helgrid Streidt in helping me with this project. In particular, however, I have to thank Marc Silberman for his devotion to Brecht's work and this publication. Without him, it would not be possible to publish *Communications* the way we do now. Last but not least, I would also like to thank Phil McKnight, Chair of the School of Modern Languages at Georgia Tech, who supports my editorship and made funds available to acquire the necessary software.

Britta Kallin, Georgia Institute of Technology

PRESIDENT'S REPORT

Da die Ehre der Präsidentschaft der IBS mich erst vor wenigen Monaten "ereilt" hat, kann ich den Lesern von communications in diesem Moment noch von keinen nennenswerten Aktivitäten berichten. In Hinblick auf die Tagung der IBS in Augsburg wurden aber Gespräche und Korrespondenzen aufgenommen. Es trifft sich, dass ich auch Mitglied des Vorstands der Heiner Müller Gesellschaft bin, und (nicht nur) in dieser Eigenschaft engagiere ich mich dafür, dass bei der Augsburger Tagung eine kleine Sektion eingerichtet wird, die sich mit der Todesthematik bei Brecht und Müller auseinandersetzt.

In einer Zeit, in der das reflektierte (sowohl der Form wie dem Inhalt nach reflektierte) Theater und gesellschaftskritische Kunst überhaupt einen schweren Stand im Rahmen zusehends kommerzialisierter Theaterverhältnisse hat, sehe ich die vordringliche Aufgabe der IBS darin, wo immer es möglich ist, die Begegnung zwischen Brechts Texten und den Erfahrungswelten der Heutigen in Kunstpraxis und Theorie zu organisieren.

Hans-Thies Lehmann, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt

EDITOR'S REPORT, *BRECHT YEARBOOK*

This year's *Brecht Yearbook* will go into production in June of 2004 and will probably be mailed out to members of the IBS in September of 2004. Volume 29 of the *Brecht Yearbook*, *Mahagonny.com* explores one of the most radical and controversial works ever written by Bertolt Brecht: the opera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, which Brecht and composer Kurt Weill worked on at the end of the 1920s and the beginning of the 1930s. *Mahagonny* is one of Brecht's most exciting works, both theatrically and intellectually. In Brecht's brilliant language and Weill's music, it captures the contradictions inherent in capitalist society, both at the ethical/moral level and at the level of performance/spectatorship. *Mahagonny* is one of the most devastating critiques of capitalism ever created in the theater, perhaps even more relevant today than at the end of the Weimar Republic. This volume, which contains twenty-nine insightful essays in English and German by such scholars as Peter Marcuse, Norbert Bolz, Sigrid Weigel, and Steve Giles, addresses *Mahagonny* from multiple perspectives: context, text, utopia, music, and the continuing echo of this opera in today's world more than a quarter-century after its creation. This volume, with guest editors Marc Silberman and Florian Vassen, is based on the eleventh symposium of the International Brecht Society, which was held in Berlin during the summer of 2003. The volume also contains original material by Brecht and an essay on Brecht in India.

Plans for volume 30 of the *Yearbook* (2005) are moving forward. Volume 30 will contain a special focus section on the life and work of Brecht's collaborator Ruth Berlau, as well as a variety of other articles and special features, including, for the first time ever, the complete text of Bertolt Brecht's and Fritz Lang's "Never Surrender" (1942), a preliminary treatment for the anti-Nazi film *Hangmen Also Die*. Volume 30 is an open issue, and the deadline for submissions is November 20, 2004. Volume 31 of the *Yearbook* (2006) will be a special issue devoted to Brecht's

youth and will be guest-edited by Jürgen Hillesheim, a member of the *Yearbook's* editorial board and the head of the Brecht archive in Augsburg. That volume will be presented at the special IBS symposium on "Brecht and Death" that is currently being planned for Augsburg in the summer of 2006 in commemoration of the fiftieth anniversary of Brecht's death.

Stephen Brockmann, Carnegie-Mellon University

TREASURER'S REPORT FOR 2003

The IBS treasury saw a big boost from the 2003 Berlin conference proceeds. There was a corresponding jump in individual memberships, but this can be expected to decline significantly in the following years. Institutional memberships have slid in recent years, though early figures for 2004 suggest that at least the current level will be maintained.

The IBS elections were conducted electronically for the first time in 2003, with the following officers elected to two-year terms beginning January 1, 2004:

President: Hans Thies Lehmann

Vice-President: Erdmut Wizisla

Secretary/Treasurer: David W. Robinson

Editor, "Communications": Britta Kallin

There were few reported problems, and election participation was comparable to that of previous years. E-mail continues to grow in importance as the main mode of communication between the IBS and its membership. Members are urged to provide an e-mail address when they join or renew. The IBS now has its own Internet domain, www.brecht-society.org, and the Secretary/Treasurer has a new e-mail address: dwrob@brecht-society.org. The IBS website continues to be hosted at the University of Wisconsin under the editorship of Marc Silberman.

Membership Figures

Individual Members: 136

UK (5), United Kingdom (1), USA (66), Australia (2), Brazil (3), Canada (1), Crete / Greece (1), England / UK (5), France (1), Germany (26), Greece (1), Ireland (1), Israel (2), Japan (3), Luxembourg (1), Northern Ireland (UK) (1), Norway (1), Peru (1), Republic of Singapore (1), Russia (4), Scotland / UK (1), South Africa (1), South Korea (1), Sweden (3)

Institutional Members: 80

USA (57), Australia (2), Brazil (1), Canada (5), England / UK (1), France (1), Germany (11), New Zealand (1)

Membership Trends

Year	Individual	Institutional	Total
2000	110	90	200
2001	107	84	191
2002	101	91	192
2003	136	80	216

Financial Report

Account	Beginning Balance	Ending Balance
Dollar Savings	\$ 11,125.53	\$ 22,780.99
Dollar Checking	\$ 6,126.57	\$ 626.51
Euro Checking	1,417.76 E	388.96 E

Account Transactions	Credits	Debits
Dollar Accounts	\$ 13,588.95	\$ 8060.06
Euro Account	1,894.10 E	2,922.90 E

Approximate Total Assets on 31 December 2003: \$ 23,248.00

David W. Robinson, Georgia Southern University

Illustrations – Acknowledgements

A Man's a Man. Valerie Leonard as Widow Begbick. Photo © Norman Roessler, Front Cover.

“Art is not a Mirror” © Douglas Minkler, 14

Dreigroschenoper, The End of the Wedding Scene in *Threepenny Opera* produced at Stanford University in 1999. Fellag in his *L'Opera d'Casbah* at the Opera Comique, Paris, 2003. Photos © Chad Bonnaker and Ch. Bourguedieu, 51

The Good Person of Szechwan at Doane College, Nebraska. Photos © Keith Hale, 65, 86, 115

UPCOMING EVENTS

IBS Panel at the annual conference of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE) in Toronto, Canada

Time: Friday, July 30, 2004 at 10:45 am

Place: Sheraton Centre Toronto Hotel (room to be announced)

Revisiting / Revising / Revisioning Brecht's Theatre

Coordinator and Chair: **Ralf Remshardt**, University of Florida

1. **Peter Yang**, Case Western Reserve University: "Brecht's Theatre: Theatrical Illusion versus Dramatic Illusion"
2. **Laura Bradley**, Oxford University: "Tactical Concessions and Their Theatrical Consequences: Brecht's 'Model' Re-Interpretation of Die Mutter"
3. **Florian Nikolas Becker**, Princeton University: "Revolutionary Agency and Theatrical Practice in Brecht's Massnahme and Müller's Mauser"
4. **Sabine Kebir**, Universität Frankfurt: "'Everybody Knows Everything': An Unknown Danish Play by Bertolt Brecht"

IBS Sessions at the Annual Conference of the Modern Language Association (MLA)

The IBS will sponsor two sessions at the Modern Language Association conference in Philadelphia, PA.

Tuesday, December 28, 2004

Session 184: Brecht and Post-War Popular Music

12 noon -1:15 pm, Regency Ballroom C1, Loews Hotel

Moderator: Norman Roessler, Temple University

1. **Scott McMillin**, Cornell University: "Brecht and Sondheim - An Unholy Alliance"
2. **Don Belton**, Temple University: "Nina Simone's Musical Theater of Gest"
3. **Nels Jeff Rogers**, University of Kentucky: "Brechtian Theory in Practice - Avant-garde Punk from the Velvet Underground to the Talking Heads"
4. **Gary Pratt**, Temple University: "'Hang the DJ' - Surreal Agit-Prop, 80s Britpop, and a Brechtian Re-Reading of The Smiths"

Thursday, December 30, 2004

Session 751: Brecht and Violence

1:45-3:00 pm, Lescage Room, Loews Hotel

Moderator: Astrid Oesmann, University of Iowa

1. **Derek Hillard**, Kansas State University: "Brecht and the Economy of Sacrifice"
2. **Christine Long**, The Johns Hopkins University: "Brutal Irony: From Brecht's Die Massnahme to Mueller's 'Massnahme 1956'"

Respondent: Vera Stegmann, Lehigh University

Kurt Weill Calendar 2004-2005: (A Selection)

2004

January

Berlin. *Kleine Dreigroschenmusik*. Komische Oper.
Philadelphia. *Die sieben Todsünden*. Philadelphia Orchestra.
Mexico City. *The Threepenny Opera*. New Repertory Theatre.
Hamburg. *Die Dreigroschenoper*. Hamburger Kammerspiele.
Dijon. *Die Dreigroschenoper*. Le Duo/Dijon.
Pittsburgh. *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Carnegie Mellon University.
Berlin. *Die Dreigroschenoper*. Maxim Gorki Theater.

February

Neubrandenburg. *Die Dreigroschenoper*. Neubrandenburg Theater.
Lissabon. *Die sieben Todsünden*. Orquestra Gulbenkian

March

Dessau. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, film by Joachim Herz.
Dessau. *Mahagonny Songspiel*. Marienkirche.
Dessau. *Die sieben Todsünden*. Tanztheater im Anhaltischen Theater Dessau
Wichita. *The Threepenny Opera*. Wichita State University College of Fine Arts.
Vancouver. *The Threepenny Opera*. Vancouver Opera.
St. Bonaventure. *The Threepenny Opera*. St. Bonaventure University.
Baltimore. *The Threepenny Opera*. Peabody Chamber Opera.
Giessen. *Die Dreigroschenoper*. Stadttheater Giessen.

April

Bronxville. *The Threepenny Opera*. Sarah Lawrence College.
Ludwigshafen. *Die sieben Todsünden*. Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz
Paderborn. *Die Dreigroschenoper*. PaderHall.
Augsburg. *Der Jasager*. Hochschulorchester, Hochschule für Musik.

May

Corvallis. *The Threepenny Opera*. Oregon State University.
Leeds. *The Seven Deadly Sins*. Opera North.
Flensburg. *Die sieben Todsünden*. Schleswig-Holsteinisches Landestheater.
Eindhoven/Rotterdam/Utrecht/Maastricht. *Die Dreigroschenoper*. Stichting Opera Zuid.
Rome. *Kleine Dreigroschenmusik*. Orchestra Regionale del Lazio

June

Groningen/Den Haag. *Die Dreigroschenoper*. Stichting Opera Zuid.
Little Rock. *The Threepenny Opera*. The Weekend Theater.
Tulsa. *The Threepenny Opera*. Light Opera of Oklahoma.

July

Nürnberg. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Theater Nürnberg.

September

Turin/Rimini. *Die Dreigroschenoper*. Ensemble Modern.

October

Darmstadt. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Staatstheater Darmstadt.

November

Gütersloh/Hannover/Essen/Wien. *Die Dreigroschenoper*. Ensemble Modern.

Paris. *Die Dreigroschenoper*, film by Georg Wilhelm Pabst. Cité de la Musique.

2005**February**

Pforzheim. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Stadttheater Pforzheim.

July

Columbus. *The Threepenny Opera*. Opera Columbus.

For more information: <http://www.kwf.org>

CALL FOR PAPERS**Brecht and Death/ Brecht und der Tod**

12th Symposium of the International Brecht Society

Augsburg, Germany, Summer 2006

To commemorate the fiftieth anniversary of Bertolt Brecht's death on 14 August 1956, the International Brecht Society announces an international, interdisciplinary symposium on ***Brecht and Death*** in the summer of 2006. Precise dates are still being negotiated, but the symposium will probably take place on either the last weekend of June, 2006 or the second weekend of July. The IBS invites one-page proposals for presentations of about twenty minutes in length either in English or in German. Topics may include a diversity of issues involving Brecht and death, from biographical or historical through literary, theoretical or philosophical approaches. The IBS will publish selected papers in volume 32 of the *Brecht Yearbook* (2007). Among the topics of interest are:

I. Brecht's Death: As Brecht's health began to fail in the mid 1950s, he himself reflected on illness and death. How did he plan for his own death, and for the continuation of life among his family members, friends, colleagues, lovers and collaborators after his death—for what, to use the title of a recent film, one might call “Brecht's life without himself?” How did they in turn approach Brecht's death both before and after it occurred? How did the government of the GDR plan for and treat Brecht's death? Why did attitudes change on the part of GDR officials to Brecht and his work in the aftermath of his death? What about the Federal Republic of Germany? How did people in Augsburg, the city of Brecht's birth and youth, react to the death of their city's most famous son?

II. Death in the Texts: How are death and aging treated in Brecht's texts? Why, for example, are life-and-death extremes so prominent in the *Lehrstücke*? How do different characters die or prepare themselves for death? Are there gender differences between the dying and/or aging of male and female characters in plays and stories? Is death something freely chosen, or is it feared and rejected? Is death a metaphor or an ultimate truth, beyond metaphor? Does death have any larger social or ethical meaning in Brecht's plays and poems? Is there any concept of an afterlife? How does Brecht react to the deaths of his family members, friends, colleagues, lovers and collaborators?

III. Brecht in Death and Brecht the Revenant: Literature is constituted by its afterlife, and “Brecht” refers not just to a person but to an entire body of literary and theatrical work. How then do “Brecht’s” conditions of existence change after 14 August 1956—both off-stage and on-stage? How does Brecht haunt those who come after? What kinds of plaques, statues and monuments are erected to commemorate Brecht, where, and why? What kinds of museums and libraries? What kinds of battles are fought over the dead Brecht, and what function do they serve?

IV. Brecht and Last Things: Brecht is one of the great atheist writers of the twentieth century, and yet religion plays a central role in his life and work. Concepts of heaven and hell come up again and again. Brecht cited from the Old and New Testaments throughout his life, and he was interested in other religions as well. How can one explain the paradox of a great atheist writer and his profound interest in religion? Or is it a paradox at all? Is there such a thing as a religious or metaphysical Brecht?

V. Brecht and Birth: If birth is the opposite of death, then an exploration of it will perhaps, *ex negativo*, give insight into the relationship between Brecht and death. What role do birth and the possibility or conditions of being born or reborn play in Brecht’s life and work? How is pregnancy treated? Are birth, giving birth, and being born gender-specific, i.e. restricted to women, or can men also participate in them? In which works do they play or not play a role, and why?

VI. Death and Social Systems: Anthropologists and philosophers of religion agree that much of human culture centers on the problem of death. Some have defined human beings by their consciousness of personal death. Others would argue that religion prepares believers for their own deaths. Still others would contend that the essence of a social system is expressed in its approach to death. Is this true of the social systems in which Brecht lived and worked, and about which he wrote? How did other writers and artists of Brecht’s times or after Brecht respond to these issues?

One-page proposals in English or German should be sent by **July 15, 2005** to either:

Dr. Jürgen Hillesheim
Staats- und Stadtbibliothek
Schaezlerstr. 25
Postfach 11 19 09
D-86044 Augsburg
Germany

or

Professor Stephen Brockmann
Department of Modern Languages
Baker Hall 160
Carnegie Mellon University
Pittsburgh, PA 15213
USA

The organizational committee will also consider proposals for entire panels consisting of three presenters. It reserves the right, however, to alter the proposed theme or group. Presenters will be notified in **late October 2005** about the committee’s selection of abstracts and panels. It is expected

that all Symposium participants will become members of the International Brecht Society, if they are not already.

Brecht and Death is not only a symposium but also will be an aesthetic presence in the Augsburg. Augsburg is committed to honoring Bertolt Brecht in grand style in 2006 and will be sponsoring a major theatrical and aesthetic program to commemorate Brecht's death. Professional and amateur theatrical performances, as well as musical events, are being planned. Various staging sites are possible that from the outset would exclude "culinary innocuousness" (Brecht) and invite the public to participate. At least one of the major public events will take place in the Goldener Saal of the Augsburg city hall.

Cooperative arrangements are being planned with the University of Augsburg, the Stadt Augsburg, the Staatsbibliothek Augsburg, and the Brecht House in Augsburg. Details about the cultural program will be posted at the IBS Internet website: <http://www.brecht-society.org>. The IBS hopes to attract financing and sponsors to partially subsidize participants' travel. Information about conference registration, hotel accommodations, and tickets for cultural events will be sent to all presenters by **April 2006**.

CONFERENCE REPORTS

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION 2003, SAN DIEGO

BRECHT'S ESSAYISTIC WRITING

Presider: **Jonathan Skolnick**, University of Oregon

"Brecht's Liberal Enlightenment Humanism?"

Speaker: **Robert Kaufman**, Stanford University

For all Brecht's (and the Brechtian tradition's) apparent rejection of "bourgeois" liberal Enlightenment and Romantic humanism, Brecht's essayistic writing, particularly when grasped in relation to his lyric poetry and his work in theatre, reveals a far more nuanced and often enormously sympathetic stance toward their values and legacies (not least the formal legacies of "bourgeois" literary tradition, starting with lyric and essay themselves). A particularly charged—and revealing—conjunction appears when one considers Brecht's late 1930s essay "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise" in relation to his 1940 essayistic meditations on lyric, art, and society in the *Arbeitsjournal*, his developing thoughts on lyric, imagination, and democracy (not least for the dialogue there undertaken in the *Arbeitsjournal* with artists deemed petit-bourgeois or worse—William Wordsworth perhaps most significantly), and Brecht's own subsequent poetry.

"Mediation as Method: Adorno's Aesthetic Method and Brecht's Essayistic Practice."

Speaker: **Astrid Oesmann**, University of Iowa

It is still a conventional belief that the aesthetic positions of Theodor W. Adorno and Bertolt Brecht are irreconcilable. Adorno attacks Brecht for his "pedagogical" approach to theatre, for his outspoken Marxism, and for his commitment to social change. In autonomous art, reality can be mediated only

indirectly because it is “mediated with reality in many ways.” However, indirect mediation can be found in Brecht’s work, and one form of mediation is Brecht’s concept of mimesis.

Mimesis as sensuous knowing illuminates both Adorno’s concept of prehistory and Brecht’s concept of experimental theatre. Brecht reappropriates mimesis (which is considered a traditional Aristotelian dramatic principle) as an innovative approach to history. Imitation is not employed as a principle of representation, but as a social and physical exchange that produces history as genealogy. At this point, Brecht’s theatrical practice intersects with Adorno’s aesthetics because both use mimesis as a key concept. For Adorno, mimesis is the way the subject encounters the object; for Brecht mimesis comes alive as the primary force of seduction in the midst of politics.

The case for reevaluating Brecht on mimesis is strengthened by recent work done by anthropologists and intellectual historians on the role of mimesis in complex encounters with the unknown. This new work allows, first of all, a break with conventional understandings of mimesis as a defining element of realism by reviving a key insight of Horkheimer and Adorno’s *Dialektik der Aufklärung* [*Dialectic of Enlightenment*] in which mimesis can be seen as a complex encounter with an unknown environment, an encounter that includes intellectual, sensual, and social forms of mediation.

“Crafting Incompleteness: The Gift of Change in Brecht’s Essay ‘Über das Anfertigen von Bildnissen’.” Speaker: **Olaf Berwald**, University of Tennessee

Berwald discussed tensions between didacticism and open-endedness in Brecht’s essay “Ueber das Anfertigen von Bildnissen” (1933-34). Outlining affinities between Brecht’s essay and Spinoza’s “Ethica” as well as with recent essays by Adam Phillips, Berwald read “Ueber das Anfertigen von Bildnissen” as a miniature manual for our profession.

IN BRIEF

Art is not a Mirror ...

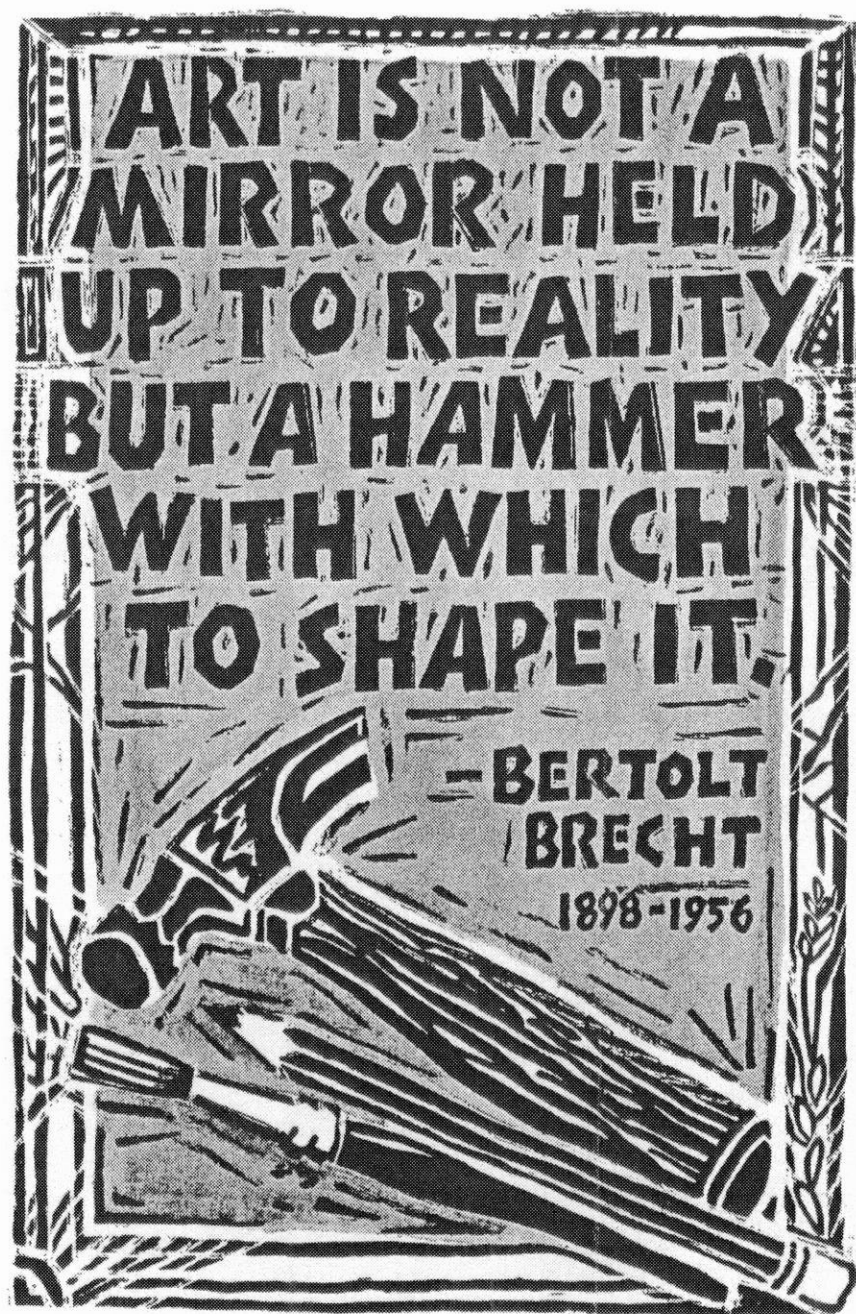
To the right is a black and white Xerox repro of a postcard on sale until quite recently with a copyright notice SCW1999, SCW being Syracuse Cultural Workers in Syracuse, New York. There was also a T-Shirt and a note card. Asked where the text came from, their spokesperson cited the poster designer Douglas Minkler. On receiving an email from Eric Bentley, Douglas Minkler replied (in part): “Eric, I did the original poster 20 years ago. I cannot recollect the source of the quote. I have seen this quote attributed to a Russian artist as well. It could very well be a misquote...”

The text in slightly different wording is found in *The Times’ Book of Quotations* (2000) but the attribution is not to Brecht but to Mayakowsky. It is cited, in Russian, in Leo Trotsky’s *Literature and Revolution* (1923), but, far from claiming to be its author, Trotsky distances himself from it.

1. Who wrote it?
2. Did Brecht quote it?

If you have any further information about this quote, please contact the editor:

britta.kallin@modlangs.gatech.edu



Christoph Ransmayr erhält Bertolt-Brecht-Literaturpreis 2004

Augsburg (dpa) - Der österreichische Schriftsteller Christoph Ransmayr ist am Dienstag in Augsburg mit dem Bertolt-Brecht-Literaturpreis ausgezeichnet worden. Das Preisgeld beträgt 15 000 Euro. Mit Ransmayr werde der «führende Autor der Postmoderne» geehrt, urteilte die Jury. Ransmayr sei ein ebenso anspruchsvoller wie brillanter Autor. Brechts Geburtsstadt Augsburg vergibt seit 1995 alle drei Jahre den Literaturpreis. Bisherige Preisträger waren Franz Xaver Kroetz, Robert Gernhardt und Urs Widmer. Rastlose Mobilität des Reiselebens und allergrößte Verlangsamung des Schreibens gingen bei Ransmayr Hand in Hand, sagte die Literaturkritikerin Sigrid Löffler in ihrer vorab verbreiteten Laudatio. Der renommierte Autor - seine Romane «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» und «Die letzte Welt» wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt - lebt heute in Irland.

Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*. Mit einem Kommentar von Joachim Lucchesi.

Der Stücktext kommt in der Reihe Suhrkamp BasisBibliothek heraus. Neu an dieser Textedition ist, dass hier der Erstdruck des Stücktextes vom Oktober 1928 (Universal-Edition Wien und Verlag Felix Bloch Erben Berlin) benutzt wird und damit einer breiten Öffentlichkeit erstmals zugänglich gemacht wird (die GBA benutzt dagegen die Fassung von 1931). Voraussichtliches Erscheinungsdatum in der Edition des Suhrkamp Verlags: Oktober 2004.

Neues vom Herrn Keuner, Pressemitteilung der Akademie der Künste, 23. Januar 2004

Die Stiftung Archiv der Akademie der Künste hat soeben die umfangreiche „Brecht-Sammlung Reni Mertens-Bertozzi“ für ihr Bertolt-Brecht-Archiv erworben und übernommen. Es handelt sich um die im Rahmen der Forschungen von Werner Wüthrich in Zürich aufgefundenen Arbeitsunterlagen des Schriftstellers. Das 120 Positionen umfassende Konvolut von Brecht-Autographen, Briefen, Fotos und Widmungsexemplaren ist der bedeutendste Zuwachs für das Brecht-Archiv seit dessen Bestehen. Die Sammlung befand sich im Besitz der 2000 verstorbenen Filmemacherin Renata Mertens-Bertozzi. Sie hatte Brecht und seiner Familie in Feldmeilen Unterkunft geboten, Texte von ihm übersetzt und herausgegeben und Aufführungen und Publikationen vermittelt.

Die insgesamt 44, in der Regel mehrteiligen Manuskripte stammen aus der Exilzeit, einige Blätter gehen aber bis in die zwanziger Jahre zurück. Bedeutendstes Stück der Sammlung ist die Mappe „geschichten vom h k“. Sie enthält fünfzehn bislang völlig unbekannte Keuner-Geschichten sowie textgeschichtlich relevante Fassungen bereits bekannter Geschichten. Wichtig sind ferner eine Überlieferung der „Koloman Wallisch Kantate“ mit einer Rahmenhandlung, die aus den Liedern und Chören erst eine Kantate macht, ein Handexemplar der Churer „Antigone“-Bearbeitung, ein gründlich korrigiertes Manuskript des „Kleinen Organons für das Theater“, der bislang nur englisch überlieferte Aufsatz „Das andere Deutschland“ von 1943, eine unbekannte Filmskizze, ein Prosafragment sowie Fassungen und Bühnenmanuskripte der Stücke „Mann ist Mann“, „Furcht und Elend des III. Reiches“, „Der gute Mensch von Sezuan“, „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“,

„Arturo Ui“, „Schweyk“ und „Der kaukasische Kreidekreis“, Erzählungen, Schriften und Gedichte. Mehr als 500 Briefe vermitteln neue Aufschlüsse über Brechts Aufenthalt in der Schweiz und über die Brecht-Rezeption in Deutschland, der Schweiz, Italien und Frankreich.

Zwei komplementäre Ausstellungen präsentieren ausgewählte Stücke der Sammlung. Der Strauhof Zürich zeigt in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste ab März in Zürich die Exposition „Brecht in der Schweiz“, die den Arbeitsplatz Zürich als Drehscheibe zwischen Exil und Wirkung im Nachkriegsdeutschland dokumentiert. Die Keuner-Mappe und wesentliche andere Dokumente der Sammlung stehen im Zentrum der von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Zusammenarbeit mit dem Strauhof Zürich verantworteten Ausstellung „Neues vom Herrn Keuner“, die im Herbst im Liebermann-Haus in Berlin zu sehen ist.

Zur Berliner Ausstellung erscheinen die „Geschichten vom Herrn Keuner“ im Suhrkamp Verlag als „Zürcher Fassung“ mit den unbekannten Texten, herausgegeben von Erdmut Wizisla.

CD of Brecht's *A Man's a Man*

“... **Smithsonian Folkways Records** has finally completed reissuing the eight classic recording by playwright and critic **Eric Bentley** with the recent CD release of his acclaimed musical version (with composer **Joseph Raposo**) of **Bertolt Brecht's** *A Man's a Man*. First performed in 1962 by the **New Repertory Theatre Company** on 42nd Street during the time of the Cuban missile crisis, Bentley's Vietnam-era take was compared with the **Living Theatre's** production of a different translation, which happened to be playing concurrently. “All the critics preferred my version,” recalls Bentley. “Something you won't find in the CD notes is that one of the actors who isn't on the recording **Olympia Dukakis**, who played Widow Begbick in the production. She missed the recording, so her understudy **Jenny Egan** played the role on the CD.”

Not all the Smithsonian CDs are Brechtian. Though famed as Brecht's leading interpreter in the US, Bentley adds that he – not the German dramatist – is “the unifying factor” on all eight CDs. “One CD features the songs and poems of the great East German dissident **Wolf Biermann**,” says Bentley. “Another album, ‘The Queen of 42nd Street,’ has the songs I did of **Jacques Prévert** and **Joseph Kosma** from the French. It was the [recording] in which I publicly came out, back in the 1960s.”

Still, the bestseller has remained [...] the vintage recording of Brecht's appearance before the **House Un-American Activities Committee** in October 1947, which Bentley introduces with supporting contextual commentary. It is the classics example of early Red-baiting-and “the only place where you can hear Brecht in his own voice, speaking in English,” adds Bentley, who recently turned 87. Visit www.folkways.si.edu.” *American Theatre* (January 2004): 21

Vintage Brecht items from the 1930s such as *Songs of the Spanish War* and *Songs from Die Mutter* etc. with Marc Blitzstein at the piano are now available on CD.

ibid

Literaturprojekt 2004: Bertolt Brecht - Auf Brechts Spuren in Augsburg

Im Rahmen des Literaturprojekts der Stadt Augsburg finden an allen Sonntagen (mit einer Ausnahme) Brecht-Führungen durch Augsburg statt. Drei verschiedene Veranstalter setzen unterschiedliche Schwerpunkte, so dass sich auch eine Teilnahme an mehreren Terminen lohnt. Achtung: Die Teilnehmerzahl ist begrenzt, so dass empfohlen wird, die Karten im Vorverkauf zu erstehen. Ab Sonntag, 18.01.2004 finden jeden Sonntag um 14:00 Uhr Brecht-Führungen durch Augsburg statt. Die letzte Führung ist (außerordentlich) am Samstag, den 21.02.2004. Die verschiedenen Veranstalter legen unterschiedliche Schwerpunkte. For more information: <http://www.asta-augsburg.de/Home/Aktuell/Literaturprojekt2004.htm>

Brechtige Nächte an der Augsburger Kahnfahrt

“Was für Nächte das jetzt sind! Ganz tiefblau und voll Musik!”, so lautet das Motto des Brecht - Wochenendes vom 9. bis 11 Juli 2004 an der Kahnfahrt. Veranstalter sind die Buchhandlung am Obstmarkt, die Stadt Augsburg und die Stadtparkasse Augsburg. Wie Organisator Kurt Idrizovic betont, “steht vor allem der junge Brecht im Mittelpunkt”. Der Veranstaltungsort an der Gänsbühl Brücke kommt daher natürlich nicht von ungefähr. Er liegt in unmittelbarer Nähe zu Brechts Jugendhaus. “Hier hat Brecht seine Kindheit und Jugend verbacht”, so Brechtkenner Idrizovic weiter.

An hohem künstlerischen Niveau fehlt es an den drei Tagen rund um die Festzone am Gänsbühl nicht: Die weiteste Anreise wird wohl die Künstlerin Ilse Schreiber-Noll haben. Sie kommt aus New York nach Augsburg und zeigt im St. Jakobs-Wasserturm ihre Ausstellung mit Holzschnitten zu Texten von Brecht und Frank Wedekind. [Joachim Lucchesi (Karlsruhe) wird die Einführung halten.] Aus Berlin konnten die Macher des Brecht Wochenendes die Jazz-Gruppe “Hörsturz” erneut nach Augsburg holen. Im herrlichen Ambiente um die Kahnfahrt präsentieren die drei Bandmitglieder unter dem Motto “Es geht auch anders, aber so geht es auch” Jazz auf der Seebühne aus der Dreigroschenoper.

Der Enkel von Frank Wedekind, Anatol Regnier liest an einem hoffentlich lauen Juliabend aus seinem Buch über Tilly Wedekind. Natürlich fehlen auch die Augsburger Lokalmatadoren nicht. So wird Christel Peschke ein brechtiges Nachtprogramm im St. Jakobs Wasserturm zu Gehör bringen und Geoffrey Abott zusammen mit der Sopranistin Isabell Münsch ein Konzert geben. Wer auf den Spuren von Bert Brecht wandeln möchte, für den ist der Brecht-Spaziergang mit dem Schauspieler Jochen Schneider genau das richtige. Natürlich haben wir uns auch was für die kleinen Brechtianer überlegt”, so Kurt Idrizovic. Die Märchenerzählerin Sonja Fischer hat ihr Märchenzelt auf dem Festgelände aufgeschlagen und erzählt Brecht für Kinder.

Nach dem Brecht’schen Motto “Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral” ist selbstverständlich auch für das leibliche Wohl gesorgt: “brechtige Fleischküchle und Bier sind obligatorisch. (pif) For more information: http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de/html/hauptteil_brecht_weekend.html

Brecht & Piscator Ausstellung

Die Ausstellung Brecht & Piscator – experimentelles Theater im Berlin der 20er-Jahre im österreichischen Theatermuseum hält Rückschau auf eine bewegte und von revolutionären Bühnenkonzepten geprägte Zeit. (*mak*)

Im Berlin der Zwanzigerjahre entwickeln Bertolt Brecht und Erwin Piscator aus den Erfahrungen des 1. Weltkrieges und der sozialen Spannungen der Weimarer Republik eine Bühnenform, die die gesellschaftliche Realität in ihrer ganzen Komplexität aufzeigen will. Sie greifen dabei sowohl auf traditionelle Theaterformen als auch auf theaterfremde Darstellungsmittel zurück, um die dramatische Handlung zu unterbrechen und zu analysieren. Nicht zuletzt finden sie zu Wegen, die durch die technische Evolution eben erst eröffnet wurden. Das politische Ziel ihres "epischen Theaters" ist die Aktivierung des Zuschauers zur Veränderung der Welt. Erwin Piscator, der durch den intensiven Einsatz des Films auf der Bühne berühmt geworden ist, schwebt die Idee eines hochtechnisierten "Totaltheaters" vor. Bertolt Brecht hingegen zieht sich auf die essentielle Einfachheit des Theaterpodiums zurück. Die Einflüsse ihrer revolutionären Theaterkonzepte lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen. So ist z. B. in jüngster Zeit Lars von Triers vieldiskutierter Film "Dogville" in vielfacher Weise dem epischen Theater verpflichtet.

Die Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum zeigt anhand von einigen der epochemachenden Inszenierungen Brechts und Piscators die Entstehungsphase des epischen Theaters. Aufführungsfotos, Bühnenmodelle, kaum bekanntes Filmmaterial und Tondokumente vermitteln ein lebendiges Bild dieser Erneuerungsphase des Theaters. In diesem Zusammenhang sind auch Arbeiten von George Grosz, John Heartfield, László Moholy-Nagy, Walter Gropius und Caspar Neher zu sehen. Die Ausstellung wird durch eine Filmschau des Filmarchivs Austria im Metrokino und ein umfangreiches Rahmenprogramm ergänzt. Experimentelles Theater im Berlin der 20er Jahre: 30. Januar bis 12. April 2004, Di-So: 10-18 Uhr im Österreichischen Theatermuseum, Wien. For more information: <http://www.theatermuseum.at>

Brecht Exhibit Planned in Berlin: "Neues vom Herrn Keuner"

The contents of a recently discovered suitcase Brecht left with friends in Zurich has turned up 15 new Keuner stories. This "Keuner"-Dossier as well as other original documents from the Zurich discovery will be presented by the Akademie der Künste in Berlin at the Liebermann-Haus (Pariser Platz) from October 2 - November 28, 2004. In conjunction with the exhibit Erdmut Wizisla, Director of the Bertolt-Brecht-Archiv, has edited a new edition of "Geschichten vom Herrn Keuner" with numerous facsimiles, to appear in Suhrkamp Verlag in September.

Brecht-Tage 2005

The Brecht-Tage 2005 will focus on "Brecht and Sports," organized by the Gesellschaft für Sinn und Form at the Literaturforum im Brecht-Haus (Chausseestr. 125, Berlin). See the webpage of the Literaturforum for a program update later in the year: www.lfbrecht.de

Setzt Brecht ins Recht: Eine Veranstaltungsreihe auf der XIII. Internationalen Buchmesse in Havanna

Stefan Huth, 17. Februar 2004, <http://www.jungewelt.de/2004/02-17/017.php>

»Es gibt keinen besseren Ort für Brecht als Kuba.« Mit dieser These leitete Manfred Wekwerth seinen Vortrag über die Aktualität von Brechts Theater ein, den er am vergangenen Mittwoch im Rahmen eines Kolloquiums an der Stiftung Ludwig hielt (dokumentiert auf den Thema-Seiten der gestrigen und heutigen jW). Für Wekwerth ist es der erste Aufenthalt in Kuba, und er ist mit einem umfangreichen Brecht-Programm nach Havanna gereist: Neben Filmvorführungen eigener Inszenierungen (darunter Enzensbergers »Verhör von Havanna« sowie der berühmten Aufführung des »Arturo Ui« am Berliner Ensemble mit Ekkehard Schall in der Hauptrolle) präsentierte Wekwerth zusammen mit Renate Richter eine zweistündige Brecht-Soiree mit Liedern aus vier Jahrzehnten, Texten aus Brechts »Me-Ti«, einer Sammlung von »Verhaltenslehren« für Revolutionäre, an der Brecht von 1934 bis kurz vor seinem Tod arbeitete. Über siebzig (vor allem junge) Gäste waren zu der Veranstaltung im Nationalen Museum der Schönen Künste gekommen. Die Brecht-Texte, von denen vor allem solche mit aktuellen politischen Bezügen präsentiert wurden, stießen beim Publikum auf ein überaus positives Echo. Große Heiterkeit im Saal beim »Lied von der belebenden Wirkung des Geldes«, besonderen Beifall gab es auch beim »Lied des Händlers« aus dem frühen Lehrstück »Die Maßnahme« – die Refrains beider Lieder wie auch die Me-Ti-Fragmente wurden simultan ins Spanische übersetzt. Die Frage nach der Aktualität Brechts wurde an diesem Abend eindeutig positiv beantwortet.

Eine besondere Ehrung erfuhren Brecht und sein Werk zum Abschluß der Veranstaltungsreihe: In Anwesenheit des kubanischen Kulturministers Abel Prieto und einer Reihe bekannter Intellektueller, unter ihnen der in Mexiko lehrende Soziologe Heinz Dieterich Steffan und Iroel Sanchez, der Präsident des kubanischen Buchinstitutes, wurde ein großes Wandfresko mit einem Porträt Brechts sowie Motiven aus seinen Stücken feierlich enthüllt. In seinem Festvortrag kritisierte Wekwerth, daß oft nur über den »halben Brecht« gesprochen werde: »Man präsentiert den Dichter und unterschlägt den Revolutionär.« Nicht so auf Kuba: »Der echte Brecht ist in Kuba zu Hause, nämlich der Dichter und Revolutionär.«

Bertolt Brecht und die Schweiz. Eine Ausstellung des Strauhofs Zürich in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, 17. März – 31. Mai 2004

Am 9. Januar 2002 kam der Stein ins Rollen: Bei seinen Recherchen stiess der Brecht-Forscher Werner Wüthrich auf umfangreiche Dokumente, die Brecht bei seiner Abreise nach Berlin 1949 bei dem mit ihm befreundeten Ehepaar Mertens-Bertozzi hinterlassen hatte.

Von diesem Fund inspiriert, fand Werner Wüthrich in Brechts Zürcher Bekanntenkreis zahlreiche weitere Dokumente. Sie werfen ein neues Licht auf Brechts Zürcher Aufenthalt in den Jahren 1947 – 1949. Zudem hat Wüthrich auch die Geschichte der Aufführungen von Brechts Stücken in der Schweiz neu erforscht. Mag letztlich Brechts Aufenthalt in der Schweiz eine relativ kleine Zeitspanne in seiner Biographie einnehmen, ist damit doch genug Material zusammengetragen worden, um sein Verhältnis zur Schweiz insgesamt neu zu erzählen.

Die jüngsten Funde zum Verhältnis Brechts zur Schweiz sind so bedeutend, dass ihnen zwei komplementäre Ausstellungen gewidmet sind. Während die Zürcher Ausstellung sämtliche Beziehungen Brechts zur Schweiz dokumentieren will, wird im Herbst 2004 die Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, unter dem Arbeitstitel „Neues vom Herrn Keuner“ die im Nachlass der Filmemacherin Reni Mertens aufgefundenen, bisher unbekannten literarischen Texte Brechts präsentieren. Aus diesem Anlass werden im Suhrkamp Verlag auch die „Geschichten vom Herrn Keuner“ als „Zürcher Fassung“ neu herausgegeben.

Die Ausstellung im Strauhof Zürich macht deutlich, dass die Schweiz für Brecht nicht nur eine Zwischenstation im Exil bedeutet hat, sondern ihm für einige Zeit als neuer Arbeitsort vorschwebte, ja ihm sogar einige Inspirationen für sein Theaterverständnis geben konnte.

Die Themen der Strauhof-Ausstellung im einzelnen: Bertolt Brecht und das 'wissenschaftliche Zeitalter' (Chronologie von Leben und Werk), Theaterarbeit auf Zürchs Bühnen: von der "Dreigroschenoper" im Volkshaus zu den Uraufführungen im Schauspielhaus, "Bünishoferstrasse 14, Feldmeilen bei Zürich", Arbeitsplatz Zürich. Bertolt Brechts Schreibtisch in Feldmeilen, Brecht/Neher, Antigonemodell 1948 in Chur. Die Uraufführung der "Antigone des Sophokles", Brecht im Radio Beromünster. "Das Verhör des Lukullus", Ursendung des Hörspiels 1940, Der "Lundi"-Kreis von Reni Mertens-Bertozzi. For more information: Präsidialdepartement Stadt Zürich, E-Mail: literatur@prd.stzh.ch Begleitbuch zur Ausstellung: Werner Wüthrich, "Bertolt Brecht und die Schweiz". Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld. Chronos Verlag Zürich 2003. 600 S. mit 188 Abb., gebunden. ISBN 3-0340-0564-4.

ARTICLES

Mahagonny - Songspiel und Oper: Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 1927-1933

Jürgen Schebera

Berlin

Kein anderes Opus aus der langen Werkliste der beiden Schöpfer Weill und Brecht hatte eine derart von lautstarken Skandalen und politischen Attacken geprägte frühe Wirkungsphase zu verzeichnen wie das Mahagonny-Projekt – ein Werk des musikalischen Theaters, unter stetiger Federführung des Komponisten begonnen im April 1927 zunächst als Songspiel (Weill: „... nichts anderes als eine Stil-Studie zu dem Opernwerk“¹) und danach bis 1929 ausgeformt zur großen epischen Oper.

Die nachfolgende *Mahagonny*-Chronik kann beispielhaft dafür stehen, welchen Behinderungen nicht wenige der weitreichenden innovativen Kunstentwürfe der Weimarer Jahre schon vor 1933 ausgesetzt waren, ehe sie sich – teils mit Verzögerung mehrerer Jahrzehnte, geschuldet der Zeit der Nazi-Diktatur und der erst allmählich nachlassenden Lähmung der Nachkriegsjahre – schließlich durchsetzen konnten und, siehe *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, heute längst weltweit als Jahrhundertleistung anerkannt sind.

Bereits die Uraufführung des Songspiels *Mahagonny* beim Festival „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ (am 17. Juli 1927 im Großen Saal des Kurhauses) im Rahmen eines Abends mit Auftrags-Kurzoperen endete mit tumultartigen Szenen. Nach Darius Milhauds „Opéra minute“ *Die Entführung der Europa* wurde auf der Bühne ein Boxring aufgebaut, in dem sich das Geschehen vollziehen sollte (Regie: Brecht², Bühne und Projektionen: Caspar Neher, Dirigent: Ernst Mehlich). Lotte Lenja sang die Jessie – an diesem Abend begann ihre Karriere als unvergleichliche Interpretin des Weill/Brechtschen Songstils –, die anderen fünf Rollen waren mit Sängern besetzt. Die Aufführung vor dem bürgerlichen Festivalpublikum geriet zum Eklat. Worauf Brecht am nächsten Tag Helene Weigel in Berlin stolz meldete: „Hier großer Regieerfolg! 15 Minuten Skandal!“³

Die Spaltung des Publikums spiegelte sich auch im Pro und Contra der Kritik der beiden lokalen Blätter wieder. Das „Morgenblatt“ schilderte zunächst die Szene – „Im Parkett gab es ein Tohuwabohu. Die einen klatschten, die anderen pfften, erregte Meinungsäußerungen wurden laut,“ um dann einen gnadenlosen Verriß folgen zu lassen:

Dieses Singspiel [sic!] ... muß eine seriöse Kritik ablehnen, und zwar hauptsächlich ... der Gesinnung wegen. Herr Brecht hält den Leuten seinen Zeitspiegel entgegen und sagt, so seid ihr, ordinäre, sinnlose Niggersongs kann man euch bieten, man kann euch sagen, der Mond ist grün, ... und mit euren heiligsten Gefühlen kann man ruhig Schindluder treiben. Die Dekadenz feiert Triumphe!⁴

Das „Badeblatt“ hingegen stellte fest:

Das Stück ist zeitentschlossen und nur häßlich und gemein, weil die Zeit häßlich und gemein ist. Aber es ist wahr, hüllt sich nicht in empfindungsleere Sentimentalität. Darum reichen wir ihm die (relativ zu nehmende) Palme des Abends.⁵

Aus Berlin waren die maßgeblichen Musikkritiker angereist. Sie hoben übereinstimmend vor allem die neue Qualität der Weillschen Partitur hervor. So schrieb z. B. Heinrich Strobel:

Die Sensation des Opernabends war *Mahagonny*. Als Revue fängt es an. Auch in der Musik, die Jazz, Kabarettchansons und lyrische Elemente überaus originell verschmilzt. ... Soziale und politische Tendenz dringt allmählich in dieses zunächst rein musikalische Spiel. Es formen sich Handlungsvorgänge. In engster Verbindung damit wächst die Musik unmerklich aus dem Tendenzhaften ins Dramatische. ... Das reißt mit. Verrät wieder Weills eminente Theaterbegabung, seine Fähigkeit der dramatischen Konzentration.⁶

Bereits der Uraufführungsabend war vom Frankfurter Sender live im Rundfunk übertragen worden. Knapp drei Wochen später, am 5. August 1927, sang Lotte Lenja im Rahmen einer Festivalrückschau der Funkstunde Berlin den „Alabama-Song“ im Radio.

Im April 1928 brachte die Plattenfirma Electrola eine instrumentale Tanzbearbeitung eben dieses Songs auf den Markt, gespielt von Marek Weber und seinem Orchester. Das Label (E.G. 853) vermerkt: „Aus *Mahasong* [sic!] von Kurt Weill“.

Kein Theater in Deutschland entschloss sich nach dem Baden-Badener Tumult zu einer Aufführung des Songspiels. Weills Verlag, die Universal-Edition Wien (wo rechtzeitig zur Uraufführung das Textbuch des Songspiels erschienen war), stoppte den geplanten Druck eines Klavierauszugs. Auch Weill, der bereits gemeinsam mit Brecht intensiv an der Ausformung des Stoffes zur Oper arbeitete, unternahm keine weiteren Aktivitäten. Erst reichlich vier Jahre nach der Uraufführung kam es im November 1932 in Hamburg zu einer zweiten szenischen Aufführung des Songspiels *Mahagonny*, im Rahmen eines „modernen Opern-Einakterabends“ im Schillertheater, gekoppelt mit Weill/Brechts *Der Lindberghflug* sowie zwei Einaktern von Toch und Hindemith.

Hans Curjel veranstaltete 1932/33 zwei konzertante Aufführungen des Songspiels, jeweils gekoppelt mit der Weill/Brechtschen Schuloper *Der Jasager*: am 11. Dezember 1932 in Paris sowie am 29. Dezember 1933 in Rom. Nach dem Pariser Abend schrieb André George: „Ein einzigartiges Werk, das gleichermaßen fasziniert wie erregt; und das ... nicht so schnell zu vergessen ist.“⁷

Zu zwei weiteren Aufführungen kam es im Umkreis der Pariser Uraufführung des Balletts mit Gesang *Die sieben Todsünden*, die anschließend auch in London gezeigt wurde: am 20. Juni 1933 in Paris (gekoppelt mit einer Kurzoper von Milhaud) und am 18. Juli 1933 in London (gekoppelt mit Einaktern von Casella und Françaix).

Mit der erwähnten Aufführung in Rom endete im Dezember 1933 die Aufführungsgeschichte des Songspiels für mehr als dreißig Jahre. Erst nach Veröffentlichung der von David Drew rekonstruierten Fassung im Jahre 1963 folgten – bis heute anhaltend – neue konzertante und szenische Produktionen.

Im April 1929 war die Partitur der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* abgeschlossen. Die Uraufführung sollte natürlich in Berlin stattfinden, in der Kroll-Oper, Anfang Juli spielte Weill Otto Klemperer den 3. Akt vor. Doch dieser reagierte ablehnend, „das Ganze sei ihm fremd und unverständlich“,⁸ wie der Komponist seinem Verlag berichtete. Im September 1929 kam es daraufhin zum Vertragsabschluss mit Leipzig (wo im Februar des Vorjahres bereits der Weill/Kaiser-Einakter *Der Zar läßt sich photographieren* seine Uraufführung erlebt hatte). Allerdings mit der Bedingung, dass die Autoren gewisse „Milderungen den Bedenken der Intendanz entsprechend durchführen“⁹ mussten. Diese „Bedenken“ betrafen besonders die Bordellszene („Lieben“) sowie das „Spiel von Gott in Mahagonny“. Erstere wurde von Brecht/Weill „entschärft“,

die letztere entfiel ganz. Selbst den Namen Dreieinigkeitsmoses ließ die bigotte Leipziger Intendanz nicht zu, die Figur wurde in Virginia-Moses umbenannt. So begann die Aufführungsgeschichte der Oper also schon vor der ersten szenischen Umsetzung mit erzwungenen Änderungen – dies sollte sich bei den folgenden Inszenierungen bis 1931 fortsetzen, so dass das seit November 1929 vorliegende gedruckte Aufführungsmaterial (Partitur, Klavierauszug, Textbuch) eine Fassung dokumentiert, die seinerzeit so nie auf die Bühne kam – was gleichermaßen für den Abdruck des Textes in Heft 2 von Brechts „Versuchen“ gilt, welches im Dezember 1930 bei Gustav Kiepenheuer in Berlin erschien.

Die Uraufführung fand schließlich am 9. März 1930 im Neuen Theater Leipzig statt (Regie: Walther Brüggemann, Bühne und Projektionen: Caspar Neher, Dirigent: Gustav Brecher). Schon mehrere Wochen zuvor hatte der umtriebige Weill bei der Berliner Plattenfirma Telefunken die Einspielung zweier Songs („Alabama-Song“ und „Wie man sich bettet“) durch Lotte Lenja arrangiert – begleitet von Theo Mackeben mit seinem Jazzorchester, im „Alabama-Song“ stand das aus der hauptstädtischen Revue- und Schlagerszene bekannte Vokalensemble, The three Admirals, an ihrer Seite – die Scheibe (Ultrapophon/Telefunken A 371) gelangte noch vor der Premiere in den Handel. Ende März folgte dann bei der Konkurrenz, der Lindstroem AG, eine zweite Einspielung der beiden genannten Songs (Homocord 3671, Lotte Lenja mit Orchesterbegleitung).

Die Leipziger Uraufführung geriet zu einem der nachhaltigsten Theaterskandale der Weimar Republik, den Alfred Polgar in seinem vielzitierten, umfangreichen Bericht „Krach in Leipzig“ mit vielen Details geschildert hat. Ein kurzer Auszug soll hier genügen: „Kriegerische Rufe, an manchen Stellen etwas Nahkampf, Zischen, Händeklatschen, das grimmig klang wie symbolische Mauschellen für die Zischer, begeisterte Erbitterung, erbitterte Begeisterung im Durcheinander.“¹⁰

Anders als im Baden-Badener Kurhaus 1927 aber wurde der Leipziger Skandal des Jahres 1930 nicht mehr nur seitens empörter Liebhaber der traditionellen Oper ausgelöst, sondern hatte nun erstmals auch eine politische Dimension, indem organisierte Störtruppen aus dem rechten politischen Lager – SA-Männer und Deutschnationale – lautstark in Erscheinung traten. Dazu der Berichterstatte der „Sächsischen Arbeiter-Zeitung“:

Es kam zu vorbereiteten Mißfallenskundgebungen durch Hakenkreuzler und schwarzweißbrote Skandalbrüder ..., die ein regelrechtes Spektakel inszenierten. Im Foyer des Hauses aber standen während der Lärmszenen unschlüssig gummiknüppelbewaffnete Grüne und versicherten: „Der Polizeipräsident ist im Hause! Aber er hat nicht gesagt, daß wir eingreifen sollen!“¹¹

Auch publizistisch reagierte man von rechts entsprechend. Unter der Überschrift „Generalmusikdirektor Brecher treibt kommunistische Propaganda“ schrieb die deutschnationale „Leipziger Abendpost“:

Gustav Brecher hat es für richtig befunden, in der Oper ein Stück zur Aufführung zu bringen, das unverhohlen übelste kommunistische Propaganda ist. ... Damit hat Brecher die Grenze überschritten, und mit elementarer Gewalt hat sich beim Publikum der gesunde Sinn zur Wehr gesetzt gegen den zersetzenden Geist, der die Leipziger Oper als Kunstinstitut zu vernichten droht.¹²

Unverhohlen aggressiv – zugleich in unsäglich niedrigem Niveau abgefaßt – waren die Bemerkungen von Alfred Heuss in der (einstmals bedeutenden, 1834 von Robert Schumann gegründeten) „Zeitschrift für Musik“, die seit 1928 von dem Berliner NSDAP-Mitglied Fritz Stege geleitet wurde:

Halloh, meine sauberen Herren Brecht und Weill, Ihre Tage dürften wohl ebenfalls so gezählt sein wie die Ihrer Abschaumstadt Mahagonny! Setzte es doch bei der Uraufführung dieses denkbar üblen, hundsgemeinen und vor allem künstlerisch impotenten Stückes einen derart ehrlichen, prächtigen Theaterskandal bei reinlichster Scheidung zwischen anständigen und, sagen wir, gegenteilig gearteten Zuhörern, wie er ... eindeutiger nicht gewünscht werden kann. ... Dieser 9. März bedeutet sicherlich auch über Leipzig hinaus einen Selbstbestimmungstag erster Ordnung; die goldene Zeit für Dichter und Musiker des Zuhältertums ist um!¹³

Am Vorabend der Uraufführung hatte Kurt Weill im Leipziger Sender einen – nicht erhaltenen – Rundfunk-Vortrag über die Oper gehalten. Wie genau auch dies von rechts registriert wurde, zeigt die Polemik des gleichen Autors, Alfred Heuss:

Herr Weill hat sich nicht entblödet, in seinem an der Mirag [Mitteldeutsche Rundfunk AG] gehaltenen Einführungsvortrag zu sagen, daß die fünf Mahagonny-Gesänge, die vor drei Jahren in Baden-Baden zur ersten Aufführung gelangten, im Verhältnis zur nunmehrigen Oper *Mahagonny* nicht mehr bedeuteten als – nun paß auf, lieber Leser! – als die Wesendonck-Lieder zu *Tristan und Isolde*! Ausgerechnet Kurt Weill und Richard Wagner, und noch ausgerechneter *Mahagonny* und – *Tristan und Isolde*! ... Ausgerechnet Wagner mit seinem größten Liebesgedicht hat diesen Leuten die Steigbügel zu halten, auf daß sie sich auf ihre Schindmähre schwingen können!¹⁴

Doch es sollte nicht nur bei inszeniertem Krawall und verbalen Attacken bleiben. Zwei Tage nach der Uraufführung, am 11. März 1930, trat auf Antrag des Abgeordneten Schmidt von der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) der Theaterrausschuss der Leipziger Stadtverordnetenversammlung zu einer Sondersitzung zusammen. Dort forderte Schmidt einen Beschluss zur sofortigen Absetzung der Oper vom Spielplan. Das Protokoll vermerkt zum weiteren Fortgang:

Das wird mit 5 gegen 3 Stimmen bei 2 Stimmenthaltungen abgelehnt. Herr Stadtverordneter Schmidt erklärt, daß er gegen diesen ablehnenden Beschluß des Ausschusses die Entscheidung des Gesamtrats anrufen werde. Herr Stadtrat Dr. Junck beantragt wegen des erhobenen Einspruchs die für Freitag angesetzte [zweite] Aufführung vorbehaltlich der Entscheidung des Rates zu verschieben. So wird beschlossen.¹⁵

Und Gustav Brecher musste an Stelle der *Mahagonny*-Oper *Carmen* dirigieren. Drei Tage danach behandelte nunmehr die Gesamtratssitzung den „Einspruch des Stadtverordneten Schmidt gegen den Beschluß des Theaterrausschusses, die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* weiter auf dem Spielplan zu belassen“. Nach erneuter heftiger Debatte stimmten die Stadträte ab. Der Einspruch wurde mit 10 Gegenstimmen (Verordnete der DNVP, der Wirtschaftspolitischen Partei und der Reichspartei des deutschen Mittelstands – die NSDAP war 1930 noch nicht im Leipziger Stadtrat vertreten) abgelehnt. Daraufhin konnte nunmehr am 16. März die zweite Aufführung stattfinden. Das SPD-Blatt „Leipziger Volkszeitung“ titelte: „Mahagonnyhetze mißglückt!“¹⁶ Bis Mitte April 1930 folgten dann noch weitere vier Aufführungen.

Die gesamte deutsche Presse räumte dem Uraufführungskrach und vor allem dem politischen Tausziehen im Leipziger Stadtrat breiten Raum ein. Unter Druck der örtlichen DNVP- und teilweise auch bereits NSDAP-Stadtratsfraktionen sagten daraufhin die Intendanten in Essen, Oldenburg und Dortmund ihre bereits vertraglich mit dem Verlag vereinbarten Inszenierungen ab.

In die Diskussion schaltete sich jetzt auch Kurt Tucholsky ein. Obwohl bei der Uraufführung in Leipzig nicht anwesend und seine Aversion gegen Brechts Theaterkonzept auch hier nicht verbergend, attackierte er dennoch entschieden die Politisierung der *Mahagonny*-Auseinandersetzungen und stellte sie zugleich in den größeren Rahmen der seit 1930 verstärkt einsetzenden Angriffe seitens der Kulturreaktion:

Warum pfeifen in vielen Provinzstädten die Leute wie toll, wenn ... ein Stück von von Brecht und Weill aufgeführt wird? Irre ich nicht, so wird da an der Bühne vorbeigepfeifen. Wer Radau macht, ist gewöhnlich die ‚rechte‘ Seite der Stadt. Die Nazis immer feste mit. Deren Kunstanschauungen sehen nicht den Leib eines Kunstwerks, sondern nur seine Vorhaut – diese Stinkbombenwerfer funktionieren bei allem, was ihnen fremdartig erscheint und was nicht von einem Parteimitglied verfaßt ist, und da geht es bunt durcheinander; Magnus Hirschfeld oder moderne Musik ... – das kommt nicht so genau darauf an. Lebte ich in Leipzig ..., so wäre ich wohl genötigt, die Krachmacher schärfstens zu bekämpfen. ... Aber wie viel Energie wird hier verschwendet! Mir will scheinen, als ob der Lärm [um *Mahagonny*] zur Bedeutung der opera operata Brechts, der trotz allem eine große Begabung bleibt, in keinem rechten Verhältnis steht. ... Was der Dichter da treibt, sieht aus, wie wenn sich einer an einem Hausbrand Suppe kocht. Aber das Haus brennt nicht seinetwegen.¹⁷

Fast drohte unter der politischen Polemik um die Oper ihre künstlerische Qualität zur Nebensache zu geraten.

Es waren vor allem Deutschlands führende Musikkritiker, die der Frage nachgingen, inwieweit der Anspruch der Autoren auf Erneuerung der Oper von ihnen eingelöst worden war. Theodor W. Adornos tiefgründige Analyse¹⁸ (mit dem vielzitierten Satz: „*Mahagonny* ist die erste surrealistische Oper“) ist heute längst ein Klassiker. Hans Heinz Stuckenschmidt resümierte: „Das Werk steht entwicklungsgeschichtlich an der Spitze der musikdramatischen Produktion der Gegenwart.“¹⁹ Klaus Pringsheim hielt fest: „Diese Oper, die nur so tut, als wäre sie eine, ist ein Vorstoß nicht nur zur Erneuerung, sondern zur Abschaffung der Kunstgattung Oper.“²⁰ Und in der kollektiven „Meloskritik“ (Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel) war zu lesen:

Mahagonny bricht radikal mit der Oper als ‚schönem Schein‘ und führt direkt in die Wirklichkeit. Aber dieses Stück bleibt nicht an der Gegenwart hängen, indem es ihre Requisiten billigerweise auf die Opernbühne verpflanzt, sondern setzt sich zum ersten Male wirklich mit Ideen auseinander, welche die Gegenwart zutiefst bewegen. Es übt eine vernichtende Kritik an der heute bestehenden kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Insofern kann man die Geschichte von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als die erste Zeitoper im eigentlichen und tieferen Sinne bezeichnen.²¹

Während der *Dreigroschenoper*-Boom seit Herbst 1928 ungebremsst anhielt, während mehr als 30 deutsche Bühnen Weills gemeinsam mit Georg Kaiser geschaffene Einakter aufführten, wurde das opus magnum *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nun Opfer der politischen Polarisierung in

Deutschland: Auf Leipzig sollten lediglich noch vier weitere Inzenierungen folgen – worin sich zugleich der Zündstoff manifestiert, den die Oper für die letzte Phase der Weimarer Republik beinhaltet.

Nur drei Tage nach der Uraufführung fanden am 12. März 1930 die Premieren in Braunschweig und Kassel statt. Eingedenk der Leipziger Krawalle hatten die Intendanten in letzter Minute weitere „Milderungen“ durchgesetzt: Neben dem „Spiel von Gott in Mahagonny“ entfiel nun auch die Szene „Lieben“ gänzlich, der Demonstrationszug des Finales fand ohne alle Plakate als reiner Trauerzug für Jimmy Mahoney statt. Dennoch war auch in Braunschweig (Regie: Heinrich Voigt, Bühne: Caspar Neher, Dirigent: Klaus Nettstraeter) der Premierenskandal bereits vorprogrammiert. Eine nationalsozialistische Studentengruppe der Technischen Hochschule störte schon während der Vorstellung permanent, um am Schluss endgültig Tumult zu entfesseln. Die Lokalpresse berichtete: „Einen so großen, erbitterten Theaterskandal erlebte Braunschweig seit Menschengedenken nicht mehr.“²² Und auch der Rezensent des deutschnational orientierten Braunschweiger Blattes heizte die Stimmung weiter an – mit durchaus drohendem Unterton, wenn er am Ende seines Verrisses schrieb: „Der Intendant muß sich sagen lassen, daß er dem übelsten Kulturbolschewismus Einlaß in unser Landestheater gewährt hat. Er hat sich nicht sanft gebettet.“²³

Unter derart massivem Druck wagte die Theaterleitung erst nach vier Wochen, am 10. April 1930, eine zweite Vorstellung, danach musste die Oper endgültig vom Spielplan abgesetzt werden. Die rechten politischen Kräfte der Stadt hatten einen Sieg errungen. Nur ein knappes Jahr später, im Februar 1931, sollte ein NSDAP-Minister der Braunschweiger Landesregierung dem Österreicher Adolf Hitler zur deutschen Staatsbürgerschaft verhelfen, Voraussetzung dafür, dass dieser bei den Reichspräsidentenwahlen erstmals – noch ohne Erfolg – als Kandidat antreten konnte.

Ohne jede Störung verlief dagegen die Premiere in Kassel (Regie: Jakob Geis, Bühne: Caspar Neher, Dirigent: Maurice Abravanel), worauf die Lokalpresse tags darauf stolz meldete: „Was für Leipzig galt, gilt nicht für Kassel!“²⁴ Und auch die Rezensenten der beiden örtlichen Blätter stellten die Inszenierung als wichtiges Ereignis für das zeitgenössische Musiktheater heraus. Das „Volksblatt“ resümierte: „Das also wird das Wesentliche sein, was Weill gefunden hat: die neue innere Stilform der Oper. Sie vermag eine Zukunft zu haben.“²⁵

Einen Monat nach Leipzig, Braunschweig und Kassel erhielt die Diskussion um das Werk neuen Zündstoff, als Heinrich Strobel am 12. April 1930 im Abendprogramm der Funkstunde Berlin eine – nicht erhaltene – einstündige Sendung „Für oder wider *Mahagonny*“ veranstaltete. Nach seinem einführenden Vortrag spielte das Berliner Funk-Orchester unter Leitung von Theo Mackeben sieben Stücke aus der Oper in instrumentalen Fassungen. Darauf reagierte in der „Zeitschrift für Musik“ NSDAP-Schriftleiter Fritz Stege nunmehr höchstpersönlich und eindeutig drohend:

Die Aktualität der Berliner Funkstunde in allen Ehren. Daß aber für ein Werk, dessen textliche Gemeinheiten einfach nicht wiederzugeben sind, ein Propaganda-Feldzug im Rundfunk einsetzt, bildet die Krönung des nicht gerade rühmlichen Entwicklungsweges des Berliner Funk-Intendanten Flesch. ... Hätte die Volksstimme zu entscheiden, so wäre er schon längst seines Amtes enthoben!²⁶

Nur drei Jahre später gehörte Dr. Hans Flesch zu den ersten, die im Rahmen der Goebbelschen „Gleichschaltung“ des Rundfunks im Februar 1933 ihres Postens enthoben wurden. Im August zusammen mit weiteren einst führenden Berliner Rundfunkmännern in „Schutzhaft“ genommen und ins KZ Oranienburg verbracht, verurteilte man ihn knapp zwei Jahre später im sogenannten „Rundfunkprozeß“ am 13. Juni 1935 zu einem Jahr Zuchthaus.²⁷

Doch zurück zu *Mahagonny*. Wie seine Kollegen in Braunschweig und Kassel ließ sich auch der Intendant der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main nicht einschüchtern, als er in das Programm der Festwoche zum 50-jährigen Bestehen des Frankfurter Opernhauses im Oktober 1930 (neben *Fidelio*, *Lohengrin*, *Rosenkavalier* und *Zar und Zimmermann*) als zeitgenössisches Werk die *Mahagonny*-Oper aufnahm. Die Premiere am 16. Oktober 1930 (Regie: Herbert Graf, Bühne: Ludwig Sievert, Dirigent: Wilhelm Steinberg) geriet vor dem Festwochenpublikum zum großen Erfolg und verlief – noch – ohne Zwischenfälle. Karl Holl resümierte in der „Frankfurter Zeitung“: „*Mahagonny* als Abschluß der Festwoche, das war für das Opernhaus nicht nur künstlerisch, sondern auch taktisch eine gewagte Sache. Man sieht: Sie ist entschieden gelungen.“²⁸ Ganz anders sah dies das deutschnationale Blatt der Mainmetropole:

So endete das Opernhausjubiläum glücklich in der Kloake, mit einem Sarg am Schluß, der das Symbol war für den zu Grabe getragenen guten Geschmack derer, die in solch kümmerlichem Unvermögen zu künstlerischer Gestaltung etwas Beifallswürdiges sehen.²⁹

Die rechten Störtrupps hatten bewusst auf die zweite Aufführung am 19. Oktober gewartet, da sich dazu der Oberbürgermeister der Stadt mit einem hochgestellten Gast angesagt hatte. Pünktlich begann dann eine in der Operngeschichte wohl einmalige Aktion, die sogar die Unterbrechung der Aufführung nötig machte:

Gestern abend, als im Opernhaus *Aufstieg und Niedergang* [sic!] der Stadt *Mahagonny* in Anwesenheit des japanischen Prinzen, Bruders des Mikado, und seiner Gemahlin nebst Gefolge aufgeführt wurde, versuchten plötzlich kurz vor neun Uhr, in der Pause nach dem ersten Akt, etwa 100-150 nationalsozialistische Demonstranten in das Foyer des Opernhauses einzudringen. Sie wurden aber sofort durch Polizei sowie Beamte und Bühnenarbeiter unter großem Geschrei hinausgedrängt. Mittlerweile hatte sich auf dem Opernplatz eine Menge angesammelt, aus der die nationalsozialistischen Demonstranten dauernd laut ihr ‚Deutschland erwache!‘ brüllten. Darauf ging das Überfallkommando mit rasch herangeholten Verstärkungen vor und räumte den Platz. ... Nach Beginn des zweiten Aktes warfen auf der Galerie und den oberen Rängen postierte Demonstranten Stinkbomben sowie einen mit lautem Knall platzenden Feuerwerkskörper, so daß eine Panik unter den Zuschauern entstand. Die Polizei entfernte die Ruhestörer. ... Die Vorstellung konnte nun bei beleuchtetem Haus ihren Fortgang nehmen. Zu weiteren Demonstrationen ... kam es gegen 1/2 10 Uhr am Roßmarkt und an der Hauptwache.³⁰

Ungeachtet dieser massiven Provokation behielt der Frankfurter Intendant die Inszenierung im Spielplan, sie erlebte bis zum Januar 1931 weitere zehn Aufführungen.

Dass Weill und Brecht bereits lange vor Hitlers Machtantritt zu den Galionsfiguren der Nazis in ihrem Feldzug gegen die progressivste Kunst der Weimarer Republik gehörten, wurde im März 1931 nachdrücklich bestätigt, als das „theoretische Organ der NSDAP“, die „Nationalsozialistischen Monatshefte“ (Herausgeber: Adolf Hitler, Schriftleiter: Alfred Rosenberg) einen sechsstufigen Schmähartikel von Walter Trienes zum Schaffen der Beiden veröffentlichte,

mit dem Titel „Neue Opernkultur“. Für die demagogischen – mit Bezug auf Weill auch antisemitischen – Ausführungen hatte neben dem *Jasager* vor allem die *Mahagonny*-Oper herzuhalten. Am Schluß stand das Verdikt: „Zusammenfassend kann man nur immer und immer wieder sagen, daß Brechtsche Texte und Weillsche Musik niemals als deutsche Kunst anzusehen sind.“³¹

Immer noch stand eine Berliner *Mahagonny*-Aufführung aus, und derartige Attacken förderten die Bereitschaft der drei hauptstädtischen Opernhäuser dazu keineswegs. So war es schließlich erneut der Theaterunternehmer Ernst Josef Aufricht (er hatte 1928 *Die Dreigroschenoper* und 1929 *Happy End* produziert), der im Herbst 1931 die Initiative ergriff. Er plante – auf kommerziellen Erfolg bedacht – eine Aufführung mit Berliner Schauspiel- und Kabarettgrößen, als „Zugnummern“ Harald Paulsen (Johann Ackermann³²) und Trude Hesterberg (Witwe Begbick), und mietete dafür das Theater am Kurfürstendamm. Weill willigte in die solchermaßen notwendige musikalische Reduzierung ein – es gab keinen entsprechenden Orchestergraben, so dass die Partitur den Gegebenheiten eines Kammerorchesters anzupassen war, auf der kleinen Bühne konnte nur ein Chor von sieben Damen und zehn Herren agieren, mehrere Arien und Ensembles mussten im stimmlichen Anspruch reduziert oder gar gestrichen werden – und begann mit „Änderungen ... für die stark schauspielerisch gelockerte Berliner Aufführung“.³³ Zwei Dinge trösteten den Komponisten: Mit Alexander von Zemlinsky hatte Aufricht einen Dirigenten gewonnen, der diese „Berliner Fassung“ äußerst engagiert vorbereiten und leiten sollte, und – Lotte Lenja übernahm die Rolle der Jenny.

Aufricht rührte indessen mit großem Geschick die Werbetrommel. So ließ er u. a. schon Wochen vor der Premiere von der Firma Kristall eine Schallplatte (K 4879) in den Handel bringen, enthaltend den „Alabama-Song“ und „Wie man sich bettet“ in instrumentalen Tanzversionen (eines unbekannten Bearbeiters), gespielt vom Künstlerorchester Emil Roósz. (Beide Songs hatte die Universal-Edition bereits Mitte 1931 in Slow-Fox-Bearbeitungen „für Salonorchester mit Jazzstimmen“ [angefertigt von Richard Etlinger] veröffentlicht, dazu den „Alabama-Song“ in einer Einzelausgabe für Gesang und Klavier.) Die beiden Aufnahmen wurden danach auch als extra gefertigte, neuartige Souvenir-Bildschallplatte (gestaltet von der Neher-Schülerin Nina Tokumbet) an die Besucher im Theater verkauft. Mitte Dezember – auch dies sollte für Berlin werben – veröffentlichte die Universal-Edition ein Heft, „Sechs ausgewählte Stücke aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* für Gesang und Klavier“, mit einer eindrucksvollen Umschlagzeichnung von Caspar Neher.

Eine Woche vor der Premiere lancierte Aufricht gar in der Presse noch rasch eine Falschmeldung – was tat's, wenn nur die Besucher strömten: „Für die *Mahagonny*-Aufführung in Berlin ist für die Boxkampf-Szene Max Schmeling als Boxer für die Premiere gewonnen worden.“³⁴

Und das Publikum strömte in Scharen. Auf die Premiere am 21. Dezember 1931 (Regie: Caspar Neher, unterstützt von Brecht und Weill, die aktiv am Probenprozeß beteiligt waren und sich dabei heftig „verkrachten“, Bühne: Neher, Dirigent: Alexander von Zemlinsky) folgte eine Serie von mehr als 50 Vorstellungen bis Ende Februar 1932 – absoluter Rekord für eine zeitgenössische Oper. Bereits Mitte Januar war auch für die Plattenfirma Electrola ein Querschnitt der Produktion eingespielt worden (E.H. 736, eine 30 cm-Schellackplatte mit ca. 10 Minuten Laufzeit, Dirigent: Hans Sommer), heute ein kostbares Dokument.

Die erwarteten Krawalle aber blieben am Premierenabend ebenso aus wie in der Folgezeit. Der Grund lag wohl vor allem darin, dass die Realität im zutiefst krisengeschüttelten Deutschland der Jahreswende 1931/32 die Visionen der Autoren von anno 1929 längst eingeholt hatte. Hugo Leichtentritt brachte dies in seiner Rezension auf den Punkt:

Die Sensation blieb aus. Man nahm die Sache ad notam, ohne sich viel darüber aufzuregen. Brechts kesse Anrempelung des Kapitalismus rührt uns jetzt nicht mehr sehr stark. Die Zeit selbst hat unser aller kapitalistische Gelüste so stark angerempelt, daß Brechts noch so freche Ausfälle schon überholt erscheinen.³⁵

An verbalen Attacken aus der deutschnationalen und Nazi-Ecke aber mangelte es auch diesmal nicht. Eine der übelsten stammte aus der Feder des für die Hugenberg-Presse arbeitenden Friedrich Hussong. Mit der Überschrift „Für die Größe des Schmutzes!“ – auf die Tafeln des Finales anspielend – schrieb er u. a.:

Diese Allzuheutigen [Brecht und Weill] merken nicht, daß sie von vorgestern sind. ... Sie wissen gar nicht, daß sie gestorben sind, mausetot sind und schon riechen. ... Das Ganze frech und kalt. ... Nicht ohne doch auf widerliche Weise sich mit einem Fetzen Sentimentalität zu drapieren. ... Eine im tiefsten verlogene Sache.³⁶

Mit der letzten Vorstellung am Kurfürstendamm endete im Februar 1932 die Aufführungsgeschichte der Oper in Deutschland für ein Vierteljahrhundert. Erst 1957 sollte am Landestheater Darmstadt die nächste Produktion folgen. Was freilich nicht endete – und sich nach der Machtübernahme durch Hitler am 30. Januar 1933 noch verstärkte –, war die Verunglimpfung von *Mahagonny* seitens der Nationalsozialisten. In zahlreichen „Kampfschriften“ der Jahre 1933 bis 1941 wurden Brecht/Weill und ihr opus magnum immer dann als hervorgehobene Beispiele bemüht, wenn es darum ging, mit der „jüdisch-bolschewistischen Asphaltkunst der Systemzeit“ (wie die Kunstleistungen der Weimarer Republik nun von den Nazis geschmäht wurden) „abzurechnen“.³⁷

Auch in drei anderen europäischen Hauptstädten erlebte *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zwischen 1930 und 1933 erfolgreiche Aufführungen. Im Juli 1930 nahm das Deutsche Landestheater Prag die Oper in den Spielplan (Regie: Max Liebl, Dirigent: George Szell), am 26. April 1932 folgte die österreichische Erstaufführung am Wiener Raimund-Theater (Regie: Hans Heinsheimer, Dirigent: Gottfried Karassowitz, Jenny: Lotte Lenja – die Produktion erlebte 11 Vorstellungen). Schließlich hatte am 30. Dezember 1933 in Kopenhagen eine Produktion der „Operngesellschaft von 1932“ (die im gleichen Jahr bereits *Der Jasager* und *Der Lindberghflug* für Dänemark erstaufgeführt hatte) Premiere.³⁸ Die Inszenierung kam auf 9 Vorstellungen – sie sollte die letzte zu Lebzeiten von Kurt Weill und Bertolt Brecht bleiben.

Nachzutragen bleiben zwei *Mahagonny*-Dokumente aus dem Jahr 1938. Ende Mai erschien in London der Operntext in Band 1 der Gesammelten Werke Brechts, die Wieland Herzfelde in seinem nun nach Großbritannien ausgewichenen Malik-Verlag herausgab (mit vier Bänden geplant, konnten nur noch die beiden ersten erscheinen). Und im November veröffentlichte die Plattenfirma His Masters Voice in Schweden eine Schellackplatte (HMV 7867), auf der Naima Wifstrand zwei Weill/Brecht-Songs kreierte – anlässlich einer Neuinszenierung der *Dreigroschenoper* in Stockholm. Die Brecht verbundene schwedische Schauspielerinnen (sie hatte 1937 am Odeonteatern die Titelrolle in *Die Gewehre der Frau Carrar* gespielt und dabei den anwesenden Dichter kennengelernt) war im Herbst 1938 nach Svendborg gefahren und hatte für ihre Darstellung der Frau Peachum um einen zusätzlichen Song gebeten³⁹ – worauf Brecht ihr eine Variante von „Denn wie man sich

bettet“ überließ. So erklang denn dieser Song aus *Mahagonny* – ohne Rücksprache mit Weill in New York – nun in der Stockholmer *Dreigroschenoper* und parallel dazu (gekoppelt mit der „Seeräuber-Jenny“) auf His Masters Voice. Die Textübersetzungen hatte Naima Wifstrand selbst angefertigt. Gewiss wird sie Brecht die schwarze Scheibe haben zukommen lassen, und der wird seine Freude daran gehabt haben.

Anmerkungen

Für freundliche Unterstützung und Materialbereitstellung gilt der Dank des Autors den Stadtarchiven von Baden-Baden, Braunschweig, Frankfurt/Main, Kassel und Leipzig sowie den Zeitungsabteilungen der Deutschen Bücherei Leipzig und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

¹ Kurt Weill, „Anmerkungen zu meiner Oper *Mahagonny*,“ *Die Musik*, Berlin, 22.6 (März 1930): S. 440-441, hier S. 440.

² So vermerkt es der Programmzettel. Aus den Berichten mehrerer Beteiligten geht hervor, dass der Leipziger Operndirektor Walther Brüggemann und auch der Dramaturg der Berliner Kroll-Oper Hans Curjel Brecht bei der Regie unterstützten.

³ Brief vom 18. Juli 1927, zit. nach Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), Band 28 (Berlin/ Frankfurt am Main: Aufbau/ Suhrkamp, 1998), S. 289.

⁴ Morgenzeitung und Handelsblatt Baden-Baden, 19. Juli 1927.

⁵ Badeblatt der Stadt Baden-Baden, 18. Juli 1927.

⁶ Berliner Börsen-Courier, 19. Juli 1927.

⁷ Les Nouvelles Littéraires, Paris, 15. Dezember 1932. Übersetzung vom Autor.

⁸ Weill an Direktor Emil Hertzka, Universal-Edition Wien, 13. Juli 1929. Zit. nach Kurt Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, Hrsg. Nils Grosch (Stuttgart: Metzler, 2002), S. 171.

⁹ Brief der Universal-Edition an Weill, 9. September 1929. Zit. nach ebd., S. 184.

¹⁰ Alfred Polgar, „Krach in Leipzig“, *Das Tagebuch*, Berlin, 12.12 (22. März 1930): S. 465-467, hier S. 467.

¹¹ Sächsische Arbeiter-Zeitung, Leipzig, 11. März 1930.

¹² Leipziger Abendpost, 10. März 1930.

¹³ Alfred Heuss, „Wird es endlich dämmern? Zur Mahagonny-Theaterschlacht am 9. März im Neuen Theater Leipzig“, *Zeitschrift für Musik*, Regensburg, 97.5 (Mai 1930): S.392-395, hier S. 392.

¹⁴ Ebd., S. 394.

¹⁵ Stadtarchiv Leipzig, Reg. A Kap. 34 Nr. 56.

¹⁶ Leipziger Volkszeitung, 15. März 1930.

¹⁷ Peter Panter [d. i. Kurt Tucholsky], „Proteste gegen die *Dreigroschenoper*,“ *Die Weltbühne*, Berlin, 26.15 (8. April 1930): S. 557-558, hier S. 558.

¹⁸ Theodor Wiesengrund-Adorno, „Mahagonny“, *Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen* 3.14 (April 1930): S. 12-15.

¹⁹ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Mahagonny“, *Die Scene*, Berlin, 20.3 (März 1930): S. 75-77, hier S. 77.

²⁰ Klaus Pringsheim, „Mahagonny“, *Die Weltbühne*, Berlin, 26.12 (18. März 1930): S. 533-534, hier S. 534.

²¹ Meloskritik, „Brecht-Weill Mahagonny“, *Melos*, Mainz, 9.4 (April 1930): S. 172-174, hier S. 172.

²² Braunschweiger Allgemeiner Anzeiger, 13. März 1930.

²³ Braunschweigische Landeszeitung, 14. März 1930.

²⁴ Kasseler Post, 13. März 1930.

²⁵ Kasseler Volksblatt, 13. März 1930.

²⁶ Fritz Stege, „Mahagonny im Rundfunk“, *Zeitschrift für Musik*, Regensburg, 97.6 (Juni 1930): S. 445-446, hier S. 446.

²⁷ Vgl. dazu Joseph Wulf, *Presse und Funk im Dritten Reich* (TB-Ausgabe, Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1983), S. 295ff.

²⁸ Frankfurter Zeitung, 17. Oktober 1930.

²⁹ Frankfurter Nachrichten, 17. Oktober 1930.

³⁰ Ebd., 20. Oktober 1930.

³¹ Walter Trienes: „Neue Opern, kultur“, *Nationalsozialistische Monatshefte*, München, 2.12 (Dezember 1931): S. 378-382, hier S.382.

³² Hier wurde erstmals realisiert, was Weill und Brecht schon in das Aufführungsmaterial von 1929 hatten drucken lassen: „Da die Vergnügungsstadt Mahagonny ... im weitesten Sinne international ist, können die Namen der Helden in jeweils landesübliche umgeändert werden. Es empfiehlt sich daher, etwa für deutsche Aufführungen, folgende Namen zu wählen: ... statt Jim Mahoney ... Johann Ackermann ...“. – Auch die weiteren empfohlenen Namensänderungen erfolgten in der Berliner Aufführung.

³³ Weill an die Universal-Edition, 9. Dezember 1931. Zit. nach: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, a. a. O., S. 353.

³⁴ Die Meldung erschien in zahlreichen Blättern, hier zit. nach: Frankfurter Zeitung, 15. Dezember 1931.

³⁵ Hugo Leichtentritt, „Oper – Berlin“, *Die Musik*, Berlin, 24.5 (Februar 1932): S. 360-363, hier S. 360.

³⁶ Der Tag, Berlin, 28. Dezember 1931.

³⁷ Siehe dazu die detaillierte Darstellung bei Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten* (Leipzig und Mainz: Deutscher Verlag für Musik/Schott, 1990), S. 168-172.

³⁸ Siehe dazu Harald Engberg, *Brecht auf Fünen. Exil in Dänemark 1933-1939* (Wuppertal: Peter Hammer, 1974), S. 63-65.

³⁹ Vgl. Werner Hecht, *Brecht Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 567.

Der Schoss ist fruchtbar noch oder: Einem potenten Theater ist nichts heilig

Joachim Herz
Dresden

“Da wollen wir also Mahagonny gleich erst mal verbessern” – mit hohnvoller Ironie stand es im Raum, das Gespenst geheiligter Werktreue. Und die Werkgestalt, die es zu bewahren vorgibt?

Eine authentische Fassung von Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny gibt es nicht. Mahagonny heißt nicht nur “Oper”, von Geburt an begleitet von ästhetischer Grundsatzdiskussion zur Gattung, *Mahagonny* ist eine Oper, und das bedeutet: B. B. fungiert als Librettist, das Sagen haben die Erben des Komponisten. Und die, vertreten durch die Kurt-Weill-Foundation, verbieten schon mal die Benutzung der Fassung in den *Versuchen*, da erschienen ohne Kontakt mit dem Komponisten. Wer heute *Mahagonny*, die Oper, nicht nur studieren und analysieren, sondern auf die Bühne bringen will, hat zuvor eine Erklärung zu unterschreiben (Intendant, Dramaturg, Regisseur, Dirigent), daß er nichts ändert und nichts hinzufügt, einzig verbindliche Unterlage: der Klavierauszug mit der Stichnummer 9851.

Doch wie die hilfreiche Tücke der Überlieferung so spielt: Unter dieser Stichnummer sind zwei Klavierauszüge erschienen, der von der Uraufführung und die Nachkriegsausgabe, und diese beiden differieren beträchtlich. Die Neuausgabe läßt z. B. bei der stürmischen Seefahrt eine ganze Strecke Musik und Text einfach weg, wo von den Häuten die Rede ist, die den Leuten abgezogen werden, und bietet dafür an anderen Stellen kühne Vorschläge für Neuplatzierung von Musiknummern, die vom Herausgeber stammen. Man hat also die Wahl.¹

Ich fürchte, man stellt sich heute das Zustandekommen einer Uraufführung in den zwanziger oder Anfang der dreißiger Jahre ähnlich vor dem, was heute sich abspielt, eingebettet in die fetten Pfründen eines “Auftrages”; man neigt dazu, die Turbulenzen von damals zu übersehen und vor allem: die Zensur als Co-Poet! Nur so ist zu erklären, warum in den gedruckten Ausgaben bis heute manche Musik-Nummer noch immer den Platz nicht gefunden hat, auf den sie gehören würde – trotz mehrfacher Umgruppierung bereits seitens der Autoren, als die noch miteinander kommunizierten, also vor dem Berliner Zerwürfnis.

Die Arie des Paule Ackermann, der da meint, alles sei in Ordnung, nur die Sonne dürfe morgen mal nicht aufgehen, hat nur Sinn nicht vor dem Prozeß, sondern vor der Hinrichtung; der Benares-Song – gar nicht selten einfach weggelassen, was dann ungefähr so ist wie *Tannhäuser* ohne Lied an den Abendstern – gehört dorthin, wo Mahagonny hoffnungslos durchhängt, nachdem man den Käufer erledigt hat. Die Liste ließe sich fortführen: Der Choral (von dem es eine musikalisch höchst reizvolle zweistimmige Variante gibt), “Gott in Mahagonny” (natürlich als Argument der Ganoven gegen Paule) und vor allem: das Kranich-Duett. Der Tango vor dem Bordell war der Zensur zum Opfer gefallen, damit blieb offen in der Folge der vier käuflichen Genüsse: der Liebesakt. Brecht hatte als Ersatz zu bieten “das schönste Liebesgedicht des Jahrhunderts”, das Lied von den Kranichen und der Wolke – Kurt Weill faßte dieses Kleinod in eine dreistimmige Sinfonia, so daß, ein paar Straßen weiter, Johann Sebastian aufgehört hätte, ein Sängerpaar trat auf in Frack und Abendkleid, trug das Duett vor – doch die Liebe als Ware, wo blieb die? Wobei schon der Bordell-Tango – unentbehrlich wie er ist, und von schlagender Wirkung – die vier Holzfäller nicht mehr im Blick hat, um die es doch eigentlich gehen soll: vier Genüsse, aber nur drei Todesfälle, Heinrich der Sparsame soll überleben! Das Gedicht von Kranichen mit seiner wahrhaft kongenialen

Komposition paßt, trotz seinem Verweis auf die Vergänglichkeit der Liebe, in die Konsumwelt wie die Faust aufs Auge.

Also wohin damit, nachdem wir nun einmal das Glück haben, dieses Kleinod zu besitzen? Rechtsens gehört es dorthin, wo mit Paule und Jenny noch alles im Lot scheint.

Sind solche Gedanken eine Blasphemie? Bei einem Stück, dessen Entstehung sich von den Gesängen der *Hauspostille* bis zu den beiden, auch wieder konträren Aufführungen, an denen die Autoren mitgewirkt haben, über fast ein Jahrzehnt hingezogen hat! Ist die Frage erlaubt, wo der geistige Ort für dieses Ausnahmewerk eher zu suchen wäre, nahe beim Absurden Theater (angesichts so vieler Unstimmigkeiten, die sich eben aus der Entstehung des Textes ergeben haben) oder – jetzt wird gleich die kritische Axt geschwungen – vielleicht doch eher in der Nähe der Lehrstücke?

Das *quod erat demonstrandum* hat Brecht selbst in seiner letzten Ausgabe (*Versuche*) dem Paule Ackermann in den Mund gelegt, diametral entgegen der ursprünglichen Version – was gar nicht als so ungewöhnlich erscheinen müßte: Auch seine Heilige *Johanna der Schlachthöfe* formuliert, sterbend, Erkenntnis, diese nicht dem Zuschauer anheim stellend, so wie Paule Ackermann auf dem elektrischen Stuhl. Und die Parabel als Ganzes? Sie zeigt den Weg des Kleinbürgers über die Anarchie in den Faschismus, so wie das nostalgieverbrämte Potpourri des Schlußmarsches zwingend hineinführt in die brutalen Akkordschläge der Einheitsfront. Darf das, soll das heute gezeigt werden? Der Schoß ist fruchtbar noch....

Ich habe das Stück viermal inszeniert: Zuerst am Ort des Uraufführungs-Skandals, 1967 in Leipzig (wo es noch Veteranen gab von damals!), mit dem BE-verbundenen Ulrich Schmückle, mit Walter Hessel am Pult, Paule Edgar Wählte, Jenn die von mir aus dem Chor hervorgeholte Marlies Karhan.² Danach mein Antrittstück als Nachfolger Walter Felsensteins an der Komischen Oper Berlin, 1977, mit Reinhart Zimmermann und Eleonore Kleiber, Dirigent Robert Hanell,³ Paule Elliot Palay, Bürger der USA, Jenny die Finnin Tamara Lund; hiervon Modellaufführung in München am Gärtnerplatz (Dirigent Georg W. Schmöhe), 1984, und schließlich bei den Landesbühnen Sachsen in Radebeul, 1995, mit Gabriela Neumann, am Pult wieder Robert Hanell, Paule Michael Heilforth, Jenny Claudia Krahmer.

In der *Bonner Rundschau* konnte man lesen, Anfang der 60er Jahre: Wie der Haifisch heute keine Zähne mehr hat, so habe auch die Oper *Mahagonny* ihren Biß verloren. Solch zoologischem Eigentor zu entgehen, fragten wir uns: Wie vermeiden wir, daß aus *Mahagonny* ein Sweet Musical wird, und waren, in Leipzig, stolz, daß bis zu 80 Besucher in der Pause empört nach Hause gingen. Für Berlin meinten wir, es sei doch eigentlich schade, daß diese Leute nicht mehr mitkriegen, was wir ihnen nach der Pause Wichtiges zu sagen haben! Also: Bis zur Pause darf keiner merken, daß es ein ernstes Stück wird! Und wir legten Wert auf eine Einbettung in die Goldenen Twenties mit ihren tödlichen Widersprüchen: in den Foyers Plakate und Fotos von damals, Beschallung mit den Schlagern der Zeit, auf daß die herbe Aggression Kurt Weills umso mehr sich abhob. Falls ein ganz Schlauser auf den Gedanken kommen sollte, wir hätten die DDR mit Hilfe von *Mahagonny* kritisch ins Visier nehmen sollen: Zwischen der DDR und *Mahagonny* bestand etwa so viel Ähnlichkeit wie zwischen einem Zoologischen Garten und einem Schlachthof; *Mahagonny* spielt im Kapitalismus, jedwede zeitliche und räumliche Variante ist legitim.

Dabei zählte *Mahagonny* in der DDR durchaus nicht zum immer wieder beschworenen "Erbe": Maßgebend etwa Ernst Schumacher, der in seinem Buch *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* geschrieben hatte:

Wenn nur die Anarchie...registriert wird, nicht aber auch der Gegenspieler des Kapitalismus, das kämpferische Proletariat unter Führung einer revolutionären Partei, dann bleibt nur Resignation und ein trüber Ausblick... Die pessimistische, an einem realen Humanismus zweifelnde Stimmung durchzieht das ganze Werk..., da das positive Element, die organisierte Arbeiterschaft und ihre Avantgarde, nicht in Erscheinung tritt. Dieser Pessimismus und Fatalismus erfährt seine volle Steigerung erst in der Feststellung, daß diese Gesellschaft "unbelehrt" bleibt... Es braucht hier nicht betont zu werden, daß diese Auffassung in striktestem Gegensatz zur Auffassung des Marxismus steht.⁴

Und bei der Berliner Premiere saß in der Mittelloge Alexander Abusch, der schon vor 1933 beim Autor "jenen Schuß Gesinnung" vermißt hatte, "der erst den Stoff zur wahrhaft lebendigen Gestaltung führen kann... Die Beziehung zum kämpfenden Proletariat" müsse dieser Brecht sich "erst noch erarbeiten". So vermißte denn auch nach unserer Premiere die *Weltbühne*, entgegen der ansonsten überwiegenden Zustimmung aus Ost und West, die "gesellschaftliche Bezogenheit" der Figuren, ihre "Abhängigkeit" von "sozialen Zuständen".

Anstatt der zu projizierenden Bildüberschriften hatten wir einen Sprecher (in Berlin Willi Schwabe vom Berliner Ensemble), nicht wissend, daß Brecht dies bei der Berliner Einstudierung bereits genauso gehalten hatte; bei uns steuerte er zusätzliche Brecht-Texte bei. Der Hurrikan, im Sinne der Parabel, war die Weltwirtschaftskrise, vorgeführt durch Dokumentarfilm-Ausschnitte, entsprechend Brechts Satz von den "unabwendbaren Naturkatastrophen wie Regengüsse, Schneefälle, Bankerotte".

Die Aufführung sollte gastieren in Prag, alle Vorbereitungen waren getroffen bis hin zur Buchung der Hotelzimmer. In letzter Minute verlangte das Prager ZK, zuvor die Video-Produktion unserer Aufführung zu sehen.⁵ Sie wurde vorgeführt, das Gastspiel abgesagt. Meine Vermutung: Die bloße Tatsache "Demonstranten mit Spruchbändern" hat geschockt, wobei die Musik dieses Schlußmarsches sich ja dem, der's nicht gern hören möchte, ganz schön auf den Magen schlägt – wie schon 1929! Damals meinten die Leipziger Bürger, was da auf sie losmarschiert, das seien doch wohl die Kommunisten mit ihrer Weltrevolution, obwohl, die da marschierten, ja nun weiß Gott keine Kommunisten waren. Vor 1933 war der inständige Wunsch der Intendanten, die so kühn waren, das angefeindete Werk trotzdem auf den Spielplan zu setzen: keine Tafeln beim Schlußmarsch! Ob man in Prag vermutete, die Konterrevolution sei auf dem Marsch? Das gleiche Berliner Video habe ich nach der Wende vorgeführt im, nunmehr wieder selbständigen Estland. Die Leiterin des deutschen Kulturinstitutes meinte: "Darf denn das heute noch gespielt werden?"

Noch ein zweites, bereits fest geplantes Gastspiel blieb auf der Strecke: Als wir mit unserem *Mahagonny* zu den Mai-Festspielen im erfreulich aufgeschlossenen Wiesbaden gastierten, fehlten auf der Rückreise nicht weniger als neun Kollegen – "Alle Neune", das war Republik-Rekord. London, vorausgeplant in Zusammenarbeit mit der uns freundschaftlich verbundenen English National Opera, mußte entfallen.

Heute, da schon der bloße Titel offenbar Konjunktur hat, erscheint es wichtig, darauf hinzuweisen, daß die "Netze-Stadt" von Brecht und Weill in zwei konträren Stadien vorgeführt wird, so daß es einen Begriff "Mahagonny" außerhalb des Stückes eigentlich kaum geben kann; es

sei denn, man füge hinzu, welches von beiden man meint – oder ob man vielleicht gerade die Zwangsläufigkeit im Sinne hat, mit der aus dem ersten, noch friedevoll gezähmten Mahagonny das rabiate zweite herauswächst.

Mahagonny im ersten Stadium wird vorgeführt als ein Konsum-Paradies, wo Leute, die hart geschuftet haben, ihre Ersparnisse loswerden können – mit gegenseitiger Rücksichtnahme; es gibt Verbote, um zu garantieren, daß keiner auf Kosten des anderen genießt, Eintracht ist geboten – dieses Mahagonny erstickt an Ruhe und Eintracht, die Umsätze gehen rapide zurück, man steuert auf die Pleite zu, die Krise naht mit Brausen. Doch als die Katastrophe bereits absehbar war, hat einer, ein Tabu-Brecher, die geniale Idee: Jeder gegen Jeden, Jeder auf Kosten des Anderen – Du darfst! Risiko inbegriffen. Einzige Voraussetzung: Wohlgepolsterte Brieftasche. Mahagonny blüht auf, bis der Konsument sich übernimmt und man, fatalerweise, den Käufer erledigt. Eine Parabel in geradliniger Fortführung der Parabel vom *Ring des Nibelungen*, quasi deren V. Teil. Eskapismus (Benares!) funktioniert nicht mehr, die neue Krise ist global – da zieht Mahagonny sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf: Die nicht mehr weiter wissen, schließen sich zusammen zur Einheitsfront, es wird marschiert – keiner fragt, wohin.

Und schließlich, nach der Wende, 1995, an den Landesbühnen zu Radebeul bei Dresden, wo ich dereinst als Regisseur angefangen habe, noch einmal *Mahagonny*. Neue Konzeption: Jetzt zeigend den Weg von ein paar braven, etwas tumben Werktätigen aus dem “Tal der Ahnungslosen” (Dresden hatte kein West-Fernsehen, da das Elbtal zu tief eingeschnitten) ins Gelobte Land. Anstelle von Disneyland, das für Berlin und München das Beispiel geliefert hatte für Mahagonny im ersten Stadium, jetzt Reihenhäuschen aus dem Katalog mit nunmehr funktionierender Satellitenschüssel. Und der eben noch einmal abgewehrte Hurrikan, das war nun das Elend der Dritten Welt, mit entsprechenden Filmeinblendungen. Schauplatz eine Zirkusmanege, der Sprecher ein Clown. Die Aufführung fand statt zum 50jährigen Jubiläum der hochverdienten Landesbühnen – das Land Sachsen gab uns nicht die Ehre, zur Premiere jemanden zu entsenden. Schlußsatz des Sprechers, als Stimme Brechts: “Die Blinden reden von einem Ausweg, ich **sehe**....”

Ich hatte als Student die Ehre, mit Brecht zu diskutieren – über den überraschenden Erfolg von Orffs *Antigonae* bei den Werktätigen (“Die Leute merken ja nicht, daß ihnen ein Gift verabreicht wird”), über Gefühl in der Oper (Wenn Sie Gefühl in der Oper ablehnen, dann müßten Sie ja die Oper überhaupt ablehnen – “Das ist ungefähr so, wie wenn Sie sagen, Stiefelwichse mal Himmelbläue ist gleich der Zahl 4”) und über das, was ein Theater darf, wenn es ein Meisterwerk aufführt – “Einem potenten Theater ist nichts heilig”. Wobei Brecht hinzufügte, er wisse allerdings nicht, ob wir jemals ein potentes Theater haben werden – ob er unsere *Mahagonny*-Versuche dazu gerechnet hätte? Wer weiß....

Anmerkungen

¹ Gar nicht zur Disposition steht die von Henning Rischbieter zu Recht gepriesene Fassung des Berliner Ensembles, die ja nicht das Songspiel bot, sondern Songspiel und Oper als Verschnitt – heute kategorisch verboten von der Kurt Weill Foundation.

² Einer der Regie-Assistenten hieß Peter Konwitschny.

³ Übrigens der meistgespielte Opern-Komponist der DDR.

⁴ Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin-Ost: Rütten & Loening, 1955), S. 273-280.

⁵ Bildregie Georg F. Mielke.

American Productions of *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, 1970-2004

Steve Earnest

California State University

The Rise and Fall of the City of Mahagonny premiered in the United States in 1970, some forty years after the world premiere at Leipzig Opera and several decades after the American premieres of many other works by either Brecht or Weill. Their collaborative *Threepenny Opera*, for example, opened on Broadway in 1933. By the time of his death in 1950 Weill had achieved a measure of success, since many of the shows he wrote in the USA after his arrival in 1935 played on Broadway and/or were made into Hollywood movies. Some of the earlier shows written in Germany, however, were literally “alienated” from American culture and viewed as relics from Weill’s Weimar past. Among those were *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* and *Happy End*, neither of which was presented in America during Weill’s (or Brecht’s) lifetime.

The Rise and Fall of the City of Mahagonny has had an uneven production history in America. Despite numerous references to America—including Florida, Alabama, California and Alaska—it can hardly be said that *Mahagonny* has had a stellar performance history in America. American companies mounting *Mahagonny* face numerous challenges: producing the form of Brechtian theatre, finding the right scale and/or tone of the work, balancing the story with the style, and successfully realizing Weill’s difficult score. Finding an audience for the work has been difficult, and perhaps this will become an even greater challenge in the twenty-first century.

American productions of *Mahagonny* can be divided into three basic categories: college and university productions, productions by professional regional theatre companies, often produced as adaptations, and full-length productions by major U.S. opera companies. An overview of American productions by different organizations with varying levels of expertise offers insights into a work that so uniquely “holds a mirror up” to American culture.

The first two productions of *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* on the North American continent are a study in contrast. The North American premiere, not in the United States, was the critically acclaimed production at the Stratford Festival in Ontario, Canada, during the 1965 summer season with 32 performances during July and August (director: Jean Gascon; musical director: Louis Applebaum; set design and costumes: Brian Jackson). It was described as very “orthodox” Brecht with an arrangement of weathered scaffolding, limited props, message bearing placards, and projected images and subtitles. Critics uniformly praised the work as unique and authentic and as “vintage Brecht/Weill” (Steinberg 37) but raised questions regarding the overall “Charleston” look of the women’s costumes and Martha Schlamme’s performance of Jenny, which was unanimously described as well sung, but much too prim and proper.

The US premiere of *Mahagonny* in 1970 at the Phyllis Anderson Theatre (director: Carmen Capalbo) was by all published accounts a dismal failure. Having staged a very successful *Threepenny Opera* in France, Capalbo was granted permission by Lotte Lenya (acting on behalf of the Weill estate) and Stefan Brecht to present the work in an off-Broadway production. It has been suggested that Capalbo was swept up in the wave of (then) current avant-garde production techniques and focused on expensive and exciting equipment, rock music, and “impossible” lighting effects. Samuel Matlovsky revised Weill’s score as driving rock and roll, and, until Lotte Lenya and Stefan Brecht initiated arbitration, Capalbo placed a rock and roll band in the balcony to supply the orchestration.

She cast “big names,” like Barbara Harris and Estelle Parsons, and other “actors with a lack of singing training” in leading roles, which drew harsh criticism from the press and from the Weill and Brecht estates. All of this, according to the unanimously unfavorable reviews, deprived the work of its time and place and failed to realize many of the fine points of Brechtian theatre. Ron Argelander, former chair of NYU’s Tisch School of the Arts and now a professor of Theatre Arts at California State University, San Bernardino witnessed a preview of the New York production:

The rock band in the balcony was in keeping with experimentation that was taking place during the time. That was the time of Sam Shepard and rock bands were all over the place in theatres. The set up was quite impressive—patrons entered from behind the stage. You must remember that [Richard] Schechner was doing *Dionysus in 69* at the Performance Garage during that time. Capalbo’s *Mahagonny* was apparently responding to the times—an attempt to bring Brecht in conjunction with environmental productions that utilized rock & roll. Despite the criticism it was a very exciting production (Argelander interview).

Though the work was given a respectable sixty-eight preview performances, the US premiere of *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* closed after just eight performances and lost some \$350,000, a record for off-Broadway.

College and university music and/or theatre departments have presented the majority of American *Mahagonny* productions, because such works may prove too risky for professional companies both from a financial and artistic standpoint. Ordinarily universities are not overly concerned with box office revenue, and *Mahagonny*’s stylistic demands present positive artistic challenges for both faculty and students. As a result, university theatre programs will continue to be lured towards Brechtian theatre, if for no other reason than to engage students in epic production techniques, and works such as *Mahagonny*, often referred to as the capital of “Brechtstadt,” will likely be among those produced.

The first university production of *Mahagonny* was staged at the University of California in Berkeley in 1973, a joint production of the Departments of Music and Dramatic Arts (director: Jean-Bernard Bucky with assistant Gregory Boyd, now artistic director of Houston’s Alley Theatre; musical director: Michael Senturia; vocal director: James Cunningham; set designer: Gordon Armstrong; lighting: Patrick Finelli). The production featured a small combo onstage, consisting of an accordion, a cimbalom and a piano, and a 32-piece orchestra in the pit. In addition to the 38 cast members listed in the program, it also included a female dance ensemble of 16. The Universal Edition, translated by Arnold Weinstein and Lys Symonette (with significant cuts and alterations noted in the program), was performed in both English and German, with some “Pidgin English” to keep the flavor of the original. The famous “Crane Duet” was omitted since, according to the director’s notes, “it was a later and unintegrated substitution, written to meet the objections of several opera administrators who were concerned with the explicitness of the “loving scene” (Bucky 3). Scenic renderings indicate that the production was presented on a large, bare proscenium stage with projected images both on the rear screen and on a front scrim. Costume renderings indicate a fairly traditional American “wash” with lumberjacks, western prostitutes, and other assorted “wild west” types. The work ended in a giant protest scene (a familiar landscape at Berkeley during that time), and parallels were drawn between the work and the protests in “Peoples Park,” state land on campus that students in 1969 occupied as a safe haven.

The City College of San Francisco presented *Mahagonny* as part of their summer series in 1987 (director: David Parr, who had performed in *Mahagonny* with the San Francisco Repertory Theatre in 1983; musical director: Norman Wong; set designer: Don Cate). An eclectic mix of period styles ranging from the 1920s to then contemporary 1980s, it featured a cast of more than 30 and an orchestra of about the same number. There was only a brief review in the *Bay Area Reporter*, and none of the production team members I contacted could recall concrete details. Photographs, however, indicate a contemporary “punk” look for the final scene (it was the early 1980s after all), which includes cast members holding up placards with messages from the text like “For the Just Distribution of Worldly Goods,” and “For Theft.”

Harvard’s Lowell House Opera presented *Mahagonny* in 1991 as their 58th annual opera production (director: Kirk Williams; set designer: Lisa Muggridge). The eclectic staging, including “Moon of Alabama” in a style reminiscent of Busby Berkeley, was simultaneously charming and alarming, according to one reviewer. When “God comes to Mahagonny” was presented as a spectacular Kabuki moment, complete with drums and character *mie* (Dyer 57). The simple, bare stage featured a large cast that often appeared with banners and signs including protestations like “Read our Lips” and “Feel our Pain.” Critics uniformly praised the cast, a mixture of students from Harvard and other schools and conservatories, for its vocal and physical execution of the opera, as they were able to capture the sardonic tone of the work without sacrificing the quality of the singing. Max Levinson, music tutor at Lowell House, noted:

By producing a neglected and unfamiliar work like *Mahagonny*, we are holding on to some near-forgotten ideals of favoring artistic merit over commercial considerations, of giving exposure to music that needs to be heard rather than giving in to the temptation of easy box office profits. We are lucky that as an educational institution we can afford to worry first and foremost about scaling the challenges of an important musical and dramatic work and presenting this to a public that might not otherwise have the opportunity to hear it (Gazette 18).

The North Carolina School of the Arts Department of Music presented *Mahagonny* in 1994 as part of a spring celebration of Brecht and Weill (guest director: Nigel Warrington, Denmark; musical director: Norman Johnson). That same semester the Theatre Department had presented *The Threepenny Opera* and the Dance Department *The Seven Deadly Sins*. Conceptually *Mahagonny* was hailed as brilliant, utilizing minimalist scenery with ample space for projections. Continual video coverage including live-time video, images from American history and then of contemporary America enhanced the visual elements (Sparber 156). Press documentation judged that “two separate shows were going on—one beautiful to look at, the other hard to listen to.” The singers were unable to grasp the style of singing required by the production, instead producing a more traditional operatic sound that belied the text’s biting edge. Diction was problematic as well, thus minimizing the audience’s ability to follow the story (Sparber 156).

1998 witnessed an extravagant production by the University of Houston’s Opera Program at Moore’s Opera House (director: Buck Ross; set designer: Elva Stewart). Labeled “risky” by the press, it was incredibly well received: the performers mastered a “detached, cynical and emotionless acting style” to present characters who were “deadened by the world they lived in” (Chism 41). Performed in what was described as a campy, darkly comedic style, the contemporary staging included characters who rode bicycles and used cellular telephones to dial 1-800-MAHGONY for

updates about the latest decadence in the city. Settings consisted of portable scaffolding with a huge cyclorama and capabilities for rear projection of text and images. *Mahagonny* was part of the second season in the new Opera Center, which was praised for its intimate feel (only 800 seats) and high technical capabilities backstage.

Schools of music at American universities have frequently presented excerpts and scenes from *Mahagonny*. Examples of this work include *A Night at the Opera*, presented by Brandeis University in 1985, which included a condensed version of *Mahagonny* as the second act of an evening of scenes and arias from traditional opera. The Rutgers University School of Music presented an even shorter version of the work in 1985, offering it as the second portion of the first act of an evening of opera scenes (director: Valorie Goodall; musical director: Marina Frankel). One of America's premiere centers for the training of opera performers, the Curtis Institute in Philadelphia, presented a number of scenes from *Mahagonny* as part of a twin bill of Brecht/Weill works in 1992. The first part, *Mahagonny Songspiel* (director: Rhoda Levine), used a tiny stage with only four swiveling chairs and a variety of placards and announcements. The performers wore black and white and assumed various physical arrangements—satiric poses implying the satisfaction of their needs—throughout the *Songspiel*. The workshop production was geared to focus on savage, expressionistic language and the diction challenges presented by Brecht/Weill works. The second half of the evening consisted of a similar treatment of *Happy End*. Florida International University in Miami presented a portion of the work in 1999 in another compilation of scenes from operas. Most recently in February 2004 the combined departments of Music and Theatre at Carnegie Mellon University in Pittsburgh presented *Mahagonny* (director: Gregory Lehane; musical director: Robert Page). Alan Fletcher, chair of the School of Music stated:

We chose the piece first for its suitability for the School of Drama's yearlong exploration of themes of capital, society, and art, and second because of the large combination of roles for singing actors—it will suit the combined resources of Music and Drama very well (Fletcher interview, 4/28/03).

Professional regional theatres have been relatively underrepresented concerning *Mahagonny* productions (only five, discounting the Broadway premiere) and have uniformly chosen to adapt or present the work in some other form than it was originally written in order to balance artistic and practical concerns. Yale Repertory Theatre mounted *Mahagonny* three times in a seven-year span. In 1971 the School of Drama presented the first one, a workshop version of the *Mahagonny Songspiel*. While this production went unremarked, the second one, presented in conjunction with the Yale School of Music in February 1974 in its large University Theatre (director: Alvin Epstein; musical director: Otto-Werner Mueller), was hailed as the best American staging of the work to date, praised for its “real guts” and “lack of gimmicks” (Rich 44). Epstein left Brecht's political message intact and staged it as “period piece,” giving it the feel of 1930s Western United States without overusing literal references. The third Yale production in November 1978 (director: Keith Hack; musical director: Gary Fagin; sets design and lighting: Michael Yeargan; costumes: William Armstrong) was staged in the smaller Yale Rep theatre and utilized more spoken text than singing. The cast was reduced to the principal performers with only a few extras, and a small on-stage combo instead of a more complete orchestra rendered the music. Compared to the sleek and expensive “Cadillac,” as the 1974 Yale production was described, the 1978 version was referred to as a “refreshingly ramshackle, seedy jalopy of a side show that conveys the whisky soaked seaminess

of the unscrupulous community” (Gussow C20). Writing in *New York Magazine*, Alan Rich noted, however, that “great chunks of familiar music are simply not there; almost everything, including the marvelous ‘Crane Duet,’ which defines the human side of the relationship between the hero, Jimmy Maloney, and his ladylove, Jenny, was reduced to spoken dialogue” (Rich 158). Technical elements—such as smoky, scary lighting, scenic projections, and “Rocky Horror” type costumes—were generally praised as appropriate for what the production ought to have been, but was lost through reduction. The on-stage scaffolding, a tradition at Yale Rep, was felt to be somewhat tired in this production, as was the cliché impulse to include a boxing ring.

Three smaller American theatre companies, two of them now defunct, staged the remaining *Mahagonny* productions in the mid-1980s. San Francisco Repertory Theatre’s 1983 version (director: Michelle Truffaut; musical director: Tryshe Dhevney) is another reduction that failed to measure up to the work’s intended scale. Multiple sources note the lack of vocalists with proper “Weill vocal technique”; the singing was described as varying from “weak and without bite” to a bad version of Mormon Tabernacle choir harmonies (Weiner 44). Featured in the cast were Camille Howard as Jenny and David Parr as Jim, who would later direct the production at City College of San Francisco.

Shortly thereafter the Remains Theatre of Chicago staged a *Mahagonny* that is best remembered for its infamous alterations and savage bite (director: Warren Leming). “Punk intelligent” replaced the traditional Weimar look; a contemporary rock/punk score substituted for Weill’s music (played by a traveling one-man-band, composed and written by Leming and A.F. Wittek); and the cast was reduced to ten performers. The production earned remarkable accolades for its contemporary revelations—an attack against not only capitalism but also the waste and meaninglessness of life itself. Noting that the play’s political message was somewhat dated, one reviewer nonetheless praised the staging for its “ability not to take itself seriously, instead controlling the parody and using it to their [the actors’] own advantage” (Adler 45). The physical space consisted of a simple cabaret stage backed by a movie screen. The suitcases initially brought on by the players were used throughout to define many environments, including the electric chair at the end. The production was played entirely in cabaret/story theatre style with direct address to the audience and music underscoring all vocals and action. Leming stressed: “Our production was a political cabaret, done in the Reagan years. It is somewhat romantically anti-capitalist, and in no way ‘high art.’ It was a very straight ahead American story” (Leming, production notes). Conceived as a “new *Mahagonny*—one which created a totally original tone and style,” because the old *Mahagonny* had been “attracting the wrong sort of clientele for many years; it was a town that had gotten too expensive” (Leming, director’s notes), the production aimed to divorce the work from its traditional operatic setting, described by Brecht as “senseless and irrational” (Brecht 35). Thus it was geared to American musical tastes: characters were grouped to reflect the class divide as it appears musically—for the working guys around Jimmy driving rock, for the Begbick gang more banal music, punk music for Jenny and her gang. In addition to the original music, the Remains production utilized the Auden-Kallman translation, which was not authorized by either the Brecht or Weill estates. Though it drew complaints and threats from both groups of heirs, the Remains’ *Mahagonny* had a hugely successful ten-week run and became notorious for its unique Americanization of the work.

Downtown Music Productions presented *Mahagonny* for two performances on April 5-6,

1986, at the Midtown YMCA in Manhattan (stage and musical director: Mimi Stern-Wolfe; set designer: Campbell Baird; lighting: John McKernon). No reviews were available for the production but a series of photographs on the company website reveal a beautifully lit performance with an interesting choice of blank placards for the final scene. Sean Barker, played Jimmy and Judith Bardi sang the role of Jenny. Obviously *Mahagonny* has not enjoyed a great deal of success at the regional theatre level. With the exception of the Remains production, scaled down versions have tended to deflate the work's power and scale. With no major productions during the 1990s or the first years of the new century it is safe to predict that financial and artistic risks diminish the possibility of this work appearing on American regional stages with any degree of frequency in the future.

Without question large opera companies have mounted the most important American *Mahagonny* productions. The year 1972 witnessed two of these on opposite sides of the continent, both conducted by Gunther Schuller, the first with the Washington Opera at the Kennedy Center for the Performing Arts and the second with the San Francisco Opera. The Washington Opera production (director: Ian Strasfogel; set designer: Douglas Schmidt; costumes: Jeanne Dutton) was coolly received despite the fact that the excellent English text, translated by David Drew and Michael Geliot, made the work fully accessible. The *Washington Post* reviewer complained that it was "coarse in spirit with no gloss at all, a Brechtian view of materialistic society from across the water" (Hume 40). Reviewers tended to be more critical of the work itself than the production values. For example, the set design and costumes were praised because they "cunningly avoided the too specific location of either Germany or the Wild West" (Porter 60). The curtain—a frieze of dollar bills—opened up to a large bare stage where a golden calf had replaced the portrait of George Washington. Throughout the production images and text were projected onto screens and movable scenic units. Placards held by actors in the final scene revealed nihilistic images of burned out buildings and urban streets on fire, replacing the usual phrases of protestation with visual reminders of the price of material worship. Pamela Herbert and William Neill played Jenny and Jim and the famous "Crane duet" was praised as a powerful moment in the Act II love scene.

The San Francisco Opera mounted what many consider to have been the best and most authentic American *Mahagonny* production to that point in 1972 (director: William Francisco; musical director: Charles Schnieder; set designer: Robert Darling). Staged by the Spring Opera Theatre, the experimental wing of the San Francisco Opera, it was hailed as "authoritative, inventive, poignant and most important" (Bernheimer 10) for the balance it achieved between stylization and realism and was noted for its imaginative use of the small stage at San Francisco's Curran Theater. The staging included fluid set shifts throughout the episodic work, with a decidedly sarcastic mocking of show biz "razzle dazzle." The *mise en scene* consisted of a constantly shuffling network of screens, projections, scaffolding, mannequin sculptures, neon signs, and laser beam obbligati (Bernheimer 10). The orchestra, located offstage, was visible to the cast via closed-circuit television. Ariel Bybee played Jenny as "the two-bit enchantress of everyman's dreams," while Richard Kness played Jim as a stoic Siegfried, a tragic lumberjack hero whose flaw consists of spending all his money.

The Boston Opera Company presented *Mahagonny* at the Aquarius Theatre for two performances in April 1973 (stage and musical director: Sarah Caldwell; set designer: Helen Pond; costumes: Patricia Zipprodt and Domingo Rodriguez). The orchestra sat on stage left with

a gigantic 3-D cash register placed on stage right to balance or frame the action. Projected titles appeared above the essentially bare stage (Steinberg 23). The performances were sung in a combination of German and English using the Weinstein/Symonette translation.

New York City's Metropolitan Opera staged what many consider the finest American *Mahagonny* in November 1979 (director: John Dexter; musical director: James Levine; set designer and costumes: Jocelyn Herbert; lighting: Gil Wechsler). Performed entirely in English using the Drews/Geliot translation, it was the first ever Kurt Weill work in this house. By Met standards the staging was minimal and positively Brechtian. The unit set consisted mostly of revolving platforms to accommodate the 20 scenes, backed by two large projection surfaces for images and scene titles. The decadent and gaudy costumes, inspired by George Grosz caricatures, had an unusual edge and were augmented by sopranos strutting across the stage as sexy hookers and a scaled-down orchestra blaring the sound of a Weimar cabaret. Teresa Stratas's legendary portrayal of Jenny (described variously as fierce, sexy and intense, yet clear and natural, a combination of wistfulness and steel) became the yardstick by which all other American Jenny's would be compared (Hoelterhoff 44). Richard Cassilly in the role of Jim used his husky physical size to counterpoint Stratas's slight figure, which only accentuated the demise of their impossible romance (LeLash 4B). Dexter's decision to have cast members parade up and down the aisles of the house with placards bearing slogans like "For the Freedom of the Rich" in the final scene garnered the most distinct criticism. Reviewers concurred that the "high brow" audience looked down on this choice as amateurish and unnecessary (Hoelterhoff 44). The Metropolitan subsequently revived *Mahagonny* in 1981, 1984, and 1995 (telecast on November 25), and it remains in the active repertoire according to company's archivist, Jeff McMillan.

In 1989 *Mahagonny* came to Hollywood when the Los Angeles Opera mounted a stunning production with a real "west-coast" flair (director: Jonathan Miller; musical director: Kent Nagano; set designer: Robert Israel). The staging aimed to "strip away Brechtian heavy-handedness, replacing it with the spirit of Kafka's *Amerika*, Charlie Chaplin's *Gold Rush* and other innocently inaccurate images of the Wild West that were peculiar to European intellectuals" (Perlmutter 1). Using images inspired by Otto Friedrich's novel *City of Nets*, *Mahagonny* becomes Hollywood at the height of its seedy glory as the capital of Movieland, what Miller termed "California capitalism—a society immersed in an orgy of self-congratulation and promotion" (Rich E-5). Indeed the scenic design practically brought a Hollywood back lot onto the stage of the Dorothy Chandler Pavillion. Complete with false frontages, towering scaffolds, and movie cameras, the overall effect was a "jungle of cities," a changing, expressionistic place where each scene was broken down and reinvented by stage hands and grips. Lighting effects created pools of light, shadows, and dramatic silhouettes. The action mirrored that of an early Hollywood film with actors assuming slightly "overdramatic" poses and engaging in Chaplinesque *lazzi* (Romain 44). Gary Bachlund played Jim in an appropriate "Nelson Eddy" style with Anna Steiger given just a touch of Jeannette McDonald, though with a "Southern Belle" twist.

The Chicago Lyric Opera created what one might term a "postmodern" *Mahagonny* in 1998 in a version that successfully meshed a workable aesthetic with an appropriate sense of scale (director: David Alden; musical director: Sylvain Cambreling; set designer and costumes: Paul Steinberg; lighting: Duane Schuler). Set in post-1945 Florida with its leisurely sense of decadence—complete with brothels, nightclubs, machine guns, golf clubs and other Americana from the 1930s

to the then present—the design concept suggested an archetypal American landscape, a place obsessed with materialism where multicolored signs announce the excesses of mankind, such as eating, sex, fighting, and drinking. Brightly colored sets and costumes complemented the overall sense of the bizarre and surreal world of *Mahagonny*. Other visual elements included a deranged beach resort with oversized fish suspended in the air, a jury dressed in Santa Claus suits that convicts Maloney for running out of cash, life-size inflatable sex dolls in the brothel scene, and a Jonestown-like mass suicide (complete with multicolored Kool-Aid) to symbolize the destruction of Mahagonny. The production truly aimed for the bizarre and spectacular and attempted to draw parallels between the city of Mahagonny and America in the 1960s, 1970s, and 1980s. Chicago's large, sophisticated pool of opera critics was sharply divided between traditionalists and "revisionists" regarding the visual direction and concept. Several reviewers praised the production as "surprising, thought provoking and fun," while others felt that the concept destroyed the work, that the silliness and campy vignettes undercut its serious tone and message. However, both "camps" universally praised the musical and acting performances. Catherine Malfitano's shrewd and sexy Jenny was favorably compared to Stratas as one of the best Jennys to grace the American stage; Kim Begley's Jim was described as "stirring and robust;" and Timothy Nolen received accolades for his interpretation of Trinity Moses as a religious fanatic. Finally, Camberling's conducting successfully fused the sound of American danceband "jazz" and Berlin cabaret (Cunniff 1).

The West Bay Opera staged *Mahagonny* in May, 2000, in Palo Alto, California (director: Jonathan Field of the Cleveland Opera; musical director: David Sloss; set designer and lighting: David Crompton; costumes: Callie Floor). Field's concept, in his own words, was "to portray the rise (with no fall) of the city of Las Vegas, and how the inherent tackiness and commercialization of the place had reached surrealistic levels" (Field, notes, p. 1). According to Field, "Unlike most other American cities that were founded on routes of commerce, Las Vegas was founded on an idea—the enjoyment of corruptive ideals of society." Although Brecht and Weill had no knowledge of Las Vegas, it too was established by the rogue Bugsy Siegel and other "crooks," and there too the ultimate sin is to run out of money. Critics praised the heavily choreographed production with a style reminiscent of Bob Fosse at times. From its meager beginnings as a desert landscape with a few power lines, the scenes progressively evolved into the equivalent of a spectacular Las Vegas revue. At the same time, however, reviews uniformly criticized the absence of Mahagonny's fall, noting that this robbed the play of its moral message (Friedman, 4).

Mahagonny is a work that seems likely to remain in the repertory of American opera companies but certainly never with the frequency of more standard works such as *La Boheme*, *Madame Butterfly* or even an American work such as *Girl of the Golden West*. Considering that Brechtian technique is decidedly at odds with (culinary) opera expectations, producers have found varying degrees of success when seriously engaging the style, and the same may be said of the other adaptations discussed here. Though the work "holds the mirror" up to American culture, it does not truly reflect American tastes in entertainment, which are arguably more like the entertainments within the city of Mahagonny than the work itself. In summary, 61 American productions of the *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* were identified here, but documentation was available for only 24. Shortened versions, including the Mahagonny *Songspiel*, comprise at least 17 of the 61, though there have likely been many more productions of the smaller *Songspiel* than this. Unfortunately no information exists on productions by the Colorado Opera

and Milwaukee Skylight Comic Opera in 1973 and by the Minnesota Opera and by Northwestern University in 1977 (when contacted, no knowledge or record of the performances could be located).

Works Cited

- Adler, Anthony. "Cabaret Kicks – *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* at the Remains Theatre" *Chicago Reader*, Nov. 7, 1983, p. 18.
- Argelander, Ron. Personal Interview. June 19, 2003.
- Bernheimer, Martin. "San Francisco Opera Premiere of *Mahagonny*" *Los Angeles Times*, February 22, 1972, p. 10.
- Brecht, Bertolt. "The Modern Theatre is the Epic Theatre," in John Willett, ed., *Brecht on Theatre* (New York: Hill and Wang, 1992), p. 33-34.
- Carr, Jay. "*Mahagonny* Burns Brilliantly," *The Detroit News*, July 3, 1965, p. 5-A.
- Chism, Olin. "School's Cast Polished in *Mahagonny*," *The Dallas Morning News*, Nov. 5, 1998, p. 44.
- Christiansen, Richard. "*Mahagonny* Rises Anew," *Chicago Tribune*, November 7, 1983, Section 5, page 8.
- Cunniff, Joseph. "*Mahagonny* is a Provocative, Memorable Show," *West Suburban Post*, December 11, 1998, p. 3.
- Delacoma, Wynne. "*Mahagonny* Rises," *Chicago Sun-Times*, November 12, 1998, p. 38.
- Dyer, Richard. "*Mahagonny* Rises with Ambitious Staging," *Boston Globe*, March 15, 1996, p. 57.
- Field, Jonathan. "Directors Note's to *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*," (Unpublished), November, 1999. 3 pp.
- Fried, Alexander. "Spring Opera's Triumph," *San Francisco Herald Examiner*, February 20, 1972, p. 32.
- Friedman, Leslie. "West Bay's *Mahagonny* Strays from its Original Script," *Los Altos Town Crier*, May 5, 2000, p. 4.
- Friedrich, Otto. "Ferocious Parable: A Weill Opera Goes Hollywood," *Time* (September 25, 1989), p. 52.
- Ginell, Richard. "*Mahagonny* Sounds like Weill, But Setting Goes Against the Grain," *Los Angeles Daily News*, September 9, 1989, pp. 18-19.
- Ginell, Richard. "Nagano Knows How to Conduct Himself," *Los Angeles Daily News*, Sept 11, 1989, pp. 18-19.
- Goldman, Albert. "At Last—And Alas—*Mahagonny*," *New York Times*, May 10, 1970, p. C18.
- Gowen, Bill. "Get Tangled in the Web of Lyric's *Mahagonny*," *Chicago Daily Herald*, December 4, 1989, p. D11.
- Gottfried, Martin. "The Theater—*The Rise and Fall of the City of Mahagonny*," *Women's Wear Daily*, April 29, 1970, p. 18.
- Gussow, Mel. "*Mahagonny* is Staged at Yale," *The New York Times*, November 20, 1978, p. C20.
- Hertelendy, Paul. "*Mahagonny*: Strong Stuff, Well Done," *Oakland California Tribune*, February 20, 1972.
- Kellow, Brian. "Catherine Malfitano Opens This Month in Lyric Opera of Chicago's *Mahagonny*," *Opera News* (November 1998), p. 12.
- Hoelterhoff, Manuela. "How Are Things in *Mahagonny*? Still Pretty Grim," *Wall Street Journal*, November 30, 1979.
- LeLash, Audrey. "*Mahagonny*: A Morality Play," *The News World*. November 27, 1979, p. 22.
- Lenoir, Lisa. "Dress the Part: Costumes Add to Character," *Chicago Sun Times*, November 26, 1998, p. C12.
- Leming, Warren. (Director of Remains Theatre production of *Mahagonny*.) Personal interviews and production notes, June 2003.
- "Lowell House Plans New Opera," *Harvard Gazette*, December 12, 1996, p.6.
- Perlmutter, Donna. "Miller's Urban Renewal of *Mahagonny*," *Los Angeles Times*, September 9, 1989, pp. 5-6.

- Porterfield, Christopher. "Virtuosity in Shabby Dress," *Time* (December 3, 1979), p. 115.
- Porter, Andrew. "Musical Events," *The New Yorker* (January 6, 1973), p. 59-61.
- Rantala, M.L. "An Opera for the Ears Not the Eyes," *Hyde Park Herald*, November 25, 1998, p. 8.
- Rich, Alan. "Bert and Kurt Done Dirt," *New York Magazine* (December 4, 1978), p. 158-59.
- Rich, Alan. "Echt Brecht," *New York Magazine* (March 11, 1974), p. 44.
- Rich, Alan. "Mahagonny Returns to the Source," *Los Angeles Herald Examiner*, September 10, 1989, p. 22.
- Romain, Michael. "The Magic of Miller," *London Times*, September 19, 1989, p. 18.
- Ross, Buck. (Director of Opera Program, University of Houston School of Music.) Personal interviews, April 2003.
- Schonberb, Harold. "Musical Parable of Sheer Despair," *New York Times*, July 25, 1965, p. 22.
- Schonberg, Harold. "Opera: Mahagonny is Staged at the Met," *New York Times*, Nov. 17, 1979, p. 14.
- Sparber, Gordon. "Arts School Production Mahagonny is a Mess," *Winston-Salem Journal*, Sat., January 29, 1994, p. 31.
- Steinberg, Michael. "Fine Canadian Brecht-Weill," *The Boston Globe*, July 15, 1965, p. 37.
- Steinberg, Michael. "Mahagonny Angry, Simple, Direct—and Superb," *Boston Evening Globe*, April 16, 1973, p. 23.
- Syse, Glenda. "The Astonishing Impudence of Mahagonny," *Chicago Sun-Times*, November 3, 1983, p. C8.
- Vaughn, Michael. "Viva Las Vegas: West Bay Opera's Rise and Fall of the City of Mahagonny," *Palo Alto Weekly*, May 26, 2000, p. 27-29.
- Waleson, Heidi. "Opera: Saving Ariadne," *Wall Street Journal: Midwest Edition*, December 14, 1998, p. D11.
- Weiner, Richard. "Early Brecht—Without the Bite," *San Francisco Chronicle*, November 19, 1983, p. 44.
- Williams, Albert. "Critics Pick: Rise and Fall of the City of Mahagonny," *Chicago Reader*, November 20, 1998, p. 38.

Opera, Musical – or What? Some Observations on Occasion of the First Production of Weill's Complete Original Score for *Dreigroschenoper*

Carl Weber

Stanford University

That we finally know what the *Dreigroschenoper* was supposed to sound like is the seminal achievement of Stephen Hinton. He spent years researching Weill's *Dreigroschen* composition and its historical and aesthetic 'Umfeld.' In addition, he conducted an extensive search for source materials that might still exist somewhere – be it in old trunks that once belonged to the musicians of the orchestra at the Schiffbauerdamm Theater, be it in other hidden corners of Berlin or elsewhere. Thanks to Hinton's detective work, we finally have the complete original orchestration of the *Dreigroschenoper*, as it was conceived and many times revised by Weill during the difficult and often tumultuous rehearsal process in August of 1928.

I had the honor and the pleasure of staging the first production that presented Weill's score in its totality. The Drama and Music Departments of Stanford University staged the production at its Memorial Auditorium Theater in early 1999. Thus, it was in the main performed by student actors and by musicians who also were still learning their craft. I am glad to note that the production succeeded and was very well received. It surely served to convey the uniqueness and great beauty of Weill's composition, and it demonstrated the way individual performances profit from the precise delineation of the acting and singing *gestus* that Weill's orchestrations provide. The last aspect was especially important since the score imparted to Michael Feingold's translation of Brecht's text the *gestus* that the American version often failed to clearly imply.

One of the surprises this first complete rendering of the original score offered, was that Weill's music has a much more operatic – one is tempted to say: a "baroque" – sound than we had become accustomed to over 70 years through other orchestrations, created as they were by a great many composers, sometimes superbly talented ones, such as Marc Blitzstein, yet often merely competent musicians who did not contribute much beyond a solid orchestrator's job. According to Stephen Hinton, when Universal, Weill's music publishers in Vienna, had immediately demanded a score after the play's sensational success at Berlin's Schiffbauerdamm Theater, Weill sent them only a "Klavierauszug," that had been used for rehearsing the actors and as the source for the orchestrations created and written out for the instrumentalists during rehearsal, and that was frequently changed in the process. Since the show's musical director, Theo Mackeben, was himself a composer of significant talent, there might have been contributions by him, too. In any case the re-constructed full score includes also those musical numbers that were omitted due to the drastic cuts the show underwent before opening. As published now by Hinton with the Kurt Weill Foundation, the score is an "ear opener" that makes us hear and judge Weill's *Dreigroschenoper* in truly new ways.

As I mentioned, this version is much closer to the form of opera than one might have assumed after having heard a variety of other orchestrations, be they merely commercial or more seriously intended. Brecht picked the term "Opera" from his source's title, Gay's *Beggars' Opera*, following here a suggestion by Lion Feuchtwanger. Yet, he certainly was not considering the text merely as an opera libretto. Weill apparently took the signifier "Opera" more seriously, and this not just in a satiric reading of the term. As we observed during our rehearsals, his orchestrations

are extremely supportive of the *gestus* of Brecht's language. One is inclined to feel that he anticipated much of what later was to become a characteristic of the so-called "integrated Broadway musical," that is, of those musicals that aimed at the gestic aspect of their song numbers – which is probably most evident in some of Kander and Ebb's and in Sondheim's work, a side of Weill's own Broadway musicals, of course. Needless to say that these scores were first of all entertainment-oriented. Weill and Brecht had a somewhat different agenda, as we know from their comments on *Dreigroschenoper* as well as from their previous collaboration at the Baden-Baden Music Festival in 1927. Still, they too wanted to entertain their audience. Yet, nobody involved with the 1928 production appears to have anticipated the extent to which the piece was acclaimed because of its entertainment value, that is to say, its culinary aspects – way beyond the authors wildest expectations.

One result of the work's commercial success was the number of recordings that soon appeared on the market. Many people (I for one) believed that the early recordings, especially those by the original production's orchestra, the Lewis Ruth Band, give us a reliable rendering of Weill's original music. When working with the re-constituted score, I realized that these records were far from doing that, even if one allows for the inefficient recording technology of the period. What came to pass, however, was that many musical directors of later productions, with only the 'Klavierauszug' as a guide, tried to emulate the sound they heard on those early recordings. I myself, for instance, directed two previous productions of the play, and I asked each of my musical directors to aim for that particular style, which had to our ears the unmistakable sound of late 1920s band music. Weill's authentic score certainly makes use of a wide variety of idioms from the contemporary popular music, but it achieved a quite different sound. Hearing it, one is inclined to perceive the work according to its title, as "opera," albeit one of a most accessible and popular nature.

And here seems to be the rub. When probing the response of audience members who had seen and evidently enjoyed the Stanford production, I frequently discovered that they had missed something they obviously expected, namely the infectious "jazzy" sound they seemed to remember from records or other productions. The recording probably most of them knew was the one created by Louis Armstrong in 1955, which certainly achieved much for Brecht and Weill's popularity worldwide. (When, coming back from London in 1955, I told Brecht, quite excitedly, about the great acclaim Armstrong's rendering had received. He chuckled and dryly remarked: "Das bringt nicht viel Tantiemen.") Even such an experienced and musically knowledgeable theater person as Lee Brewer of Mabou Mines mentioned to me a "Dixieland like" version he said he had heard at the Berliner Ensemble in the seventies, and he did not quite hide that he preferred it.

These observations raise a legitimate question: If we perform *Dreigroschenoper*, is it to be done as an opera, that is, with due respect for the score, its phrasings and tempi as composed by Weill? Or should it be treated as a piece of Musical Theater, that is, a score that might be newly orchestrated in response to the "Zeitgeist" that is prevailing in the theater and popular music of the historical moment. I assume this question will generate some heated debate – and I must confess that I feel a case can be made for both of these options.

It might be helpful here to have a look at Brecht's writings, since he penned quite a number of statements on musical theater and on the matter of its performance. As is to be expected, his opinions changed over the years, with experience, ideological positions, and age. The young Augsburg, who liked to perform his own songs and accompanied himself on the guitar, had very

tolerant views in that regard. For instance when he wrote in the early 1920s: "I love the operetta, that orange of music for sale, mixed with the stupidity of this paper age."¹ Sure, he was still far from the Brecht that would write *Dreigroschenoper*, but the remark shows his liking for a theatre of popular, even vulgar, entertainment. In the late 1920s, he still would remark about the operetta: "It is enjoyable to sit in the midst of the people, and it is enjoyable to sit high above the people. Without the people, however, it is a boring affair."² Again, he professes a preference for a popular kind of theater, i.e. the operetta, though he does also point out the negative aspects of the popular theater of the time. In response to a photo of Broadway he had seen, in 1926, he jotted down a note on the "Theater of the Big Cities," asking what would remain of it: "Something surprising: stuff that first of all was fun. The only kind of art these cities have so far produced was fun: the films of Charlie Chaplin and jazz. And of these jazz is the only theater that I see."³ And, in 1929: "So that someone will be amused in the theater, the theater in general has to be amusing for him."⁴ (That sounds today, of course, like a trivial statement – especially in America – but it was not necessarily the case in the young Brecht's Germany.) Clearly, Brecht valued the entertaining and popular aspects of performance, and we know that he wanted the theatre to become as attractive as popular sports events of the time, such as boxing and bicycle racing.

Ten years later, in 1935, he wrote an essay about "The Utilization of Music for an Epic Theatre." There he mentioned *Dreigroschenoper* and *Mahagonny*, along with *Drums in the Night*, *Baal*, *Life of Edward II of England*, *The Mother*, *Roundheads and Pointed Heads*, as "pieces," for which "music was utilized."⁵ He called the performance of *Dreigroschenoper* in 1928 "the most successful demonstration of Epic Theater. It represented the first use of stage music according to new concepts."⁶ (Note the term "stage music"!) One of these new concepts, he explained, would be the gestic character of the music. And later in the essay he claims: "The so-called cheap music, especially in the Cabaret and the operetta, is for quite a while already a kind of gestic music."⁷ Gestic music, according to Brecht, is the most important innovation Weill created during their collaboration on *Dreigroschenoper* and *Mahagonny*. In 1938, Brecht elaborated further on "gestische Musik" and, when discussing the attitude with which a performer should present a particular musical piece, concluded: "Here the most common, most vulgar, most banal gestures are preferable. Thus the political value of the musical piece can be assessed."⁸ Brecht felt compelled, however, to note about *Mahagonny*: "...in my opinion, Weill's music for this opera is not purely gestic, though it contains many gestic moments..."⁹

I want to emphasize Brecht's concern with the "Gebrauchswert" of the music for his theatre pieces, its influence on the interpretation of the text. He appeared to understand "Gebrauchswert" mainly as the music's capacity to shape the audience's response to the narrative, or "fable" of his plays. In other words, he was concerned with the effect the music would have on the listeners' perception of the text. Music fulfilled a very important but nevertheless supportive role in performance.

Would this imply that performing *Dreigroschenoper* in a different age, and for audiences whose perceptions would be vastly different from those in 1928 Berlin, might call for corresponding changes in the treatment of text and music? I am not advocating the kind of superficial updating that has become fashionable, when contemporary directors place *Macbeth* in a contemporary kitchen or embellish *Die Fledermaus* with Nazi flags that are waved by Orłowski's party guests. The question I would pose is: Are adjustments justified when we play Brecht and Weill's works today?

Or should we adhere to the rules of the game as they were created and were new and revolutionary 75 years ago? The question has long been answered by contemporary productions of other Brecht plays: Yes, text and *gestus* can be adapted/adopted for the present – even if the Brecht estate often did not agree with such free treatment of his texts. Brecht himself somehow seems to have anticipated this when he noted about *Dreigroschenoper* in 1930, “As far as the printed text is concerned: It offers hardly anything but the promptbook of a play that has been completely handed over to the theaters. It addresses itself rather to the specialist than to the audience member.”¹⁰ Certainly, later in life, when returning from exile after WW II, Brecht began to insist on ‘correct’ productions of his plays, that is, stagings that were to be based on the model of his own productions. Maybe we should rather listen now to the Brecht of 1930 who did not yet assume the responsibility of rebuilding the German Theatre after its devastation by Nazi ideology and aesthetics.

Now, is a revisionist approach (as it has been applied to Brecht texts) equally valid versus Weill’s score? I think that in the case of *Dreigroschenoper* and *Happy End* it might be an arguable choice. Brecht and Weill, however, regarded *Mahagonny* as a “true opera,” even though their work refused to embrace many of the characteristic traditions of the genre Brecht defined in his seminal essay of 1930. In conclusion he noted that further innovations would need to attack the basis, in this case: the basis of operatic art, being the society that cherishes opera and pays for it. *Mahagonny*, for Brecht, did attack that basis, yet “...it still is, so to speak, sitting comfortably on the old branch, but it is sawing at it a bit, at least.”¹¹

To assume that *Dreigroschenoper* and *Happy End* managed to attack the basis of society in their time is at best a wishful illusion, even if Brecht later claimed so to some extent. Today both works have become examples of culinary theatre. This would imply, I think, that anything helpful in putting back the bite into their performance should be welcomed, a bite they had in their time, and not the least due to their score. This raises many questions, of course. For instance: Which idiom of contemporary popular music might serve for an orchestration that would try to revive the aggressive stance Weill’s scores once represented? Or: Should we rather treat those scores the way opera and operetta are frequently performed today by retaining the original composition but update, if not completely refashion, the narrative. Whichever answer one prefers, one should do it with a word in mind that Brecht once said about opera: “One should be concerned with the attraction of new audiences, with new appetites.”¹²

A recent production at the Paris Opera Comique, *Opera d’Casbah*, demonstrated the problems and the potential of a contemporary adaptation of *Dreigroschenoper*. The Algerian performer and writer Fellag wanted to create an Algerian version of the piece, locating it in the Casbah of Algiers, with its prostitutes and gangsters in the 1930s, a period which saw the emergence of Algerian nationalism and an increased mixing of the Arab and French communities. When Brecht and/or Weill’s agent refused him the rights, Fellag fashioned a sort of variety show, with song and dance numbers and, mainly, several of his extremely witty, aggressive and superbly performed monologues.¹³ The show, directed by Jerome Savary, starts with the popular Algerian singer Biyouna announcing that she asked the director of the Opera Comique to stage *L’Opera de quat’sous* with her. Since Savary told her, Brecht would not allow this, she announces a different show, *L’Opera d’Casbah*, but sings at least the ballad of “Mac le Couteau,” while Brecht’s portrait, crowned with a fez, is projected on the backdrop. The production’s Algerian chaabi orchestra accompanies her, and while her rendering of the song in a sort of Algerian-French was not



Photo 1 © Chad Bonnaker: The end of the wedding scene in *Threepenny Opera* produced at Stanford University in 1999.



Photo 2 © Ch. Bourguedieu: Fellag in his *L'Opera d'Casbah* at the Opera Comique, Paris, 2003.

particularly outstanding, the orchestra contributed an extremely captivating sound that made you wish to hear all of Weill's score played in this orchestration. The performance's playbill notes: "Chaabi is a music that was born in the casbah of Algiers in the early 20th century. Like the Blues...it is the music and song of people marginalized by society." Heavily influenced by the music of Andalusia and its specific blend of Arab and European sources, its traditional instruments were eventually "replaced by the piano, the violin, the mandole (a hybrid of guitar and mandolin,) the banjo that by now has become essential... and also sometimes the accordion... The chaabi offers unlimited possibilities for improvisation and can absorb any form of music. It has been fed by the tango, the rumba, the waltz and jazz." ¹⁴ It appears that in its practice chaabi is quite comparable, if not similar, to Weill's appropriation of the popular music of the late 1920s, and that it would fit splendidly a contemporary production of Weill's eclectic score. I regret that Fellag was not permitted to do the play as he intended, it would have offered a most instructive example of what a contemporary *Dreigroschenoper* might look and sound like.

In the 1950s, I heard Brecht frequently declare that the Classics are only 'true' as far as they are true for us, that is: true in regard to the issues of our time. In 1929, he argued for a ruthless adaptation of classic works such as Goethe's *Faust* and Schiller's *Wallenstein* and justified his views on the "Materialwert" of theater: "Why should we take up those surely talented monuments of past artistic concepts, that were written for other theatres and defended with arguments we don't even know, and, simply refusing any responsibility versus the people of our time, accept them like cats in a bag."¹⁵ Though we certainly know the arguments with which Brecht's defended his own "artistic concepts," his attitude towards past masterworks might be a valid model when we revive those he created with Weill some 75 years ago.

Endnotes

All translations are by the author.

¹ Bertolt Brecht, *Werke*, Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe, vol. 13 (Berlin / Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1993), p. 268. Hereafter referred to as BFA.

² BFA, vol.21; p. 240.

³ Ibid, p.188.

⁴ Ibid, p. 325.

⁵ BFA, vol. 22.1, p. 155.

⁶ Ibid, p. 156.

⁷ Ibid, p. 159.

⁸ Ibid, p. 331.

⁹ Ibid, p. 159.

¹⁰ BFA, vol. 24, p. 57.

¹¹ Ibid, p. 84.

¹² Ibid, p. 74.

¹³ "Fellag, le rire sur la plaie," in *Le Monde*, Paris (June 6, 2003), p. 22.

¹⁴ Playbill for *Opera d'Casbah*, Opera Comique, Paris (April 2003), p. 2.

¹⁵ BFA, vol. 21, p. 289.

Yo, Bertolt Brecht – Zur Brecht-Rezeption in der Dominikanischen Republik

Gabriele Eckart

Southeast Missouri State University

Über Bertolt Brechts Rezeption in Lateinamerika wurde gründlich geforscht; um die Karibischen Inseln – abgesehen von Kuba¹ – wurde dabei meistens ein Bogen gemacht. Eine Ausnahme ist Fernando de Toros Artikel über Máximo Avilés Blondas Theaterstück *Piramide 179*, das Elemente des epischen Theaters enthält, die auf eine intensive Auseinandersetzung des Autors mit Brecht schließen lassen. Avilés Blonda (geboren 1931) ist einer der wichtigsten Stückeschreiber, Regisseure und Lyriker der Dominikanischen Republik. Diese Studie untersucht Avilés Blondas Theaterstück *Yo, Bertolt Brecht*, das 1966 in Santo Domingo unter der Regie Ivan Garcías uraufgeführt wurde. Das Stück verfügt, wie gezeigt werden soll, nicht nur über Elemente des epischen Theaters, es bezieht sich auch direkt und intensiv auf Brechts Lyrik- sowie Prosatexte. Dabei versetzt der Autor Brechts Protagonisten Herrn Keuner in den Kontext einer karibischen Insel, spielt mit Zitaten aus Brecht-Gedichten und variiert das Motiv des Kreidekreuzes aus *Furcht und Elend des dritten Reiches* (1938). Da Avilés Blonda jedoch auch versucht, Brechts episches Theater dem Geschmack und den Wertmaßstäben des dominikanischen Publikums anzupassen, unterminiert er gleichzeitig Brechts Botschaft.

In einem kurzen Vorwort verweist Avilés Blonda auf die Gründe, die ihn bewogen haben, dieses Stück zu schreiben, für das er als Titel ein Brecht-Zitat wählte (*“Yo, Bertolt Brecht”* ist die spanische Übersetzung des ersten Verses aus Brechts *“Ballade vom armen Bertolt Brecht”*). Er wollte das dominikanische Publikum, dem moderne Kunst bislang nicht zugänglich war, in das moderne Theater einweihen. Warum er dafür als Bezugsobjekte nicht Elliot oder Claudel wählte, liege an Brechts Einfachheit: *“Todo en ‘Yo B.B.’ es simple. Simple como el alma del pueblo [...]...la obra de Brecht está más cerca de nosotros”* / (*“Alles in ‘Ich, B.B.’ ist einfach. Einfach wie die Seele des Volkes [...]... Brechts Werk ist uns näher”*) (77). Im Anschluss daran beschreibt Avilés Blonda den überwältigenden Eindruck, den die Lektüre dreier Brecht-Stücke² sowie die Aufführung einer Brecht-Montage in New York auf ihn gemacht hatten. Bei dem Theatererlebnis handelt es sich um die Bühnenbearbeitung der Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, die 1945 unter dem Titel *“The Privat Life of the Master Race”* in New York und in Kalifornien aufgeführt worden war (Bentley 113).

James K. Lyon zufolge sah das Publikum bei dieser New Yorker Aufführung neun Szenen, die zweite davon war *“Das Kreidekreuz”*. Glauben wir den Theaterkritiken, war die Inszenierung ein *“Fiasko”* (74). Lyon zufolge lag dies zum einen daran, dass Brecht in letzter Minute die Regie an sich gerissen und die Schauspieler durch sein arrogantes Auftreten verunsichert hatte, und zum anderen daran, dass die New Yorker an episches Theater, das langsamer geht als amerikanische Action-Stücke, nicht gewöhnt waren. Es mag für die Brechtforschung nicht uninteressant sein zu wissen, dass die gleiche Aufführung für den damals vierundzwanzigjährigen Avilés Blonda ein *“encuentro inolvidable”* / (*“ein unvergessliches Ereignis”*) (77) war. Der entscheidende Grund dafür, dass Avilés Blondas Reaktion auf diese Aufführung von der des New Yorker Publikums abwich, liegt wohl darin, dass er im Unterschied zu ihm unter einem Ditaktor (Trujillo) lebte und die Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* deshalb als aktuell empfand. Eine ähnlich enthusiastische Reaktion auf Brechts Stück hat Arnold Blumer in Südafrika festgestellt: *“those*

who are directly affected by a state of emergency are more able to relate to this play" (40). Fernando de Toro nennt als Grund für das starke Interesse an Brecht in Lateinamerika die Tatsache, dass die meisten Länder seit ihrer Unabhängigkeit von Diktatoren regiert wurden und sich gleichzeitig im 20. Jahrhundert innerhalb der Arbeiterklasse und des Halbproletariats linke, revolutionäre Kräfte entwickelt haben — "dando así comienzo a una verdadera lucha de clases que no ha terminado aún" / ("so haben sie einen wirklichen Klassenkampf begonnen, der immer noch nicht zu Ende ist") (1987,56). Als Beispiele verweist er auf die Aufstände der bolivianischen Bergleute und der Salpeterarbeiter in Chile, aber auch auf die frühen Erhebungen gegen die Ankunft der ersten Bananenkonzerne in Mittelamerika.

Das Stück *Yo, Bertolt Brecht* ist eine Folge von Bildern, die sich nicht logisch auseinander entwickeln, sondern zwei verschiedene Sequenzen bilden und außerdem ständig von epischen Elementen unterbrochen werden. In der ersten Sequenz wartet ein älterer, namenloser und gut gekleideter Herr in einem Park auf jemanden, der nicht kommt. Statt dessen erscheinen zwei Kinder, von denen das eine bettelt und das andere als Schuhputzer arbeitet, eine Prostituierte, ein Student und schließlich ein Señor K. Diese fünf Personen verwickeln den feinen Herrn in Gespräche, die von der Rezitation einiger Gedichte Brechts (dabei geht jedesmal das Licht aus) unterbrochen werden. In der zweiten Sequenz, eine Art Theater im Theater, spielen eine Haushälterin, ein SA Mann, eine Köchin und eine Arbeiterin wichtige Rollen – die letzten vier Figuren sind ohne Zweifel Brechts Szenenfolge *Furcht und Elend des dritten Reiches* entnommen. Avilés Blonda reproduziert in verkürzter Form die Szene drei, die 1933 in einer Herrschaftsküche in Berlin spielt. Die Figuren der ersten Sequenz von Bildern fungieren als Zuschauer und diskutieren anschließend die Bedeutung des Kreidekreuzes. Der Caballero wird dabei erzogen; er hat am Ende von *Yo, Bertolt Brecht* etwas über die Notwendigkeit, die Welt zu verändern, gelernt. Er gibt den Kindern etwas Geld.

Die Dialoge der ersten Bilderfolge sind fast ausschließlich narrativ. Das Thema Hunger wird diskutiert. Weil es hungert, bettelt das eine Kind den gut gekleideten Herrn um ein paar Groschen an; aus dem gleichen Grund offeriert der Schuhputzer seine Dienste, eine Prostituierte ihren viel zu alten Körper. Der Caballero rümpft nur die Nase über all die Belästigungen, bis der Student kommt und ihn zur Rede stellt. Blonda wendet Brechts Gestik des Zeigens an, wenn der Student dem Caballero auseinandersetzt, dass er ihn nicht als Individuum anspricht, sondern als Symbol, d.h. als Repräsentant seiner Klasse der Kaufleute. Er unterrichtet ihn im ABC des Klassenkampfes und erzählt ihm in diesem Zusammenhang von Brecht, ein Name, der dem Herrn, der immer aufmerksamer zuhört, fremd ist. Auf seine Frage: "quién es Brecht" / ("wer ist Brecht"), antwortet er: "Uno que supo protestar" / ("einer der zu protestieren wusste") (85). Schließlich kommt Señor K. hinzu, Herr Keuner. Er trägt eine Trommel. Auf des Caballeros Frage, ob er ein Feuerwehrmann sei, antwortet er: "Nein, ein Brandstifter". Sein Trommeln habe den Zweck, solche wie ihn, den Kaufmann, zum Schweigen zu bringen: "hay que cubrir la voz de alguin como usted" / ("man muss die Stimme von einem wie Sie übertönen") (91). Wen sein Trommeln dagegen unterstützen solle, sind all jene, die ein Kreidekreuz auf dem Rücken tragen. An dieser Stelle bricht die erste Bilderfolge ab. Den Bühnenanweisungen zufolge wird rotes Licht angeschaltet und ein Chor, der schon vorher aufgetreten ist und alle wichtigen Berufe und Gesellschaftsschichten der Insel repräsentiert, beginnt eine längere Ansprache. Sie beginnt mit den Worten: "Somos los marcados con la cruz de tiza" / ("wir sind die mit einem Kreidekreuz markierten") und schliesst:

“Luchemos contra la unión del odio, / a pesar de la cruz de tiza en nuestras espaldas” / (“Wir kämpfen gegen die Einheit des Hasses, / trotz des Kreidekreuzes auf unseren Rücken”) (103). Da der Chor, wie gesagt, nicht nur die ausgebeuteten Gesellschaftsschichten repräsentiert, wird zu verstehen gegeben, dass auch Angehörige der begüterten Klassen mit einem Kreidekreuz markiert sein können.

Es geschieht an dieser Stelle, dass der Student, der den Caballero vor dem Auftritt Herrn Keuners in die Theorie des Klassenkampfes eingeführt hatte, fragt: “Pero, ¿cómo surgió la cruz de tiza?” / (“aber wie entstand das Kreidekreuz?”) Ohne auf die literarische Quelle hinzuweisen, antwortet Señor K.: “Veamos. Un día, en una cocina de una familia adinerada. Allí por el año 1933 alguien explicó una razón para la cruz de tiza y lo hizo con mucha pedantería” / (“Schauen wir. An einem Tag, in der Küche einer wohlhabenden Familie. Dort erklärte 1933 jemand pedantisch das Zustandekommen des Kreidekreuzes”) (103). In diesem Moment wird ein anderer Teil der Bühne, der eine Küche repräsentiert, beleuchtet. Das Theater im Theater beginnt. Das Personal ist mit der Ausnahme des Chauffeurs dasjenige aus der dritten Szene von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Sie spielen Brechts Szene, die bei Avilés Blonda nicht nur um etwa die Hälfte gekürzt, sondern auch durch den Verzicht auf das Berliner Lokalkolorit stark formalisiert ist. Durch die Auslassung jedes Bezuges auf Hitler und die Ersetzung des Hitlergrußes mit “Viva el jefe” / (“Es lebe der Chef”) (109) wird die Geschichte über die Entstehung des Kreidekreuzes außerdem in den Kontext der Dominikanischen Republik unter Trujillo transportiert, in der politische Denunziationen mit lebensgefährlichen Folgen bis 1961 Teil des Alltags waren. Das Stück im Stück dient damit hauptsächlich der eigenen Vergangenheitsbewältigung der Dominikaner. Erleichtert wird der Transport der Szene aus der Berliner Küche in den Kontext der Karibikinsel ebenfalls durch den Einbau heimischer Redensarten. Wenn der Arbeiter etwa bei Brecht sagt: “Wenn Sie das an der Stempelstelle sagen, dann sage ich Ihnen an der Stempelstelle: Vorsicht ist die Mutter von die Porzellankiste. Ich bin feige, ich habe keinen Revolver” (417), so sagt er bei Avilés Blonda: “Cuando se es débil, hay que ser prudente. Yo soy una gallina, y no tengo revólver” / (“Wenn einer schwach ist, muss er klug sein. Ich bin eine Henne und habe keinen Revolver”) (106).

Nach dem Ende dieses Stückes im Stück wenden die Charaktere der ersten Bildsequenz mit der Ausnahme Herrn K.s einander die Rücken zu. Sie entdecken, dass sie alle, selbst der feine Herr, mit einem Kreuz markiert sind. Herr K. verteilt daraufhin Kreide und bittet die anderen, ihm auch ein Kreidekreuz auf den Rücken zu malen, als ein Zeichen dafür, dass man sich dessen nicht zu schämen braucht. Es folgt eine Diskussion über die Frage, wer denn der Feind ist. Wer verursacht letztendlich die Denunziationen und den Hass und vergiftet die Beziehungen zwischen den Menschen? Nach zahlreichen metaphorischen Beschreibungen identifiziert der Student diesen Feind als “los pequeños grupos de poder criollo” / (“die kleinen Gruppen der kreolischen Macht”) (126). Gemeint ist damit die Handvoll kreolischer Familienclans, die seit dem Abzug der Spanier (1865) und vor allem seit der Befreiung aus dem Protektorat der USA (1929) die Insel beherrschten und rücksichtslos aubeuteten.

Um zu zeigen, dass er aus all dem etwas gelernt hat, gibt der Caballero den Kindern am Ende, wie schon erwähnt, etwas Geld — eine Münze von zehn Centavos. Das heißt, er gibt sie einem Kind und erwartet offenbar, dass sich die Kinder den Betrag teilen würden. Aber Streit

bricht aus; jedes Kind beansprucht die Münze für sich — eine ideale Gelegenheit für Herrn K. um mit einer Belehrung in Erscheinung zu treten:

Señor K: (INTERVINIENDO). Es fácil. Dadme los diez centavos.

(El niño I entrega la moneda y el Señor L la mete en su bolsillo. Se detiene un poco).

Niño I: El me dio una monedita para mi hambre.

Niño II: El me dio una monedita para mi risa.

(El Señor K. extrae dos monedas de su bolsillo y le da una a cada niño).

Señor K.: Bien... Aquí tienen una moneda compartida (121-2).

(Herr K: (SICH EINMISCHEND). Es ist einfach. Gebt mir die zehn Pfennige.

(Das Kind I gibt ihm die Münze und Herr K. steckt sie in seine Tasche. Er wartet ein wenig).

Niño I: Er gab mir ein kleines Geldstück für meinen Hunger.

Niño II: Er gab mir ein kleines Geldstück für mein Lächeln.

(Herr K. holt zwei Münzen aus seiner Hosentasche und gibt jedem Kind eine).

Herr K.: Gut... Hier habt ihr ein geteiltes Geldstück) (121-2).

Die Reaktion Herrn K.s auf den Streit der Knaben über die Münze bezieht sich auf Brechts Geschichte „Der hilflose Knabe“, in welcher Herr K. einem Jungen seinen letzten Groschen wegnimmt als eine Belehrung darüber, dass er lauter schreien und sich wehren müsse, wenn ihm der erste aus der Hand gerissen wird. Bei Avilés Blonda reagiert Herr K. fast entgegengesetzt. Er wechselt das Geld, schlichtet damit den Streit und versöhnt beide Knaben. Das ist nicht in Brechts Sinn und könnte als ein Beispiel dafür gedeutet werden, dass Héctor Azars sarkastische Bemerkung „Qué viva Bertolt Brecht aunque no lo entandamos!“ / („Es lebe Brecht, obwohl wir ihn nicht verstehen!“) (Rall, 371) auch für Santo Domingo in den 60er Jahren galt. Um den Knaben im Sinne Brechts wirklich eine Lehre zu erteilen, hätte Señor K. mit der Münze in der Tasche „unbekümmert“ (Brecht 259) davongehen oder auf eine ähnlich rüde Weise reagieren müssen. Solch eine Reaktion wäre in einem kinderfreundlichen Land wie der Dominikanischen Republik nicht ohne Unverständnis aufgenommen worden. Das Argument, dass der Knabe ja auch den zweiten Groschen bald verloren hätte — („why did the first thief leave it with him if not to return for it later?“ (Milfull 93) — entschuldigt Herrn Keuner vielleicht in den Augen eines intellektuellen Lesers, der über den Text gebeugt lange nachdenkt, aber nicht in denen eines äußerst kinderfreundlichen und impulsiven Theaterpublikums einer Karibikinsel. Avilés Blonda versucht ohne Zweifel mit der Umfunktionierung der Keuner-Figur in einen Lehrer, der meint, dass für Freundlichkeit bereits jetzt die Zeit ist, Brecht seinen Landsleuten schmackhaft zu machen.

Im Anschluss an diese Szene treten die Figuren der Rahmenhandlung aus ihren Rollen im Stück heraus; sie diskutieren, wie sie die Aufführung an diesem Abend beenden könnten, ohne verschwinden zu müssen. Interessanterweise einigen sie sich auf den Gedanken, für solch einen enormen Schritt müssten sie ihren Status als bloße Symbole verlassen. Leider sind sich für solch ein kompliziertes Unterfangen die Kinder, die Prostituierte und der feine Herr zu müde. Dennoch erinnert diese erstaunliche Wendung des Stückes an die Bewegung des *Nuevo Teatro* in Mexiko Mitte der sechziger Jahre, in dem die Künstler Brechts episches Theater mit den Methoden einer kollektiven Kreation durch die Schauspieler zu verbinden suchten. In seiner Analyse des Neuen Theaters schreibt Bernard Baycroft: „The new actor, who is called a *teatrista*, a theater-maker or cultivator of theater, now performs the functions of actor, director, author and promoter“ (Baycroft

44). In Avilés Blondas Stück haben wir einen Ansatz zu dieser neuen kreativen Rolle der Schauspieler, leider wird er nicht weitergeführt.

Um zusammenzufassen, aus der Untersuchung des Stückes geht hervor, dass Blonda in *Yo, Bertolt Brecht* gekonnt Elemente des epischen Theaters einsetzt, die verhindern sollen, dass sich das Publikum in die handelnden Figuren einfühlt: 1. Das Stück umrahmt ein zweites Stück, bei dem die Charaktere des ersten als Zuschauer fungieren. 2. Narrative Einschübe (die Erläuterungen des Studenten und Herrn K.s, die Verlautbarungen des Chors sowie Brecht-Gedichte) funktionieren zusätzlich als Verfremdungseffekte. 3. Am Ende gibt der Caballero als ein Zeichen, dass er etwas gelernt hat, den Kindern Geld und bestätigt damit Brechts These, dass der Mensch nicht statisch ist; er kann sich ändern. 4. Hinzukommt, dass sowohl der feine Herr als auch Herr K. sich mehrfach direkt an das Publikum wenden, um Einfühlung, sollte sie trotz allem entstanden sein, zu zerreißen. Der Caballero entschuldigt sich zum Beispiel für eine Abschweifung, die auf die dominikanische Geschichte anspielt. Herr K. trommelt – und erklärt dazu, er tut dies für den Fall, dass jemand eingeschlafen oder in Gedanken abgeschweift sein könnte. Außerdem erzählt Herr K. den Zuschauern, was die Reinemachleute des Theaters nach der Vorstellung normalerweise im Zuschauerraum finden, etwa Regenschirme oder Fächer – eine Aufforderung sich noch einmal auf seinem Sitz umzuschauen, bevor man geht.

Da Avilés Blonda jedoch auch versucht, Brecht in seinem Stück zu „dominikanisieren“, unterminiert er zeitweise dessen Methode und Weltanschauung. Ein Beispiel ist nicht nur die Umfunktionierung der Geschichte „Der hilflose Knabe“, in der er Brecht gleichsam gegen den Strich bürstet, sondern auch eine thematische Schwenkung, die dem Katholizismus der einheimischen Bevölkerung entgegen zu kommen versucht. Nachdem der Student mit einer Montage von Brecht-Zitaten die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft beschrieben hat, rufen die Prostituierte und der Caballero laut aus, dieses Reich möge kommen. Bei Musik fordert unmittelbar danach ein Schauspieler, der als einer der drei Leser der Gedichte Brechts fungierte, emphatisch: „Alabad la noche, las tinieblas que os rodean. / Venid todos juntos, / levantad al cielo los ojos / ahora que el día ha acabada“ / („Lobt die Nacht, die Dunkelheiten, die euch umkreisen. / Kommt alle gemeinsam, / hebt zum Himmel die Augen / jetzt da der Tag vorbei ist“) (131). Diese Aufforderung des Schauspielers, der ohne Zweifel als Sprachrohr des Autors fungiert, beruht auf einem intertextuellen Spiel mit dem berühmten und jedem Schulkind bekannten Gedicht „Noche oscura“ des Karmeliter-Mönches San Juan de la Cruz. Darin wird als das Höchste, was der Mensch erreichen kann, die innere Einheit mit Gott gepriesen. Interpretieren wir die Verkopplung von Brechts Utopie mit San Juans Botschaft so, dass Avilés Blonda das Konzept einer zukünftigen klassenlosen Gesellschaft mit dem religiösen Begriff des Himmelreichs identifiziert, dann wäre das Stück *Yo, Bertolt Brecht* und seine Aufführung in Santo Domingo eine jener „unproduktive[n] Wirkungen“ (Hecht 13) Brechts in Ländern der dritten Welt, bei denen Brecht „entpolitisiert“ (14) wird.

Werner Hecht traf dieses Verdikt – zwar nicht auf Avilés Blonda, aber auf andere lateinamerikanische Stückeschreiber gemünzt – 1980. Seither haben sich die Farben³ auf der Weltkarte und damit die Frage „Was ist produktiv?“ geändert. Ein im Sinne Avilés Blondas etwas entpolitisierter Bertolt Brecht, der aber dennoch konsequent dessen Regeln des epischen Theaters folgt und dem Publikum eine humanistische Botschaft, sei sie auch religiös angehaucht, zu vermitteln versucht, muss nicht unproduktiv sein.

Anmerkungen

¹ Siehe dazu Ricardo Blanco, 149. Ein Höhepunkt war 1972 die Aufführung des Stückes *Die Tage der Commune* in Havanna.

² Dabei handelt es sich um *Mutter Courage, Galileo Galilei* sowie um den *Kaukasischen Kreidekreis*.

³ In meinem Schulatlas aus der DDR sind die "Sozialistischen Staaten" rot, die "Mitgliedstaaten imperialistischer Paktsysteme" dunkelblau, die "Nichtpaktgebundene[n] kapitalistische[n] Staaten" hellblau und die "Kolonien" gelb gezeichnet. Die Dominikanische Republik fällt unter die hellblaue Kategorie.

Bibliographie

Atlas der Erdkunde. Berlin: Volk und Wissen, 1966.

Avilés Blonda, Máximo. *Teatro*. Santo Domingo: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, o.J.

Baycroft, Bernard. "Brecht in Latin America: The Ideology and Aesthetics of the New Theater." *Communications from the International Brecht Society*. 15, 2 (1986): 43-7.

Bentley, Eric. "The Privat Life of the Master Race." Siegfried Mews. *Critical Essays on Bertolt Brecht*. Boston: Hall & Co., 1989: 107-13.

Blanco, Ricardo. *Von Apu Ollantay bis Brecht*. Berlin: Henschel, 1983.

Blumer, Arnold. "Some thoughts on Brecht's Fear and Misery of the Third Reich." *South African Theater Journal*. 3,1 (1989): 39-54.

Brecht, Bertolt. *Stücke: I*. Berlin: Aufbau, 1973.

---. *Geschichten: 4*. Berlin: Aufbau, 1973.

Hecht, Werner. "Brecht – Werk und Wirkung." Werner Hecht, Karl-Claus Hahn und Elifius Paffrath (Hg.) *Brecht 80: Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika*. Berlin: Henschel, 1980: 7-15.

Lyon, James K. "Zur New Yorker Aufführung von Brechts 'Furcht und Elend des Dritten Reiches.'" *Deutsches Exildrama und Exiltheater*. Bern: Peter Lang, 1977: 67-76.

Milfull, John. *From Baal to Keuner*. Bern, Frankfurt: Lang, 1974.

Rall, Dietrich. "Brecht in Mexiko." *Beiträge zur vergleichenden Literaturwissenschaft: Festschrift für Kurt Wais*. Tübingen: Niemeyer, 1972: 355-74.

Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano*. Buenos Aires: 1987.

---. "Análisis actancial de Pirámide 179." *Revista Iberoamericana*. 54, 142 (1988): 271-287.

Brecht and Brecht's Women on the 21st Century American Stage

Norman Roessler

Temple University

The Arena Stage in Washington, D.C. presented a production of Brecht's A Man's A Man from January 30 through March 4, 2004. Performed in the Fichandler Stage, the production was directed by Eniko Eszenyi, an acclaimed actor/director from Hungary, who was making her directorial debut in America. I saw a performance of the production on February 21 and after the production run conducted interviews with the Arena Stage's Dramaturg, Michael Kinghorn, and the actor who played Widow Begbick, Valerie Leonard. The interviews touched upon the position of Brecht within the professional American Theater (as opposed to Brecht's more comfortable home in academia), the relevance of Brecht for the 21st century American Stage and Audience, and the two major thematic interpretations of the play: the construction of Galy Gay as a killing machine in a time of war; and the emphasis on Widow Begbick.

Interview with Michael Kinghorn, (Dramaturg)

Norman Roessler (NR): *You have been a dramaturg at the Alliance Theatre Company in Atlanta and for the last three years at the Arena Stage in D.C., what kind of history and experience do you have with Brecht and his theatrical works?*

Michael Kinghorn (MK): My experience with Brecht is more one of personal interest than academic study. I first encountered Brecht's plays in translation as an undergrad after performing in *The Caucasian Chalk Circle*. In the ten years between undergraduate and graduate school, I read everything I could get my hands on. In graduate school I studied Brecht as a part of the curriculum. Arena's production of *A Man's a Man* is my first opportunity to serve as production dramaturg for a play of Brecht's.

NR: *As you state in your notes, productions of Brecht on the American Stage are relatively few and often times, at least in my experience, unsuccessful. Do you think the American Stage and the American Actor face unique difficulties with Brecht? Does one have to make concessions to the American audience?*

MK: Great question, but I sense there is an issue behind your question that runs deeper than Brecht alone. We're a nation that values freedom, yet fears and distrusts diversity. We value a free market, but abhor and dismiss the marketplace of ideas. We value individual liberty and individual responsibility, yet seem to have a problem with accountability—and we have a strong tendency toward conformity. Consequently, if the American Stage, including the academy, doesn't grapple with difficult texts of any ilk, and on a regular basis, why should we think that American Actors would face anything other than unique difficulties? In this context, concessions to the audience are the norm, aren't they?

NR: *This is a question that I always ask myself when I review a play: Why A Man's a Man (MM) now; Why MM in D.C. at the Arena Stage? I noticed in your production notes that you actually answered this question by citing, among other things, the demystification of Brecht, the scarcity of and difficulty of bringing Brecht to the American Stage, MM as a transitional play which functions as proto-Epic Theater, MM as mediation on the manipulation of identity, and MM as an anti-militaristic/anti-fascist play. So, now that the show is coming to the end of its run, would you answer the question in the same way?*

MK: We selected the play for this season when the war on the ground in Iraq was still going strong; we didn't know when the actual campaign would end, so we couldn't be certain, at that time, whether the play would be relevant or not a year down the road. I sensed, however, that even if hostilities ended, even beyond the situation we have there today, the questions the play raises would be valid. I believe I was correct. Those questions still are valid, but not for the reasons I originally thought. The anti-militarist, anti-war message is obvious—everyone seems to get that. But where is the insight in a “war is bad” message? Who thinks war is good? Certainly not your average theatergoer. And, to be dead honest, I can imagine a valid critique of our production that centers on how it emphasizes a rather literal rendering of that message to the exclusion of other ideas. That argument, however, is for others to make.

In retrospect, there are two aspects of the play that I think are brilliant. One, the way in which Brecht employed and dismantled 19th century narrative, poetic, and theatrical conventions in the play—the stock and trade of much television drama—as a way to reveal and question our underlying assumptions about the world is certainly relevant to contemporary issues of media bias and reportage, ideology and public discourse. He does this in an effort to redefine the audience and its relationship to the theater, and, consequently, to the world. Two, beyond issues of “identity,” Brecht demonstrates over and over the consequences of deferring to authority without question, which, to me, is more important right now than the explicit anti-war message.

NR: *I have several questions concerning the beginning of the play. At the beginning of the play, you have the Widow Begbick character (Valerie Leonard) come down from the audience and address the crowd using Polly's opening speech from “The Elephant Calf,” in which a new kind of theater and audience is called for – A Smoker's Theatre – heralding the dawn of Brecht's formulation of Epic Theater. Is there the need to extend Brecht's ideas on Epic Theater? After all, it's been almost 80 years since Brecht wrote the play and much of Brecht has been mediated into performance culture. Especially in the postmodern era, when everyone is ironic, is there a need to modernize Brecht's alienation techniques?*

MK: To open the play in this way was the director's choice. I can't speak for her, but based on what I know, her “take” on the play involved a greater emphasis on the Begbick role. I sense that it had less to do with trying to “out-Brecht” Brecht than it did with finding something in the play to which she—and other women—could relate. Eniko Eszenyi, the director, did say that she related the play to Hungarian experience, and how, for example, behind many former Soviet block dictators during the so-called Communist era, there were often women who attached themselves to power to survive. Presenting Begbick as this kind of woman, who presents herself as one of the

common folk but is as ruthless as the men to whom she attaches herself, was an idea Eniko and Valerie Leonard were exploring in the production.

But your assumption is correct, for better or worse mainstream theater has assimilated much of what Brecht was experimenting with in Epic Theater, often leaving Brecht's rationale and intentions behind, including performance art and other presentational forms of theater. Your central question - is there a need to modernize Brecht's alienation techniques - is wonderful because it cries out to be answered on several levels. I'll try to be brief, and perhaps you can pose the question to others as well.

First of all, much of so-called post-modern expression is not ironic; it is merely arch or sarcastic. Irony requires understanding, and so much of what people commonly refer to as post-modern is "cut and paste" elevated to an aesthetic. Moreover, there's a tendency to codify or standardize the "alienation effects" in Brecht's plays (including the translation of the term he coined for it) into a set of features one must demonstrate in a production in order to do Brecht correctly. In other words, we have inadvertently created a set of Brechtian clichés. So in that context, I think we do have to modernize alienation effects and extend the Epic Theater project. In my opinion, the way to do it is to first try and understand what Brecht was doing in his own context. I can only believe that a serious attempt to do that would allow many of those clichés to fall away.

Two obstacles to reinvigorating Brecht's plays for a contemporary American audience come to mind. We have a tendency in this country to reduce complex ideas to slogans and tend to smooth out their rough edges. For example, a woman wrote to me recently to complain about our production of *A Man's a Man*, which she said was "tasteless." In doing so, she compared our production to a production of *The Threepenny Opera* she had seen at another professional theater in the Metro D.C. area that she characterized as "delightful," prompting fond memories, perhaps, of Bobby Darin. Beyond Brecht, I think there is certainly value in "defamiliarizing" theatrical conventions in the plays we produce as a way to explore and question our assumptions about theater and the world. The second obstacle is that we have accepted the idea in the American theater that the director is the primary generative artist in the theater, and it is the theater's job to "realize" his or her vision. The text is a mere map. I don't have any particular axe to grind with directors, but the trend might explain why Brecht's plays can—sometimes inadvertently—become the conduit for expressing a director's ideas rather than the other way round.

By the way, we had four separate Metro D.C. University theater departments perform readings of *The Baby Elephant* (*The Elephant Calf* in other translations) here at Arena Stage before performances of *A Man's a Man*. We didn't instruct any of the groups how to do the piece, or from what point of view, and we got four radically different versions of the piece—and the students really got it (if the audience didn't at times) but you couldn't say that they all "got it" in the same way. So there's definitely room in Brecht's plays for a critique of his assumptions.

NR: *The character of Galy Gay has always been a tough role to perform. Brecht defended Peter Lorre's 1931 performance and also cited Charlie Chaplin as a model of Epic Theater Acting. Did any of this get transmitted to Zachary Knowler who played Galy Gay, or did the characterization arise from something different?*

MK: Yes, Zach and Eniko were aware of Brecht's interest in Chaplin and his fascination for Cabaret comedians in general, whose performance he regarded as "true" yet distinguished from so-called naturalistic or realistic acting by a kind of animation or exaggeration. He was also fond of boxing. Also, Eniko is a very physical director: physical action is her *métier*, so to speak, and her limited English forced her to demonstrate a lot for the actors when her translator could not.

NR: *Can you speak a bit about the stage design and use of stage machinery? I loved the set and the use of stage machinery. It reminded me so much of German Theater, especially Claus Peymann's production of Die Mutter at the Berliner Ensemble last summer. Yet, I rarely see such a stage or use of stage machinery on the American Stage. Am I imagining this static theater design, which in my mind creates a static theatricality, on the American Stage?*

MK: I heard about Peymann's production of *Die Mutter*—all good things, too. You're right, there are few arena style spaces of our size in the U.S. I can think of some smaller ones, which clearly impact the options for design. We have always been equipped with the elevators, and directors tend to use them whenever they can. The floor of the stage tends to become the central scenic device for most of our productions, which often means that mobile machinery become the major set pieces. I think it works particularly well for this production because the audience watches itself as it watches the play—which is perhaps the best alienation effect of all! No one can leave anonymously in the dark! I think Brecht would have approved.

Interview with Valerie Leonard (Widow Begbick)

Norman Roessler (**NR**): *What has been your history and experience with Brecht and his theater works throughout your career?*

Valerie Leonard (**VL**): Unfortunately in this country we are not afforded the opportunity to "experience" Brecht's work very often, except in college. One must, at least, learn a little about his alienation ideas as one studies theatre history; and because I received a BA in theatre and an MFA in acting I read about Brecht. It's usually in college that Brecht's plays are performed, and so I saw *Caucasian Chalk Circle* and performed *Threepenny Opera* (twice). I also saw a production of *Mother Courage* at the Shakespeare Theatre years ago. So you see, I haven't been in "close contact" with Brecht works, though after *Man's A Man* I wish I (and everyone else) had much more contact with Mr. Brecht.

NR: *You played in Brecht's Life of Galileo at the Studio Theater directly before the Arena's A Man's A Man (MM) production. I assumed you played Galileo's daughter? Did your Galileo role grant you any special insight into Brechtian Theater? If so, did these insights taken from Galileo help you with your role as Widow Begbick in MM?*

VL: Funnily enough, I didn't play Galileo's daughter in Studio's *Life of Galileo*, but Signora Sarti! Didn't understand then why I was cast and still don't! Studio's *Galileo* was an adaptation written by David Hare which was so modernized and felt much more like an intimate realistic piece than

a Brechtian one. Our *Galileo* was much more emotional and realistic - not in the audience's face, not theatrical. The scene titles were cut so it flowed, but it was a 180 degree difference from *A Man's a Man*. I knew about the desire of Brecht to confront the audience instead of make them feel, so I worked on the Sarti's tirade in that manner in order to make the audience think and be startled, instead of feeling it myself.

NR: In general, as an actor, as an American actor, is it difficult to do Brecht? Is there anything to the cliché that the American actor largely works from a psychologically realistic, Method-driven template which is "contradicted" by Brecht's anti-emotional, stylized acting theory?

VL: Yes, we Americans are taught the Method in one manner or another. There are so many schools of thought, but I believe that every actor creates his own technique. We carry around our own kit bag and bring into use whatever is needed - whatever we have for that particular story. Our individual technique comes from all aspects of life: from schooling, to interaction with people, to other art forms, to home life.

Our directors' approach was very "Brechtian," extraordinarily theatrical, but we all (including our director) wanted it to be deep. So if we start with the truth of the situation and then layer the theatricality on top, it becomes that much more complete. If you want to sell an invisible elephant, you better "believe" it's there. So to answer your question, yes we all came from the "Method" (starting inside), but I think it enhanced the "stylized" Brechtian theatricality.

To understand more, perhaps I should tell you about the auditions. Eniko, our director, had never been to or held an audition before. Being part of a company there is no need, so she had no idea what to do with us. Usually an audition lasts 2 to 5 minutes. You go in, do your stuff, and leave. Not for *Mann ist Mann*, oh no! My audition lasted 45 minutes. The guys (in the cast) had similar experiences. We will never forget them. We decided (after being in rehearsal for less than a week) that Eniko was looking for spirit and fearlessness: a oneness with our bodies (as it was going to be physical), a willingness to trust and throw ourselves into the "world." I think she did a wonderful job in picking the cast. They say that 98% of directing is bringing together that right cast - people that can work together. From the auditions we knew we were in for something different, but didn't quite know what. After day number one of rehearsal, we knew. The American "Method" is to sit around a table for a few days, reading the script aloud, discussing "motivation" and the why's and wants of the characters. We didn't do any of that with Eniko. From day number one we were on our feet moving. When I asked a "motivation" question her response was: "Move now, talk later!" And that's just what we did! We moved and filled in the depth as was needed, justifying her/our choices after the fact. We all agreed that we would take this with us to future pieces. It was very liberating!

NR: When I consider all the aspects of the Widow Begbick role I'm astonished at how demanding it is. You wear so many hats: announcer, singer, character, etc... How did you prepare for the role of Leocadia Begbick?

VL: How did I prepare? I didn't. Because I didn't know what was going to be expected of me. It wasn't until the first day that I found out Begbick was going to be the narrator, what I call the

ringmaster. I went to Graduate School to learn "the Method," because I knew I needed to learn the "emotional" part of acting. I had been dancer and a singer, so my acting was more presentational, but I wanted to learn the representational. And after I learned the Meisner technique, my own technique was created: dancing/singing/feeling all combined. Perfect for *Mann ist Mann*. It's fascinating to me how one's body will morph into what is needed for a particular part. As we rehearsed all my past dancing started to come back: my singing voice (hadn't done a musical in 8 yrs), the comedy, the pathos. I think I used almost everything that was in my kit, and it felt great. If you embrace the world you are given, and Eniko gave us a very specific one, you will live in it fully.

NR: *The cucumber scene, the dancer's pole on the beer wagon, the cabaret outfit, the seduction of Bloody Five with the phrase "come as a man" to the straddling of the cannon in the final scene - you are simply are one sexy, seductive Widow Begbick! At the same time you add a bit of pathos without losing the cabaret singer's distance. I'm wracking my brain for such an interpretation in the Brecht canon. It's hard to get around the cool, detached style of the classic Brecht actor Helene Weigel and her "handsome" looks. How did you derive this complex sexuality with the character?*

VL: I really don't know how the sexuality of Begbick came about. It was never "discussed," but Eniko is Eastern European and sex is much more accepted there than here in our "puritanical" society. Besides Brecht always has a sexual aspect in his plays. So, it probably started with the cucumber scene, her asking me to "use" the cucumber, and then I went from there.

The discussion Eniko and I had was about her wanting all types of women in war to be represented in this play. So we wanted Begbick to be a woman who could love and feel loss, therefore her survival tricks of the trade would have more depth. To be a cold business woman is not as compelling as being someone who has to be cold while smoldering underneath. To want a different life but to have to keep the path you are on to survive - that's more complex. If you think about it, what does a young woman in the ravages of war have to market? Her body. How else would she have gotten the cucumbers or the wagon or the beer in the first place? One of the most amazing moments Eniko created (for me) was when I dance with Uriah after the beating of Bloody Five: the choice to go with the cretin, because he is now top dog. I think it's horrific, but to survive one does it. It really helped create the antagonistic relationship between Uriah and Begbick.

Also, on the first day of rehearsal, we were shown costume renderings of the designer and the director and that helped. To know I was wearing a corset and garters or red shoes on the troop wagon - it gets your imagination going. The pole-dance is a way to keep the troops coming back for more beer. The cannon riding came about rather oddly. It had more to do with the set than actual idea. I had no idea where to be when the cannon rose in the air, so I said I'd ride it, almost jokingly, but Eniko and I decided it fit. Another comment on women in war.

NR: *This is a bit of a scholarly question, but let me give it a try anyway. A Widow Begbick character shows up in Mahagonny (1928) where she runs a saloon in a Las Vegas type city. Also many scholars consider the title role in Brecht's Mother Courage to be an older variation on the Widow Begbick character. One reason for this is the great actor and wife of Brecht, Helene Weigel,*

assayed both roles. I'm not sure if you have read or acted these roles, but let's try a Method Acting trick: How do you imagine Widow Begbick after MM? What kind of life does she lead?

VL: I thought from the first moment I read *A Man's a Man* that Begbick was a "younger" Mother Courage. A Mother Courage without children! So I believe that Begbick will continue to use her "assets" until they "dry up." It's odd because Begbick is Brecht. I believe she is the conscience of the play. So my choices came from that thought. Break out and make them think about what Brecht wants: life is not free from danger!



© Keith Hale. Amanda Williams as Shen Te in *The Good Person of Szechwan* at Doane College, 2003.



PERFORMANCE REVIEWS

Der Schauwert ist hoch: Zur Inszenierung von Brechts *Im Dickicht der Städte* in der Schaubühne

Ernst Schumacher, Berliner Zeitung, 12. September 2003

Im Jahr 1952 konnte ich Bertolt Brecht vor der Abfassung meiner Dissertation ein letztes Mal konsultieren. Das Gespräch betraf auch „Im Dickicht der Städte“, das Stück, das jetzt an der Schaubühne Premiere hatte. Wir stimmten überein, dass der an den Figuren des Holzhändlers Shlink und des Bibliotheksangestellten George Garga demonstrierte „Kampf an sich“ zu wenig gesellschaftlich motiviert sei, aber immerhin, wie sich Brecht später in dem Essay „Bei Durchsicht meiner ersten Stücke“ auslassen sollte, „nahe an dem wirklichen Kampf, (.) am Klassenkampf“ bewegte. Ich sah die Bedeutung in der Dialektik der Figurenbeziehungen, aber auch realistisch, was der fiktive Bezug auf Amerika bedeutete, nämlich die katastrophalen Folgen, die eine sexuelle Beziehung zwischen einem reichen Gelben und einem armen Weißen haben musste.

Wenn Brecht froh zu sein schien, dass keine Nachfrage nach einer Wiederaufführung der ersten Fassung (1923), aber auch nicht der soziologisch schlüssigeren von 1927 bestand, so sollte das Stück so richtig durch die Theatermacher der Studentenrevolte in den sechziger Jahren zum Banner autonomer Selbstbestimmtheit gegenüber der Überlebtheit von Werten des Alten werden. In der DDR kam es erst zur Aufführung, als das Alte und die Alten im Zerfall waren.

Die Inszenierung in der Regie des jungen polnischen Regisseurs Grzegorz Jarzyna kann am Vorabend des 100. Geburtstages von Adorno als angewandte „negative Dialektik“ der Bühne bewertet werden: Gerade aus der grellen Form der Veranschaulichung, ihrer ganz und gar visuellen und akustischen Aufdringlichkeit des „Medienzeitalters“ dienenden wie sich ihrer Mittel bedienenden Präsentation der Szenen, den jederzeit ins Exzentrische umschlagenden schauspielerischen Interpretationen der Figuren, soll und kann einzig eine gewisse klassische Distanz erwachsen, wenn so etwas überhaupt angestrebt wird. Was insgesamt an die Sinne geht, aber immer eher das mitfühlende Herz als den hinterfragenden Verstand anrührt, sind die Opfer, die dieser Machokampf eines Alten und eines Jungen erfordert, nämlich die Zerstörung der Schwester Marie und der angehenden Frau Jane des jugendlichen George Garga.

Für die beiden Protagonisten ist eine exzellente Besetzung gefunden. Hans-Michael Rehberg gibt den selbstzerstörerischen Holzhändler Shlink mit unterspielter Betroffenheit, scheinbar berechnender Distanz in allen Intrigen bis zur Selbstberaubung des einzigen, was in dieser Gesellschaft zählt, des Geldes, verrät dabei aber schon zu spät seine Neigung: „Ich liebe dich.“ Demgegenüber spielt Robert Beyer, nachdem er dazu gebracht wurde, aus der Haut, sprich aus den

Kleidern zu fahren, ganz lässig seine Überlegenheit als der Jüngere aus, sicher, dass er auf alle Fälle, wenn nicht der Stärkere, so der Überlebende bleibt. So wird er sich halb nackt präsentieren: "Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit. " Seine tieferen Gefühle offenbart er lediglich bei der Aufopferung seiner Schwester und zukünftigen Frau. Die Erstgenannte wird auf hervorragend natürliche, mitfühlende Weise von Jule Böwe gespielt, ehe sie in das bewusst- und besinnungslose Aus-sich-herausschreien ihrer Selbstzerstörung ausbricht. Ganzim Außer-sich-wissen geht Anne Tismer als Braut Jane wie eine Somnambule durch die Wirrnisse der Gefühle. Die stärksten Momente ihrer beider Selbstpreisgaben werden durch monotone Technoklänge von Piotr Dominski ins schwer Erträgliche gesteigert.

Aber diese insgesamt hochgetrimmte Stilistik im Formalen (Malgorzata Szczesniak lässt vor nebeneinander liegenden Containern mit Jalousien spielen, die fließendes Übergehen aus Wohn- und Büroräumen in "öffentliche Häuser", dazu im Hintergrund Videoansichten von Städten und stilisierte Geishas, ermöglichen) hat auch erhebliche Bedeutungsmängel aufzuweisen. Völlig ins Zweit- und Drittrangige geraten gerade die ökonomischen Manipulationen dieses Systems von Kauf und Verkauf von Leibern und Seelen. Die Zerstörung der armen Zuwandererfamilie Garga in der großen Stadt wird nicht zur realen Gegenwelt. Falk Rockstroh als Vater Garga bleibt ein lärmender Spießler. Die wirkliche Revolution, die sich dabei zuträgt, nämlich dass Mutter Mae aus der Familie davongeht und über sich selbst bestimmt, bleibt in der Darstellung durch Imogen Kogge unterbelichtet. Den schwersten Mangel bringt der Verzicht darauf, die Lynchung des gelben Holzhändlers als öffentliches Pogrom darzustellen. Damit wird die Möglichkeit, "Im Dickicht der Städte" zu einem Stück Aufklärung zu machen, vertan.

The Good Person of Szechwan: Doane College Theater Production, October 2003

Peter Reinkordt, Doane College

German literature of the 20th century is my area of specialization and I have been particularly interested in Brecht because of the profound effect he has had not only on German theater but on doing theater around the world. I studied and lived in Europe for several years in the sixties and seventies, in Germany and Switzerland, and was lucky enough to have seen Therese Giese do Brecht and to have seen several performances of the Brecht Ensemble at the Schiffbauerdamm Theater.

I have seen *Good Person* twice before, once in Munich, the other time in Zürich at the Schauspielhaus. To be honest, I didn't really look forward to seeing it again. The full play is long, sometimes tedious and really quite didactic in places. I am also somewhat leery about the translations, having worked as dramaturg with Doane Theater on their production of "Chalk Circle" in the Bentley translation in the late eighties.

My apprehension about *Good Person* turned to curiosity and delight very early on in the performance. The play accomplished what I see as Brecht's intent. It is supposed to teach, it is supposed to draw the audience out of its complacency and stupor, it is to make everyone think and it should cause discussion. I feel that this version did that, and did it well.

The staging was somewhat minimalist, with scaffolding suggesting different levels of housing. There were platforms for actors to sit on, there were flaps that opened and shut (with a

bang), there were windows and doors. The effect was reminiscent of “Laugh-In” and it worked well here, just as in that TV show.

Speed and timing are critical, and we live in an age where that is becoming even more important because we have moved to the age of the ‘zingers’. The decision to cut the text radically and shorten the time also worked in favor of the message. We didn’t see a farce or a play that had been manhandled, we saw something that had been brought to the present time, with a message and language that could and would – and was – understood by today’s audience. It moved fast and it was entertaining (would Brecht moan?).

There was the Verfremdungseffekt in force: the performers wore masks and there was the open stage with no curtain and the actors on stage before the play began. They spoke to the audience directly (addressing Grandma and Grandpa and relatives in the crowd). I heard students remark later, that these direct references, as well as the comments from the windows and the flapping of the shutters irritated and made them “wonder”. Voila, the V-effect! I also believe that the masks made the character switch work well and that the simple fact of the masks had a similar disconcerting effect as the direct comments and the stage workers that, all dressed in black, had the word ‘CREW’ prominently emblazoned on their shirts.

So, the bottom line question is – did it work? I believe it did, and it was pleasant and enjoyable – something I would not necessarily say about the performances in Europe. They were ‘cultural work’ that had to be done.

Schlaflied – Die Dreigroschenoper im Gorki-Theater: Johanna Schall wirbelt den Staub nett auf

Detlef Friedrich, Berliner Zeitung, 2. Februar 2004

Es war einmal. Vor der Brechtgardine, so fangen alle Märchen an, sitzt ein fünfjähriges Mädchen mit Zahnücke. Im weißen Kleid schaut es uns lieb an. Es heißt Polly, es soll schlafen gehen. Da tritt von der Seite als sein lieber Papa Jonathan Jeramiah Peachum hinzu, der Bettlerkönig, der in London die Prothesen vermietet. Er singt den Mackie Messer Song. Das Mädchen gähnt, blickt ins Publikum, ob das Gähnen auch bemerkt wird. Es wird bemerkt. Das Mädchen gähnt ein weiteres Mal, etwas inniger, schläft ein, kuschelt sich in Papas Arme. Es war einmal eine Verbrecherwelt, und unsere ist nun gut geworden. Vorhang auf im Maxim-Gorki-Theater für die “Dreigroschenoper”. Jörg Schüttauf als Peachum wird die folgenden drei Stunden so ein lieber Papa bleiben, wie das eine ganz liebe Inszenierung ist.

Nur Frau Peachum, gespielt von Jacqueline Macaulay ist nicht lieb. Sie wedelt etwas mit dem Popo, wie sie da die Kamera des alten Stummfilmkinos hält, welches wir in milden Brauntönen, mild wie alles heute Abend, auf der Leinwand schön erblicken. Mrs. Celia Peachum trinkt zwischendurch einen Schluck aus der praktisch ausgestatteten Damenlederhandtasche mit der Trinköffnung an der Seite. Sie ist die Eiserne Lady dieses Brecht-Stückes, greift auf die Resoluthet der Mrs. Thatcher zurück und vergreift sich. Mit den Beinen und den Armen fasst sie besitzergreifend um den Papa Peachum drumherum, wie das Bettlerkönigsehepaar so gemütlich auf der Couch die Welt benörgelt.

Die Macaulay spielt den Kollegen Schüttauf, ohne dass der deswegen aufstehen müsste, an die Wand. Das ist womöglich das Britische an diesem London. Treu deutsch das Bühnenbild, in Stummfilmbraun. Eine Sinfonie aus Braun und Pepitamustern. Expressionistisch die Linien, eine deutsche Kleinstadt, wie wir unten das Publikum, mit den erstaunlich vielen Protokollgästen zur Premiere.

Mister Peachum hält gegen den Spieleifer der Mrs. Peachum nichts darwider, so wird Jörg Schüttauf zum Waschlappendarsteller. Vielleicht hat sich der Akteur in seinen vielen Fernsehauftritten doch etwas müde gearbeitet. Drei Stunden Theater und dauernd auf der Bühne und dann diese Rolle brauchen eine andere Präsenz, wenn das Stück von Brecht sein soll und es berühmte Vorbilder gibt. Was die Macaulay macht, ist eine einsame Nummer, wohl nicht unbedingt die Art Schauspielkunst, die Brecht im Auge gehabt haben könnte, als er über Ensemblespiel nachsann.

Aber es ist für die Inszenierung von Johanna Schall nicht untypisch. Sie braucht so etwas für den alten Schinken von ihrem Opa, sonst schliefen wir ein wie Polly klein. Die Schall hat das Stück heute an der Garderobe abgegeben und will auf der Bühne die Hülle nun doch einmal kräftig ausstauben. Dabei spielt sie tatsächlich fast den ganzen Text, nebst Afghanistan-Kalauer, denn sie hat die Rechte von der Brechterbin, ihrer Mama bekommen, und nicht der Herr Peymann vom BE, der wieder wer weiß was zugelassen hätte.

Also, das flotte Operettchen mit den bekannten Liedern im Gorki. Es ist doch alles schon so lange her. Sogar, dass Johanna Schall die Polly spielte in Alexander Langs Inszenierung am Deutschen Theater, ist schon wieder acht Jahre her. Aber, wenn alles schon so lange her ist, warum spielt man das Stück dann einfach mal nicht? Opa hat sich nichts weiter gedacht. Es soll uns ein bisschen Freude machen.

Das Lied der Jenny singt Polly, das macht Maria Simon mit feiner Stimme und derber Erotik. Es fiel ihr ein neues Hoppla ein, erst Ah, dann ein lauter Schrei, dann leise: hoppla. Spelunken-Jenny mit dem Madonnengesicht hat im Hurenhaus von Turnbrigde das fortgeschrittene Dienstalter längst überschritten. Jenny, die Nonne. Bis zum Kinn hochgeschlossen die helle Angestelltenbluse. Bis zu den Füßen wallend das braune Tuch. Die Brüste zum Angriff forsch gereckt. Die Haare nach Art alter Damen in Wellen frisch onduliert, ein Pelzchen über die Schultern gehängt. "In jener Zeit, die nun vergangen ist", als Mackie sie "manches liebe Mal gestemmt" (Zuhälterballade), kann Mackie aber höchstens acht oder zehn Jahre alt gewesen sein.

Überhaupt, warum inszeniert die Schall die Männerrollen so entschärft, um nicht zu sagen, kastriert? Hält sie es für ein Stück über Frauen? Auch der Mackie Messer des Pierre Besson ist ein Weichei, wo sich Brecht doch so liest, als solle man dem Mackie Messer glauben, dass er mit den Frauen reihenweise etwas hat.

Vorzüglich sind fast alle Frauen geraten, glanzvoll das Eifersuchtsduett im Gefängnis des Mackie Messer: Anna Kubin als schwangere Lucy und Maria Simon als Polly. Hochkonzertant. Bravo. Norman Schenks spielt den obersten Polizeichef Tiger-Brown wie eine weitere Geliebte des Mackie Messer. Was Ursula Werner, das eingetragene und patentierte Inventarstück des Gorkitheaters, aus der einst schrillen Jenny macht, ist keine bloße Schauspielnummer. Es ist mehr: eine feine, bescheidene Etüde. Fast schon weise, wie die Werner singt und leidet. Es sprengt, inmitten der Strapse, Rüschen, Höschen der breitbeinig sitzenden Damen, die Inszenierung auf.

„Da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt“, steht bei Brecht in Jennys Strophe. Der Mackie des Pierre Besson kann es nur leider nicht verstehen.

Es war ein großer Bahnhof im Theater. Ganz vorn in der Mitte saßen die Tochter von Brecht und die Tochter von Kortner nebeneinander und lachten der Bühne zu. Weiter hinten saßen der Bürgermeister und sein Freund, und zum Schutze zwei drahtige Herren, verkabelt am Ohr. Auch sie ein schönes Paar. Eine ältere Dame, die man sich als Bundespräsidenten vorstellen soll, wandelte allein durch die Pausenklüngel. In der Pause und im Saal war mehr Dreigroschenoper als auf der Bühne. Sagen wir es so: Alle Staatsangestellten, die hier waren, waren nicht auf der Castorf-Premiere, wo der zeitgenössischen Kunst hätte beigewohnt werden können. (Siehe die Berichterstattung des Kollegen Seidler, Seite 11). Johanna Schall aber war wohl schon einmal zu oft in der Volksbühne. Von dort hat sie die Videokamera mitgebracht und dilettiert herum. Das zum Staub von gestern Erklärte gefiel. Das Publikum klatschte lange.

Glucke auf der Leiter: Zweifel an der unkommentierten Inszenierung des Brecht-Klassikers *Mutter Courage* am Linzer Landestheater

Ronald Pohl, Der Standard, 4. Februar 2004

Gerhard Willerts Versuch, den Brecht-Klassiker „Mutter Courage“ im Linzer Landestheater unkommentiert vom Blatt zu inszenieren, erzeugt Zweifel - weniger an der Statur Brechts als an deren schwieriger Pflege.

Linzer - Auf die marxistischen Klassiker des Theaterreformators Bertolt Brecht hat sich der Raureif gelegt. Ein starrender Frost bringt alles lebensvoll Gedachte und prall Gedichtete vorhersehbar zum Kollabieren. Schon das epische Gerüst verursacht Schlottern: Der Planwagen der Anna Fierling, vor dessen Bock die Marketenderin die eigenen Kinder spannt, weil sie als „Hyäne“ der abgeasteten Mordschauplätze mit kümmerlichem Trödel Handel treibt, fährt in die erwartbare Richtung. Er kommt, obwohl die Kinder eines nach dem andern krepieren, gar nie zum Stillstand.

Ein Stück wie die „Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“ Mutter Courage und ihre Kinder wird von den Nachgeborenen gegen seinen Urheber des Öfteren in Schutz genommen. Wo Brecht die Verwissenschaftlichung der eigenen Erkenntnis rücksichtslos vorantrieb, da fällt ihm der heutige Theaterinstinkt regelmäßig in die Fuhrwerksspeichen.

Will sagen: Führt man sich das Stück, so wie jetzt im Linzer Landestheater, bereitwillig zu Gemüte, so deshalb, weil es gegen seinen Schöpfer nachträglich Recht behält. Natürlich leidet man mit der alten Courage mit, „identifiziert“ sich mit ihr, „fühlt sich ein“ - lauter sentimentale Scheußlichkeiten aus der aristotelischen Klippschule, derentwegen man sündteure Theater unterhält, auch wenn sich Brecht Erkenntnis durch proletarischen Genuss erhoffte. Der Linzer Schauspielregisseur Gerhard Willert, für gewöhnlich ein Erforscher und Beleuchter von Seelenabgründen, in denen Schmutz klebt, den er triumphierend herausreißt, dirigiert den Wagen der Courage einfach im Kreis herum. Eine peinsame Entscheidung für alle Beteiligten, die mit gefühligem Rampentheater bezahlt wird:

Die Fierling (Olga Strub) eine schnig-zähe, schwyzerdütsche Prachtglucke in zinnoberroten Dirndlresten, deren Verschmitztheit an ein Schweizer Saalfräulein erinnert, das mit seinen tumben

Nestsassen einen Ausflug ins Rätikon unternimmt. "Jo!", entrutscht es ihr, wenn die umstehenden Landsknechte ihre aufgebockte Leiter umstehen, um den alten Brecht herzureden und in kleine Sinn-Späne zu zerlegen.

Dahinter, auf abgedunkelter Bühne, steht ein kahler Wald von hoch aufragenden Galgenbäumen und Hühnerleitern, die sich im Laufe des niederschmetternden Abends bequem zu einem Scheiterhaufen zusammenlegen lassen (Bühne: Martin Riches). Der hölzerne Geist eines bekannten schwedischen Möbelhauses durchweht die kahle Unternehmung. Der alte Dessau wird stramm gesungen. Die Lagerdirne Yvette (Sabine Martin) entpuppt sich sogar als üppig überwogende Montmartre-Soubrette von alles niederreißender Statur.

Nur rund um sie herum toben die Gespenster. Blasse Jünglinge - Sohn Eilif (Andreas Kiendl) ein wenig kriegsversehrt und übergeschnappt. Aasige Gewinnler wie der mitziehende Feldprediger (Heiner Take). Ein kahler Protz von den Farben eines Kartoffelkäfers (Günter Rainer), der als liebeswerbender Koch ein kurioses Rudi-Carrell-Deutsch spricht. Der Raureif, der über dem Aufsagetheater liegt, erzeugt Gelenkstarre. Entweder wollte man dem Dogmatiker Brecht in Linz etwas husten - oder man befand, das in den ruhelosen Jahren vor dem Weltkrieg entstandene Stück sei eine ausgesiente alte Karre.

Der Krieg verheert nämlich die Gemüter. Und dann ist es so: Die Kriege in unserer neuen Weltgesellschaft unterscheiden nicht zwischen Front und Hinterland, und sie bringen ihre eigenen Profiteure und Marktschreier hervor. Davon erzählt sogar der alte BB, eingesponnen in seine ausgesient habenden Gewissheiten, aber stets aufs Neue zu befragen durch die Nachgeborenen. Bloß eines ist er nicht: vom Blatt zu inszenieren.

Out of the Din of Madness, the Music of Words

Vincent Canby, The New York Times, February 2, 1997

[...] 'Mother Courage And Her Children'

None too soon: approximately 37 years after Eric Bentley and Darius Milhaud completed their "American" version of Bertolt Brecht's "Mother Courage and Her Children," it is being given its world premiere by the Jean Cocteau Repertory at the Bouwerie Lane Theater. That's seven years longer than the war that is the backdrop for Brecht's epic about capitalism's most misguided and heroic entrepreneur.

Mr. Bentley, the critic, translator and playwright, described his work with the French composer in these pages two weeks ago. It had been a happy collaboration, he wrote, and the two remained friends until 1963. That's when Mr. Bentley agreed to provide his translation for a Jerome Robbins Broadway production using the score written in 1946 by Paul Dessau, the German composer who was Brecht's close associate. Milhaud, who died in 1974, never forgave Mr. Bentley for abandoning their project.

Not having seen the Robbins production, which starred Anne Bancroft and Gene Wilder, I have no way of comparing the two. Yet, from the evidence at the Bouwerie Lane, the Bentley-Milhaud version would seem to be first-rate.

Certainly it is far tougher and more to the point of Brecht's savage piece than the witty, elegant "Mother Courage" last year at the Royal National Theater in London. Directed by Jonathan Kent and starring a beautifully smudged Diana Rigg, the production was a new adaptation by David Hare with music by Jonathan Dove.

NEITHER MR. HARE'S lyrics nor Mr. Dove's music can match the sharp, gritty humor of the Bentley-Milhaud collaboration. Here's a comparison. The following are Mr. Hare's words for the refrain of the song that opens and closes the play: "Spring is here. The snows are melting./ The dead are gone. They're all at peace./ And what remains must now continue./ That's us. Let's go. We're all that's left." The Bentley version: "Christians, awake! The winter's gone!/ The snows depart, the dead sleep on!/ And though you may not long survive/Get out of bed and look alive!" Mr. Bentley's words successfully sneer and bite at the same time. Mr. Hare's are terribly, terribly polite.

The Jean Cocteau production deserves good marks. It's a miracle that this small, passionately focused, nearly year-round repertory company can put on such a production at all. Because its physical, monetary and talent resources are severely limited, you don't go to the tiny Bouwerie Lane in the East Village looking for highly polished glitz. You go looking for classic productions and a kind of commitment you would find nowhere else, at a price that people in the neighborhood can afford. The Jean Cocteau Rep is a major bargain.

This production offers surprises. Elise Stone, who plays the title role, is a small, fierce, dark-haired woman with a voice pure enough to carry the songs easily and raw enough to intimidate soldiers and camp followers who get in her way. Also good are Amy Fitts as the sweet, slatternly Yvette, Will Lecke as the chaplain and Harris Berlinsky as the cook.

The direction by Robert Hupp is not exactly precise, but the space is so limited you marvel that he can create any kind of order. Also important: he has so drilled the actors that they don't trample the audience while making stage entrances and exits through the auditorium.

A genuine pleasure: Robert Klingelhofer's unit set, a convincingly realistic version of Mother Courage's ubiquitous cart that, when pulled around the circle on the raked stage, also activates a giant, menacing wheel that dominates the back wall.

I suspect that "Mother Courage" always plays better in such pared down circumstances. It tends to be merely tolerated in grand theaters with star performers, computerized lighting boards and patrons who have arrived at their orchestra seats not quite sure whether Mother Courage is the one with the cart.

War Shows Its True Colors as Both Friend and Foe

Margo Jefferson, The New York Times, February 18, 2004

Brecht called "Mother Courage and Her Children" a chronicle of the Thirty Years' War in Europe. Today encyclopedias divide that bloody 17th-century marathon into periods like the Bohemian Period or the Swedish Period. It is so neat it could be art history. Protestant and Roman Catholic

armies battled, dynasties fell, territories changed hands, refugees scattered. When it ended in 1648 more than half the German population was dead.

"Mother Courage" is a great antiwar play. Like war itself, it is brutal yet devious. We are alienated and implicated. We are repelled by much of what we see, but we can't pretend we are astonished. The excellent Classical Theater of Harlem has staged a taut production, through Feb. 29. I hope the run can be extended; this play needs to be seen.

Mother Courage (Gwendolyn Mulamba) is a small-time profiteer who follows the army selling whatever she can: bread, cucumbers, linen, bullets. She earned her name when she drove her supply wagon through the bombardment of Riga "like a madman" lest the 50 loaves of bread she had get moldy.

The stage is a stern gray war zone. (The set is by Troy Hourie, the lighting by Aaron Black.) Mother enters confidently. Her supply wagon looks like a trailer. Her sons Eilif (Leopold Lowe) and Swiss Cheese (Jaime Carrillo) are hitched to it like horses. Her daughter, Katrin (Maechi Aharanwa), who is mute but not deaf, sits inside following orders anxiously.

Everyone Mother meets does whatever they must to get by. When the Catholics conquer Protestant territory, the army Chaplain (an amusingly unctuous Michael Early) hastily changes his religious garb, and Mother switches flags. Yvette (Anna Zastrow), the pretty camp follower, betters her circumstances by snagging a rich old colonel; the Cook (Oberon K. A. Adjepong) lays low.

War is whatever the participants need it to be: land grab, blood bath, crusade. In Brecht's hands war is a character, too, with an insidious power to adapt and manipulate. Does Mother Courage protest when her eldest son joins the army? The war becomes a neglected parent who has suffered for ungrateful children: "Your brood should get fat off the war and the poor war shouldn't ask a thing in return; it can look after itself," an officer reproaches her.

The Chaplain and the Clerk (Michael C. O'Day) have a taste for philosophizing: "In the long run you can't live without peace," the Clerk muses. But the Chaplain explains: "Well, I'd say there's peace even in war — for war satisfies all needs, even those of peace; yes, they're provided for, or the war couldn't keep going — war is like love, it always finds a way. Why should it end?"

Mother Courage, indomitable and incorrigible, bullies, jokes, haggles for lives and money. She combines the comic's wit with the straight man's tunnel vision. Let the Chaplain declare, "We're in God's hands now," and without a blink she responds: "Well, I hope we're not as desperate as that. But it is hard to sleep at night." Let peace be declared (however briefly) and she shouts: "Don't tell me peace has broken out! When I've just bought all these supplies!"

Ms. Mulamba's Mother Courage has a brisk, occasionally playful competence that works well. Her strong alto voice cuts through scruples with pragmatism: war is a business that should generate business.

Brecht did not want those in the audience to sympathize or identify with what they saw. He wanted them to think and judge. His characters address one other and the audience clinically. The characters feel emotions, but they use them, too.

Before each scene Brecht had placards announce the main events. Here the director, Christopher McElroen, uses five television sets. A newsman reads the announcements in a just-the-facts way, and they remain printed on the screens. Brecht wrote songs that reveal the private life or longings of a character but let us know we shouldn't be taken in. Songs won't change

anyone or anything. His lyrics are wonderful and William (Spaceman) Patterson's tunes are serviceable to fine. I couldn't always hear the words, though, and I wanted to.

These European characters are played mostly by African-Americans and Latinos. There are no name or location changes. There shouldn't be. Mr. McElroen and this fine company add more layers to the alienation effect that Brecht wanted. Nations and names change, but the basics of war don't, especially for what Mother calls "the fellow at the bottom."

This play was first performed in 1941. The war that had begun with Hitler's rise to power had spread through Europe and beyond. In the opening scene an army officer complains, "Peace is one big waste of equipment." These words sound contemporary.

Mutter Courage im Unglück: Thomas Langhoff inszenierte Brechts Chronik am Münchner Residenztheater

Joachim Kaiser, Süddeutsche Zeitung, 1. März 2004

Bertolt Brecht starb 1956 im damaligen Ost-Berlin – nur fünf Wochen nach dem Tod seines Antipoden Gottfried Benn in West-Berlin. Der einst mit Erbitterung geführte Kampf, ob wir „im Westen“ den Kommunisten Brecht aufführen, also in den jungen Bau unserer Demokratie ein trojanisches Pferd hineinlassen sollen, dürfte heute allen jüngeren Theater-Freunden absurd vorkommen. Damals ging man tatsächlich so weit, dass westdeutsche Brecht-Inszenierungen dann stattfanden, wenn die beiden Deutschlands halbwegs friedlich nebeneinander her existierten – und abgesetzt wurden, falls die DDR gegen West-Berlin oder West-Deutschland irgendwelche Schikanen lancierte.

Nur ein Theaterstück dieses Autors schien seinerzeit zwischen 1950 und den Sechzigerjahren über allen Kontroversen zu stehen: „Mutter Courage und ihre Kinder“. Sogar Thomas Mann, der Brecht-Hasser, hatte es widerwillig gelobt: „Das Scheusal hat Talent.“ Sogar Friedrich Torberg räumte in einer Umfrage ein, er zähle die „Mutter Courage“ zu den bedeutendsten Dramen der letzten 50 Jahre. Sogar der höhnische Brecht-Gegner Ionesco senkte den Degen vor diesem Stück – weil es so genial die vergehende, ein Menschenleben verzehrende Zeit darzustellen und zu bannen wisse.

Als Thomas Langhoff, der 1938 in Zürich geborene, später in der DDR wie auch im „Westen“ erfolgreiche, stets sensibel, solide und neugierig arbeitende Regisseur nun in München die „Mutter Courage“ machen wollte, und zwar mit Cornelia Froboess, die unter seinen Händen unvergesslich wurde als Ibsens „Frau vom Meer“ – da setzte Langhoff einerseits auf den „Klassiker“ Brechts und andererseits auf den Star seiner bisherigen Münchner Gast-Inszenierungen. Aber die so gut und sorgfältig geplante Aufführung misslang gleichwohl, trotz mancher schöner und bewegender Einzelheiten.

Dieses Fazit hängt zusammen mit folgender Verkettung: Die immer deutlicher zutage tretenden Inkonsistenzen und Schwächen des Textes nötigten Langhoff zu einer Modernisierung, auch Psychologisierung entscheidender Elemente der Brechtschen Mischung aus historischem Bilderbogen einerseits sowie marxistisch getönter Aufklärung über Religion und Krieg andererseits. Brechts Thesen, Lehren, Rechthabereien scheinen nämlich, egal, wie zutreffend sie sein mögen, versunken in einem Grab des Banalen, Gleichgültigen. Was indessen für Langhoff blieb an tragisch-

poetischer Substanz, dafür war Cornelia Froboess – hier eine intelligente, bebrillte, eher schwächliche Preußisch-Berlinische Unternehmerin, Chefin – wohl nicht die ideale Besetzung.

Aus dem Stück soll ja, so hoffte Brecht, zwar nicht die Courage am Ende aufgeklärt „sehend“ hervorgehen – wohl aber der Zuschauer. Doch verschuldet die „Marketenderin, die den Krieg benutzt, um ihre Kinder durchzubringen . . .“, dadurch überhaupt deren Untergang? Die Fehler der Courage lassen sich keineswegs als zwingende Folge der Kriegssituation erkennen. Sie haben genau so viel zu tun mit Erwerbstrieb, Charakter und, Verzeihung, „Schicksal“. Wenn da die stumme Katrin ihren Tod, aber die Rettung Gefährdeter herbeitrommelt; wenn die Courage, der Leiche ihres Sohnes gegenüber, diesen schweigend verleugnen muss, dann übersteigen solche gewaltigen Momente die Grenzen jeder Lehrstück-Nützlichkeit.

Es liegt nahe, allzu brillanten überrumpelnden Anfängen zu misstrauen und Sympathie zu empfinden für schwache Starts. Doch die volkstheaterhaft flotten Anfangsszenen der Aufführung schienen schon bedenklich misslungen. Zugegeben: Später gewöhnte man sich daran, dass die Courage in einem Automobil durch die Gegend rollt, dessen Scheinwerfer im Dunkeln unheimlich leuchten können. Nur: Jener Planwagen, den die Söhne der Courage durchs Deutschland des Dreißigjährigen Krieges ziehen, war ein durchaus mythischer Fortbewegungs-Kosmos gewesen (wie ihn Fellini im „La Strada“-Film klug nachahmte). Nun aber fährt ein Jeep des 20. Jahrhunderts durch die Landschaft, wird von vierschrötigem Militär-Personal aufgehalten. Statt der Ausweispapiere weist die großstädtische Fahrerin auf ein Messbuch hin, „aus Altötting, zum Einschlagen von Gurken“ – und kommt damit durch. Man staunt. Danach weissagt die Dame allen Beteiligten rasch noch den Tod aus dem Hut – denn sie „hat das Zweite Gesicht, das sagen alle“. Es ist eine absurde Mixtur aus Chronikalisch-Archaisierendem und 20. Jahrhundert. Das wirkt albern, diffus, sehr gewöhnungsbedürftig.

Auffälligerweise beginnen die Darsteller, auch die später so glänzende, grotesk verzweifelte und grotesk triumphierende Yvette der wunderbaren Ulrike Krummbiegel, ihre jeweiligen Erstauftritte schrecklich outriert. Warum muss der Eilif von Marc Oliver Schulze sich wie ein aggressiver Verrückter gerieren? Dem kann man schwerlich abnehmen, er habe sich mit „Lachen“ vor der Rache der Bauern retten können. Warum findet der Schweizerkas (Oliver Müller) für Gutartigkeit und lebensgefährliche Redlichkeit nicht zwingendere Verhaltensweisen? Warum wirkt die treffliche Lisa Wagner hier als Katrin so harmlos schön, so unverquält? Wenn die Figuren unter entzückend stilisierten Bäumen plaudern und trinken, dann gleicht das, auf hübsch modernen Sitzmöbeln, einem Picknick im Freien. Als Begleitmusik käme „Wochenend und Sonnenschein“ in Frage.

Glücklicherweise gewinnt die Aufführung beträchtlich während ihrer langsamen oder finster-tragischen Momente. Da spürt man, dass genau gearbeitet worden ist an der Darbietung zwischenmenschlicher Beziehungen. Toll auch, wie der Tod in Gestalt eines Häschers mit Augenklappe den Schweizerkas umspinnt, wie sich die Courage der Werbung des immer überzeugender auftretenden Kochs (Gerd Anthoff) schweren Herzens erwehrt . . . Nikolaus Paryla als Feldprediger schien freilich gar zu vorhersehbar heiter-harmlos.

Nun lässt sich behaupten, dass Brecht seine Geschöpfe über-determiniere. Darum bleibe ihnen keine Freiheit für begrenzte, widerspruchsvolle Vieldeutigkeit übrig. Aber dem wäre entgegenzuhalten, dass man sich auch eine ganz andere Courage vorstellen könnte. Cornelia Froboess mied das Klischee der Muttertier-Animalität resoluten süddeutschen Stils, wie es Therese

Giehse oder die (aus Österreich stammende) Weigel geboten hatten. Cornelia Froboess fehlte aber auch die jeden Widerspruch erledigende Temperaments-Vitalität. Nur immer überlegene realistische Cleverness. (Zu denken, dass Angela Winkler dafür berühmt wurde, die Courage sogar in eine schwarze Hexe umfunktioniert zu haben).

Cornelia Froboess drängte Schlimmes mit dem Griff nach der Zigarette beiseite. Sie donnerte keine seelischen Zusammenbrüche auf die Bretter, sondern reagierte gespenstisch still, nachdem Furchtbares geschehen war. Erst, als sie in der folgenden Szene keine Hemdenstoffe für blutende Verwundete herausrücken wollte, ahnte man, wie verhärtet ihre Seele nun war. Ihre mütterlichen Kraft-Ausbrüche wirkten ein wenig zurechtgelegt, nicht völlig aus dem Zentrum ihrer Figur hervorgehend. Dem Langhoffschen Konzept, verhalten auf Schicksalhaftigkeit zu setzen, hätte ein schwererer Charakter wohl besser entsprochen.

Die berühmteste Szene des Stückes – das verzweifelte Trommeln der Katrin am Ende – konnte im allzu abstrakt-modernen Gestänge (das eher interessante als dienliche Bühnenbild stammte, wie die Kostüme, von Peter Schubert) nicht zu gewohnter Wirkung gelangen. Und warum der letzte Satz, der Katrins Opfertod belohnt, gestrichen wurde – „Sie hat’s geschafft“ – blieb unerfindlich.

Die meisten, immer schon quälend kunstgewerblich anmutenden Dessau-Songs waren glücklicherweise gestrichen. Andere hübsch modernisiert (Gregor Knabl). Cornelia Froboess servierte ihr „Einst im Lenze“ vorzüglich. Nämlich präzise changierend zwischen Prosa, Sprechgesang, Melos. Beeindruckter Beifall, von kurzem Buh kontrapunktiert.

Kübelwagen blockiert - Langhoff deutet mittelgescheit: Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* in München

Detlef Friedrich, Berliner Zeitung, 1. März 2004

„So’n Kaiser selber kann ja gar nichts machen“, sagt die Froboess als Mutter Courage in München halb hin, zieht an der Zigarette, sitzt auf dem Campingstuhl als wär’s am Strandbad Wannsee, brät sich in der Kriegspause auf dem Rost ein Steak, das Radio spielt Blasmusik, auf dem abmontierten Panzerlauf trocknet Soldatenwäsche, und es klingt, als wolle sie sagen, der Schröder selbst kann ja auch nichts machen.

Einen Schluck aus der Whiskyflasche nimmt die Courage nicht ungern. Es haut sie nichts um. Es wirkt Cornelia Froboess kaum anders als im letzten „Tatort“, das kommt der unterhaltsamen Aufführung zugute. Starker, kurzer Beifall. Freitag Abend war am Residenztheater in München Premiere.

Cornelia Froboess - jung wirkt sie in der Rolle, unabwendbar hängt ihr das Berliner Lied an („Pack die Badehose ein“), und obwohl wir im Bayerischen Staatsschauspiel sind, hat ihre Courage etwas von einer schnoddrigen Verkäuferin auf dem Berliner Wochenmarkt. Diese Courage ist ein Regine-Hildebrandt-Typ. Sie höhnt und singt zugunsten der Kleinen und gegen die Großen, die ihren Krieg machen. Da ist sie ganz bei Brecht. Es fehlt die berechnete Intellektualität, der kühle Abstand, das Darüberhinausgehende.

Diese Courage der vielen neuen Kriege trägt schlapperige Wollsachen, ein braunes Hütchen, die Krempe aus der Stirn geschlagen, Brille vorn auf der Nase. Sie zieht an der Zigarette, bevor sie

die nächste Entscheidung trifft. Vom Brecht-Modell mit der Weigel und der Giehse stammt nichts. Der Regisseur Thomas Langhoff ist auf Entdeckung aus. Es interessiert ihn der Kreislauf der Welt. Es ist, wie es ist. Wie es ist, ist es nicht gut. Aber wie es ist, bleibt es.

Brecht dachte, wie es ist, bleibt es nicht. Der Planwagen der Langhoff-Courage ist ein ramponierter Kübelwagen aus dem 2. Weltkrieg, obenauf ein großer Wasserkannister. Es geht jetzt durch die Wüsten des Irak, Afghanistans oder über die Berge Tschetscheniens. Keine zwei Soldaten tragen die gleiche Uniform, und doch sehen sie alle zum Verwechseln ähnlich aus. Dem Bühnenbildner Peter Schubert ist die Hälfte der Aufführung zu danken.

Als sie beginnt, fährt die Courage am offenen Fenster vor, singt in das Megaphon. Es schnarrt. Die Dessau-Musik wird von sieben Musikern auf dem Rang gespielt. Der mutige Sohn Eilif sitzt im Tankwartsanzug am Steuer, Schweizerkas und die stumme Katrin sitzen auf dem Rücksitz. Der Feldwebel sagt: "Man merkt s, hier ist schon lang kein Krieg gewesen. Wo soll da Moral herkommen? Frieden, das ist nur Schlamperei. Erst der Krieg schafft Ordnung", während die Courage bekanntlich denkt: "In einem guten Land braucht s keine Tugenden. Alle können ganz gewöhnlich sein, mittelgescheit und meinetwegen Feiglinge."

Den Satz hörten wir bei Thomas Langhoff nicht. Langhoff scheint pessimistisch zu sein und macht viel Unterhaltung. Wahrscheinlich hat er recht. Kein gutes Land in Sicht. Natürlich hat Thomas Langhoff seine Courage-Inszenierung heute angelegt, sehr heute. Die Zeiten sind danach. Wir sahen eine tragikomische Jahrmarktsbude, zu deren Angebot es gehört, Brecht neu zu sehen. Auch gegen Brecht. Weg von seiner Weltveränderei. Langhoff meinte wohl, in der Courage einen fast antiken Stoff zu finden, so unabwennbar ist der Krieg.

"Will vom Krieg leben/ Wird ihm wohl müssen auch was geben" hat der Regisseur breit über die Türen des Residenztheaters plakatieren lassen. Bekanntermaßen sind es drei Kinder, die die Courage dem Krieg opfert, und bei Brecht, dem Lehrreichen, zieht die Courage ("die C. ist geschäftsfrau, weil sie Mutter ist. Sie kann nicht Mutter sein, weil sie geschäftsfrau ist.") unbelehrbar am Ende allein den Wagen noch zwei Runden über die Bühne. Identifizierung erlaubt Brecht nicht. Nicht die Courage, der Zuschauer sollte was lernen.

Langhoffs Zuschauer weiß soviel wie der Regisseur. Seine Courage schiebt und zerrt im letzten Bild verzweifelt an ihrem VW-Kübel, der sich nicht von der Stelle rührt. Brecht hatte gute Gründe, warum die Courage immer weiter fährt: "Ich werde Ihnen was sagen: Die Herrschaft ergreift das Volk nur im äußersten Notfall. Es hängt damit zusammen, dass der Mensch überhaupt nur im äußersten Notfall denkt."

Brecht ist vereinnahmt worden: von den Achtundsechzigern die frühen Jahre. Von der DDR das Weltveränderungspathos auf der Ernst-Busch-Platte. Vom BE die Modellhaftigkeit. Dass Brecht 1990 tatsächlich für nicht mehr spielbar erachtet wurde, darüber muß man lachen. Einar Schleef mit "Puntila", Heiner Müller mit "Arturo Ui" und Langhoff (noch Intendant des Deutschen Theaters) mit dem "Kaukasischen Kreidekreis" behaupteten das Werk, indem sie das Ideologische gering werteten. In diese Linie gehört auch Langhoffs *Courage*. Man möchte sie in Berlin sehen.

Nikolaus Paryla als windelweicher Feldprediger ist für manchen Lacher gut. Der Koch von Gerd Anthoff ein männlicher Liebhaber und Ulrike Krumbiegel als Yvette im Pelzmantel ein halbseidenes Ereignis. Die stumme Katrin der Lisa Wagner erhielt Bravos; für sie fiel Langhoff das beste Bild ein. Katrin steigt, um die Stadt vor dem Überfall zu warnen, auf einen Überlandstrommast immer höher hinauf, bis sie das Maschinengewehrfeuer auf die Erde holt.

Barbara Neureiter inszeniert *Mutter Courage*

Ruth Bender, Kieler Nachrichten, 1. März 2004

Brecht schrieb die *Mutter Courage* kurz vor dem Krieg. Uraufführung hatte sie dann 1941 in Zürich, und auch dieser Tage scheint das Stück tagesaktuelle Wirklichkeiten zu spiegeln. In der Inszenierung von Barbara Neureiter feierte das Drama jetzt im Schauspielhaus mit langem Applaus Premiere.

Es dröhnt so schön brachial wie in den 80ern, als die Einstürzenden Neubauten Stahlrohr-Percussion mit Elektro-Loops vermengten. Dazu passt die Halle, die Ausstatter Jürgen Höth ins Kieler Schauspielhaus gebaut hat. Ein Kubus aus Stahlgestänge und MDF-Platten, irgendwo zwischen Fischer-Baukasten und Flötotto-System. Die lassen sich auch schnell wieder aufbauen, wenn sie mal kaputt gehen. Ein universaler Durchgangsraum und Übergangsort ist das, an dem sich *Mutter Courage* eingerichtet hat. Eigentlich, so erklärt Regisseurin Barbara Neureiter im Programmheft, soll es stets derselbe sein, an dem der Krieg ins Privatleben von Brechts Marketenderin hereinbricht. Aber wenn die wieder mal nach den gepackten Koffern greift und zum Aufbruch drängt, hat man das Gefühl, dass sie dem Krieg immer noch hinterher reist. Nur dass die Orte, an denen sie ankommt, immer gleich aussehen: Krieg geht eben überall.

Das ist so einleuchtend, dass man sich fragt, wozu Regisseur (selbst Peter Zadek im vergangenen Juni im Deutschen Theater Berlin) heutzutage immer noch den abgewetzten Planwagen auf die Bühne zerren. Der Anna Fierling ist es eh egal, wo sie ihre Geschäftchen macht. Hauptsache, sie macht sie, denn den Krieg braucht sie zum Leben wie der Parasit sein Wirtstier. Dass ihr dabei die drei Kinder zu Tode kommen, ist nicht schön, demonstriert in Brechts Lehrtheater aber die unheilvolle Verkettung von Krieg und Kapitalismus: *Mutter Courage* verliert im Handelseifer ihren Ältesten aus den Augen und schwupps, ist der fort und eingezogen. Sie feilscht um ein paar Hunderter gegen ihren Zweitling Schweizerkas, und schon hat der elf Kugeln im Leib. Und die stumme Katrin muss sterben, als sie einsam die bedrohte Stadt wachtrummelt.

Barbara Neureiter erzählt Brechts Geschichte in einer auf ein konsumierbares Maß gestrichenen Fassung, der keine Variation fehlt. Die Familie tritt ein als Agitationscombo in eigener Sache. Die Jungs sind tumbe Toren, Eilif, der Ältere (Sebastian Schwab), ein All-Time-Schlägertyp, Schweizerkas (Christian Brüggemann) ein gutwilliger Naivling. Claudia Macht irrlüchert als ewiger Flüchtling mit vollen Taschen durch die Szenerie und gibt die jeweiligen Schauplätze bekannt. Und die Soldaten (Siegfried Jacobs, Siegfried Kristen, Olaf Napp und eine Handvoll Statisten) machen auch bloß ihren Job, die Bereitschaft zur Gewalt mal unterm blauen Drillich verbergend, mal offen tragend wie Freibeuter, und schließlich, als es darum geht, die Katrin abzuschießen, offiziös verumumt wie beim GSG-9-Einsatz. Dazu fallen Kleiderberge vom Bühnenhimmel. Am Boden sehen sie aus wie Kriegsleichen.

Neureiter entwirft eine Art gegenwärtige Nimmerzeit und Andrea Schönings *Courage* bewegt sich darin als alerte Wiedergängerin, proper-präsent in einer Vitalität, die sie sich zusehends schwerer erkämpfen muss. Aber erst mal strahlt sie diesen energischen Pragmatismus aus, und die Zähigkeit der Zynikerin. Kein Wunder, dass der Feldprediger, den Rainer Jordan zwischen nutznießerscher Demut und alkoholisiertem Philosophen ansiedelt, sich mehr wünscht als die bestehende Zweckgemeinschaft. Die *Courage* aber steht mehr auf den Koch, einen gierig-

schmierigen Macho, dem Sascha Nathan ein paar mutig swingende Nummernauftritte beschert. Das Lehrtheater als Kriegsrevue.

Überhaupt passiert hier alles mit großem Nachdruck. Man deklamiert, paradiert und stürzt sich mit Getöse in den Tumult, steigert das Expressive ins Expressionistische. Nachhaltige Momente gibt es, wenn Jennifer Böhm (zu selten) ihrem intensiven Blick vertraut anstelle der aufdringlichen spastischen Zuckung. Wenn man an Agnes Richters wunderbar hinterfotziger Landpomeranze Yvette hängenbleibt. Und wenn Andrea Schöning die Härte der Courage in kleinen Pausen aufbricht.

Brecht malt schon dick, und Barbara Neureiter ist mit ähnlichem Farbton noch mal drüber gegangen. Ähnlich wirkt das blechige Industrial-Gewand, mit dem FM Einheit die schräge Melodik der Musik von Paul Dessau verstärkt. So wirkt die Inszenierung in ihrer Eindeutigkeit zuweilen brechtischer als Brecht. Und am Ende bohrt die Frage, ob das Stück Zeiten spiegeln kann, in denen der Krieg im Irak, in Haiti und sonstwo den Nachrichtenalltag bestimmt. Was die persönliche Verstrickung, aus der heraus eine Mutter Courage und die kleinen Leute den Krieg erleben, mit den globalisierten Waffenmogulen und Wirtschaftsbossen unserer Tage zu tun hat? Oder ob Brecht, selbst wenn man ihn so wacker jetztzeitig umsetzt wie Neureiter, doch vor allem Museum ist?

Schauspielhaus Zürich: Ein Sommernachtsalbtraum. Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti am Pfauen*

Barbara Villiger Heilig, Neue Zürcher Zeitung, 27. März 2004

Warum einfach, wenn's auch kompliziert geht? Bertolt Brecht äusserte seltsame Bedenken bezüglich des Volksstücks "Herr Puntila und sein Knecht Matti" (geschrieben 1940 in Finnland mit Hella Wuolijoki, uraufgeführt 1948 in Zürich). Erstens sollte es das Klischee vom Volksstück unterlaufen, aber - Brecht war ein Profi - dennoch dem grossen Publikum einleuchten. Zweitens - und diese Brecht'sche Anmerkung liest sich heute als rührender Reflex auf den Fortschrittsglauben des bekennenden Marxisten - dachte der Dramatiker seinen klassenkämpferischen Schwank rechtfertigen zu müssen: Es gebe zwar keine Gutsbesitzer mehr, doch die "Ablagerung überwindener Epochen" bleibe "in den Seelen der Menschen" liegen, was seinem "Puntila" weiter dauernde Aktualität zusichere.

Keine Sorge, lieber Brecht, die Herr-und-Knecht-Dialektik zeugt bis heute, je nach Weltgegend in verschiedener Ausformung, von geradezu hartnäckiger Beständigkeit. Selbst die Überlegung, der Knecht - in Brechts Stück ein Chauffeur mit einer gewissen Macht, die seinen ständig betrunkenen Herrn von ihm abhängig macht - sitze zuweilen am längeren Hebel, zeitigt Echos bis in die heutige Welt der Konzerne. Dort kommt es vor, dass Chefs ihre astronomischen Gehälter mit scheinheilig neidvollem Blick nach unten damit entschuldigen, sie litten unter der erdrückenden Verantwortungslast ihrer Jobs.

Nichts von solcherlei "Aktualitätsbezügen" in Andreas Kriegenburgs Inszenierung am Zürcher Schauspielhaus. Das ist kein Vorwurf, im Gegenteil. Die Zuschauer sollen sich ihren eigenen Reim machen auf die Gegenwart, wenn sie - alte oder modernere - Klassiker sehen. Sollen, falls sie können: Und hier beginnt das Problem. Denn Kriegenburg, ein Regisseur, der relativ unmöglichen Stücken (Heiner Müllers "Der Auftrag", Schillers "Fiesco") schon eine simple Evidenz abgewann, verunmöglicht mit seiner Inszenierung das grundsätzliche Verständnis des nun wirklich

nicht schwierigen, aber effektvollen und intelligent-verschmitzten Brechtstücks zusehends. Am Schluss herrscht ratloses Kopfschütteln.

Dabei beginnt alles sehr schön. Eine luftige, leere Holzbaracke bestimmt Harald Thors Bühne, ein Innenraum, der sich dank wundersam neonfarbiger Beleuchtung in die Aussenwelt verwandeln kann. Ob Gaststube oder nachtschlafendes Dorf, ob Gutshof mit Badehütte oder Gesindemarkt oder Landstrasse, ausschlaggebend für die Situationen bleiben die Hauptdarsteller, als da sind: Jean-Pierre Cornus schlaksig-eleganter Puntila im Nadelstreifenanzug und mit flatterndem Blondhaar; Alexander Simons vergleichsweise eckig-kompakter Matti mit Bodenhaftung; Paula Dombrowskis fast durchsichtige Eva, ein bleiches Töchterlein, das es freilich in sich hat. Sie mag maliziös und zickig tun, bei allem Kokettieren bleibt sie stets ein junges Mädchen, dessen schnöd ausgestelltes Selbstbewusstsein das ängstliche Fiebern nach aufregendem Leben schlecht kaschiert. Aus ihrer Eva macht Paula Dombrowski ein eigenes geheimnisvolles Drama; knisternd vor verbotener Erotik, voll verschwiegener Träume. Ausserdem wird sie zum Spielball männlicher Macht.

Geschlechterkampf statt Klassenkampf? Nein, so weit geht Kriegenburg nicht, obwohl ihn die Nöte der Arbeiterklasse weniger interessieren (entsprechend zielloos setzt er Ludwig Boettgers Proleten ein) als das Manövrieren mit der sexuellen Hörigkeit. Deshalb lässt er einerseits Michaela Steiger, Köchin oder eher gespensterhafte Hausdame in betont weiblicher Aufmachung, ihre beunruhigend verhaltene Lusternheit auf Männer und Frauen gleichermassen verströmen. Deshalb lässt er anderseits Raphael Clamer, den diplomatischen Attaché und undiplomatischen Verlobten Evas, wie ein geschlechtsloses Spielzeug mit mechanischem Antrieb zackig-nüchtern herummarschieren zwischen Reihen von Schnapsflaschen und Gestalten, die im Rausch torkeln oder, vom Schlaf übermannt, zusammenbrechen.

Kaurismäkis Patenschaft ist unverkennbar in dieser Inszenierung, und sie bringt - obwohl Brechts "Finnland" natürlich nicht Finnland meint - atmosphärische Betörung ins Spiel. Unheimlich lächelt die endlose Sommernacht. Doch wozu? Diese Frage drängt sich mit fortschreitendem Abend in den Vordergrund. Damit Matti und Eva, eng beieinander liegend, eine ganze Szene träumend reden können? So viel Unbewusstes bürdete Brecht seinen Figuren nicht auf; sie ächzen auch bei Kriegenburg darunter.

Nach der Pause verkünstelt sich das stilisierte Spiel vollends. Elektronisch verstärkt, werden die Stimmen von den Sprechern dissoziiert; schliesslich klingt der Text ab Band zur Pantomime, und jedermann trägt Pelz über dem Frack. In Slapstickeinlagen beweisen Clamer und Simon, dass sie gute Perkussionisten sind. Die imaginäre Besteigung des Hatelmabergs, bei der Puntila im Vollsuff seine patriotischen und despotischen Züge vor Matti entblößen müsste, fällt buchstäblich flach. Herr und Knecht am Boden; ihre Rollen sprechen Tochter und Köchin, die sie wie Kasperlepuppen zu bewegen versuchen. Der allgemeine Alkoholpegel verhindert auch Mattis endlichen Weggang, das heisst Brechts Pointe.

Nichts gegen eigensinnige Interpretationen des theatralischen Repertoires, das nur dank neuen Denkansätzen weiterlebt. Bei Kriegenburg bleibt diesmal allerdings das Denken im Ansatz stecken. Die Idee, den üblicherweise ordinären Puntila anti-ordinär umzupolen, zieht dramaturgische Folgen nach sich, welche der Regisseur weder durchschaut noch irgendwie ordnet, geschweige denn zu Ende denkt. Er verstrickt sich darin. Die Entwirrung überlässt er uns.

Breath in Dark Times: The Kowalchuk/Walker Project, *Ten Brecht Poems**L.M. Bogad, University of California, Davis*

In the dark times will there also be singing?

Yes, there will also be singing about the dark times.

—Bertolt Brecht, "Motto"

The Reichstag burns, again.

The flaming building flickers, an image projected onto a white sheet. Two actors rustle the sheet between them, and the Reichstag shrinks, wrinkles, and wavers as they dance. The performers pause to discuss their choreography of coup d'état.

In the basement of St. Clements, a progressive church/theatre in New York City, Tannis Kowalchuk and Leese Walker are adapting Brecht's poems to the stage with a cheerful intensity. This particular section involves a complex sequence of steps with a simple sheet. As it folds, opens up, billows, and is hurled through space, it serves as a constantly-shifting screen for Piscatorian slide and video projections. The use of the sheet is both economical and inventive. When this sequence is completed, the sheet will become a shawl with a long trail, then a scrim for the next poem—a shadow-puppet interpretation of "The God of War."

Brecht's poems have inspired and challenged many readers, both during and between dark times. In the current darkness, New York performers Kowalchuk and Walker have adapted ten of these poems to the stage ("Traveling in a Comfortable Car," "In Dark Times," "To the Students of the Workers and Peasants Faculty," "A Liturgy of Breath," "The Chalk Cross," "When Evil-Doing Comes Like Falling Rain," "Article One of the Weimar Constitution," "Motto," "The God of War," and "Great Babel Gives Birth"), innovatively investing breath and movement to the written work. They have performed from Massachusetts to Maryland for a variety of audiences, from working class college students to Manhattan post-hipsters.

The project began when, shortly after the terrorist attacks of 9/11, Kowalchuk was given a book of Brecht poems by a fellow New Yorker who was fleeing the city. Unemployed and depressed about what she saw as the rise of jingoism, repression, and the "silencing of the voices of dissent," she began reading the poems while riding the subway. The poems spoke to both her mood and her analysis of the current situation in the U.S., and she approached Walker about adapting and performing them. Walker also saw the relevance of Brecht's poems to what she described as the "rise of fascism and nationalism around the world and the desire of the current [U.S.] administration for a more powerful secret police, and for some kind of scapegoat in order to divert attention away from corporate abuses and the failing economy" (interview).

Kowalchuk and Walker, working together as co-directors/adaptors/performers for the first time, draw on many influences. While both have experience with Brecht's dramatic work, Kowalchuk has worked extensively in the genre of physical theatre exemplified by the practice of Jerzy Grotowski and Eugenio Barba. She was a core member of the Winnipeg-based, Barba-influenced Primus Theatre for seven years, and has continued on this path as co-founder of the North American Cultural Laboratory (NACL). Walker has worked in multidisciplinary, improvisational dance, music and acting with the Irondale Ensemble, the Judith Shakespeare

Company, the Wendy Osserman Dance Company, the Walter Thompson Orchestra, and her own Strike Anywhere Performance Ensemble.

This variety of influences manifests in the multivocal, surprising performance. Kowalchuk and Walker are aware of the basic precepts of Brechtian theatre, and this aesthetic underpins the performance. Theatrical devices and instruments are laid out for the audience to see, the style is presentational, and each poem is introduced with a placard on a music stand and the ringing of a tiny bell. However, along with these obvious nods to *Verfremdung*, the performance startles with a combination of dance, puppetry, mock-children's storybook reading, and a *capella* singing of German, American, Roma, Bulgarian and African protest and folk songs.

The performers savvily shift the mood from grim defiance to calm reflection to outrageous satire. After "When Evil-Doing Comes Like Falling Rain," they whip their military greatcoats off to reveal festive showgirl outfits. What follows is a sharply harmonized, absurdly up-tempo musical rendition of Brecht's "Article One of the Weimar Constitution." This Weimar-showgirls number remains tense throughout—the army boots are still on under the fabulous frills, and cold irony permeates the jaw-stretching smiles:

KOWALCHUK: The song and dance for that number is ironic, tongue-in-cheek. Singing this song about the state crushing its own people, shooting, killing, silencing. And we're singing it like vaudeville showgirls, doing their boop-boop-de-boop, soft shoe.

WALKER: We thought, we could use all of the sappiest, cheesiest musical theatre conventions that we could think of, and do a razzle dazzle number...the bubble-head characters developed out of the number.

The "razzle dazzle" has the desired bitterly comedic effect, the "showgirls" give the audience a sly wink, and the performance quickly shifts mood yet again. The placard is changed. The bell is rung. And the transition to the eerie "Great Babel Gives Birth" begins....

Ten Brecht Poems has been performed widely in New York and the northeastern United States, and is about to go international. In New York City, the show has been seen at P.S. 122, BRIC (Brooklyn Information & Culture), St. Clements Theatre, HERE Arts Center, Judson Church, Deutsch Haus at New York University, The Bowery Poetry Club, Clara Barton High School, One Arm Red, and at the Brecht Forum. It has also been shown at political gatherings including the Socialist Scholars Conference, Make Art Not War, and the Not In Our Name General Assembly Meeting. Outside of the city, it has also been produced at the Goethe Institute in Washington, DC, NACL's Catskill Festival of New Theatre, the Artists of Tomorrow Festival, the KO Festival of Performance in Amherst, the Delaware Valley Arts Alliance, the Monticello First Night Celebration, Kol Ami Temple in White Plains, Trinity College, Muhlenberg College, Hood College, Sullivan County Community College, SUNY Albany, and at Pennsylvania State University in Altoona. *Ten Brecht Poems* has been featured on WBAI, WJFF, and German Public Radio, and has been invited to Poland and Cuba. Brooklyn Community Access Television is about to tape a short feature about the show.

Ten Brecht Poems is an ever-evolving work. Kowalchuk and Walker constantly re-evaluate the piece, and always have a post-show discussion, moderated by the host producer. These discussions generally move back and forth between aesthetic response and political expression, with a great deal of overlap between those two categories. "Audiences were hungry to discuss the issues that Brecht was writing about and we found that the post-show discussions were not only

incredibly helpful to us in our artistic process but that they served an important role for the communities where we played...folks wanted to discuss the [Iraq] war," said Walker. Kowalchuk agreed, and she added that the audiences often note the relevance of Brecht's poems to current events. The performers have made changes in response to the feedback they receive in these discussions. One audience member asked why they did not have any German songs in their impressive international repertoire of folk and protest music; accordingly, they added an appropriate German song. At one point, Kowalchuk had incorporated her own original accordion song into the piece. The song was a direct satire of current political issues including the Iraq war, abortion rights, and immigrant profiling. The audience at Dixon Place in New York City "hated it! They said it was too dogmatic...my political song suffocated them, whereas the poems, without commentary about Bush, let them associate, think, feel, and breathe." Kowalchuk and Walker did not hesitate to cut the song (perhaps it will find a place in their next creation).

One major change to the piece developed in discussion with students at Penn State-Altoona. At Altoona, students who had been dragooned into seeing the performance by their professor were happily surprised to find out that the show was entertaining and spoke to issues of personal concern to them. However, discussion with those students led to the discovery that the piece was so well timed and varied that it flowed very smoothly—perhaps too smoothly. The performers are now planning to interweave *interruptions* throughout.

KOWALCHUK: Right now we have what is, in a way, a very *charming* piece of Brecht poetry. Some poems are harsh, some are thought provoking, some are funny, depressing, satirical. But we've established a kind of rhythm with them and there are expectations we've set up...what we want to do is create *interruptions*...maybe it's a question to the audience, something that's very different from the rhythm of the piece, and this is something we're going to be working into the show...it's breaking the comfort and the rhythm and the movement structure that we have set up.

WALKER: Some kind of a breakdown.

It will be interesting to see what form these interruptions take. Although their work is hardly naturalistic, the performers still feel the need to distance and disrupt their own adept "theatre magic." The performers note that they have not immersed themselves in Brecht's theoretical writings. However, their first allegiance is to Brecht's insistence that theatre be entertaining while it stimulates an audience to think critically. Even as *Ten Brecht Poems* gathers the seductive momentum of popularity, its creators are wary of what Brecht called the "theatering down" of their innovations and challenging content. In their dynamic adaptation of his poems, Kowalchuk and Walker are engaging Brecht's theory in an inventively practical way.

The Measure of All Things

Jenny Sandman, *The off-off-Broadway Review*, May 9, 2004, Vol. 10

Man is Man by Bertolt Brecht, Translated by Marcella Nowak, Directed by Jackson Gay, Prospect Theater Company, West End Theatre

"Man is standing in the center, but only relatively." — *Man is Man*

Prospect Theater Company (Spring Awakening, The Belle's Strategem) scored another hit with their latest production, Bertolt Brecht's *Man is Man*. It was a rowdy, raucous reincarnation of Brecht's classic, newly and smartly adapted by Marcella Nowak.

Brecht's best-known play, *Mother Courage and Her Children*, is a play about war with no battle scenes; this is a play about soldiers, with only one. But *Man is Man* is more about modern man's anonymity and interchangeability, especially on a battlefield. Galy Gay, a simple worker (and not the sharpest crayon in the box, either), is on his way to market to buy a fish. On the way, he gets waylaid by Widow Begbick — she needs help carrying her pickle basket — and gets mixed up in a plot to conceal a soldier's plunder of a local pagoda. One of the four soldiers that raided the pagoda is missing, and the other three need to find a replacement for him, fast. They convince Galy Gay to act as the missing soldier. He acquiesces, as they keep plying him with beer. Gradually he gets so confused as to which identity is real that he becomes convinced he really is the missing soldier. Society makes him doubt his identity, so he adopts another one.

Nowak's translation is fresh and witty. While there are fewer songs, none of the projections that are called for in the original text, and no prolog or epilog, the text is slyly modern. The songs are funny and deceptively simple, with driving rhythms and choreography (Nathaniel Nicco-Annan). Original music and sound design are by Aaron Meicht.

Director Jackson Gay (Spring Awakening) kept to the Brechtian spirit of the original, which was performed in the Brechtian style. All the actors filed in together and remained around the scene of the action, sitting and watching along with the audience. When it was their turn to act, they simply stood up and moved into the acting area (a raised platform in the middle of the stage), becoming their characters as they moved into the light. Gay kept the play moving at a swift pace despite its length (two-and-a-half hours), and showed a deep dramaturgical understanding of the text.

The platform, reminiscent of medieval play wagons, was a simple rectangle outlined with guide wires. The actors provided their own backdrops and scenery, in the form of rolled painted cloths that could be hooked onto the wires and unrolled to reveal mountains, a pagoda, a train. Other props hung on the outer stage walls in a glorious confusion, waiting to be plucked by the appropriate actor. It was an inventive and thoroughly Brechtian set, down to the Widow Begbick's cigar (Brecht was a great cigar smoker, and even advocated the opening of a smoking-only theatre). The costumes were equally inventive in their simplicity.

But the actors were the best part of the show (as Prospect's audience has come to expect). Brad Heberlee, as Galy Gay, and Dara Seitzman, as the Widow Begbick, stole the show. They had an innate sense of comic timing and a magnetic stage presence. The rest of the cast (Jennifer Bruno, Sarah Elliot, Robyn Ganeles, Matthew Humphreys, Austin Jones, Frank Liotti, Lisa Louttit, Mark Mattek, Nathaniel Nicco-Annan, Paul Paglia, Patricia Spahn, Joe Vena, and Marnye Young) were equally versatile (often playing multiple roles), with strong voices and a flair for ensemble acting. They were a joy to watch, especially when they were all onstage together. (Sets: Erik Flatmo; Costumes: Jenny Mannis.)

Prospect Theater Company is known for its mischievous, creative productions of classics, and *Man is Man* did not disappoint — in any regard. Brecht (even Kurt Weill) would be proud.

Bingo für Bert Brecht – Dreigroschenoper bei den Ruhrfestspielen

Gudrun Norbistrath, Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 14. Mai 2004

Und der Haifisch, der hat Zähne - der Song aus Brechts *Dreigroschenoper* gehört zum deutschen Kulturgut, er ist bekannt und beliebt trotz aller Leichen und Schändungen, die darin vorkommen.

Auch die etwas groben Verse aus Mackie Messers großer Schlussballade ("Man schlage ihnen ihre Fressen mit schweren Eisenhämmern ein, im übrigen will ich vergessen und bitte sie, mir zu verzeih'n") werden im Deutschunterricht diskutiert und dürfen als klassisch gelten. Aber – die *Dreigroschenoper* in der Inszenierung von Calixto Bieito?

Die Ruhrfestspiele wagten es, und sie gewannen; das Publikum war hingerissen. Das war nicht selbstverständlich.

Wer das Stück liebt und einer gewissen Verfremdung (!) durch die Regie nicht feindlich gegenübersteht, konnte seine Freude an der Inszenierung haben. Wer allerdings nachgelesen hatte, was für ein wilder Junge dieser Katalane Bieito ist, der mochte zunächst enttäuscht sein. Immerhin hatte es in Spanien Morddrohungen wegen des Stückes gegeben. Warum nur?

Gewiss, der Pfarrer war besoffen und rülpste laut, aber sonst gab es außer einem String und einigen gepushten Busen nichts Anstößiges, falls man nicht gezückte Pistolen für ein Ärgernis hält. Kein Skandal - es wird weder Kot gegessen wie im "Trovatore" noch mit Kondomen geworfen wie in "Don Giovanni"; es gibt nur eine kirmesbunte Bingo-Bude mit der Leuchtschrift "Alabama" und Massen von Barbie-Puppen, Teddys und Waschmaschinen.

Vor dieser Kulisse spielt die *Dreigroschenoper* bei den Ruhrfestspielen, und wenn man erst aufgehört hat, auf den Eklat zu warten, dann ist es wirklich köstlich, erstklassig gesungen und choreographiert und mit einem Witz, den man aus deutschen Inszenierungen kaum noch kennt. Bei uns ist dieses bissige Stück Kapitalismus-Kritik längst ein verstaubter Klassiker, Bieitos spanische Truppe aber holt es aus der Mottenkiste und zeigt es in einem aufrührerischen Geist, der Bert Brecht und Kurt Weill sicher gefallen hätte.

Schräg, schnell und komisch, das ist die *Dreigroschenoper*; und sie ist todernst - nicht, weil Mackie Messer hängen soll (und dank höherer Fügung dann doch nicht gerettet wird), sondern weil das Stück mit satirischer Schärfe Menschlichkeit einfordert. "Verschließt euer Ohr nicht dem Elend" – das ist hoch aktuell, auch wenn man nicht Peachum heißt und sein Geld mit Holzbein-Attrappen verdient.

Aber das Schöne an dieser Agitationspropaganda ist ja, dass Brechts Text die beinharte Kritik in handliche, witzige Brocken bricht, und Calixto Bieito macht begeistert mit beim Kleinholz: Bei ihm ist das Leben eine Lotteriebude; alle wollen den Hauptgewinn, aber die meisten bekommen nur ein Plüschtier (Mackie allerdings hebt seine Polly von der Bühne). Im Großen, Ganzen aber gilt: "Denn alle rennen nach dem Glück, das Glück rennt hinterher." Logisch, dass hier das Codewort "Bingo" heißt.

Bühne und Kostüme, vom Regisseur mitgestaltet, sind herrlich verrückt, einer der Musiker trägt Micky-Maus-Ohren, ein rosa Panther spielt Posaune und am Harmonium sitzt ein Gorilla. Eine der Huren drückt ein weißes Plüschschaf an den nackten Bauch, eine andere ist ein bleiches Fass und schwingt die Schenkel mit beachtlichem Mut.

Auch bei den Eingriffen in den Text gibt es Glanzlichter; Lucy (wunderbar: Lída Pujol) will Polly (erst sanft und kokett, dann zum Bösen geläutert: Roser Camí) mit Rattengift umbringen. Gift in der Bananenmilch und sterben. Welch ein Einfall.

Am Ende gibt es eine entschiedene Wendung ins Politische. Wenn Mackie in der Todeszelle sitzt, gibt es eine Leuchtschrift über der Bühne: "Danke, Mister Bush, danke - die ganze Welt braucht ihre Leadership." Natürlich gilt für diese *Dreigroschenoper*: Es geht auch anders, aber so geht's auch. Aber das gilt fast immer.



© Keith Hale. *The Good Person of Szechwan* at Doane College, 2003.

FORUM

Meeting Brecht . . . a miscellany of first encounters and initial impressions*Compiled by Dana Cook, Toronto*

Salka Viertel, actor and author

Leather get-up

In the Romanisches Café we met Bertolt Brecht....

Brecht was thin and dark, with narrow eyes and a sharp nose, his hair combed down over his forehead. He could have been painted on a silk scroll as an Oriental sage, had it not been for his eternal leather coat and cap, which made him seem dressed for an automobile race. (Berlin, 1922)

from *The Kindness of Strangers*, by Salka Viertel (Holt, Rinehart and Winston, 1969)

George Grosz, artist

"Teaching dramatics"

Brecht was an interesting person. He came from a wealthy family, and started out as an expressionist dramatist. He did not stay with expressionism, but moved on to enlightenment, statistics and socialism in order to transpose what he had learned into "teaching dramatics"

Brecht was interested in English writers and Chinese philosophers. He read Swift, Butler and Wells, and also Kipling. Whatever he wrote showed someone's influence. He openly maintained the opinion that it was alright to use existing material...he was an intelligent person who knew exactly what he was doing. He also sought the company of people from different walks of life...they refreshed him and gave his thoughts a non-literary originality.

He had a large map on the wall of his room, as he did not wish to be limited to the confines of Berlin. He loved the Moscow Underground, and was very proud that *Pravda* published a poem of his on page one. He was not mildly melancholic as are most lyricists, and not at all passive. His spoken words were always original and sometimes better than what he wrote; and although he was anything but colorless, he loved grey, not the opaque but the sober, unromantic grey of the theoretician, the explainer, the schoolmaster. He would undoubtedly have preferred to have an electric calculator instead of a heart, and the spokes of a car wheel instead of legs.

...He never wore a hat, but often a leather cap, and a leather coat when it was cold. But for his monk's face and the hair combed onto his forehead he would have looked like a chauffeur with a dash of Russian Commissar. (Berlin, mid-1920s)

from *An Autobiography*, by George Grosz (Macmillan, 1983)

Elias Canetti, poet

Proletarian disguise

The first thing that struck me about Brecht was his disguise. I was taken to lunch at Schlichter, the restaurant in which the intellectual Berlin hung out....The only one I noticed among them all—and because of his proletarian disguise—was Brecht. He was very emaciated. He had a hungry face, which looked askew because of his cap. His words came out wooden and choppy. When he

gazed at you, you felt like an object of value that he, the pawnbroker, with his piercing black eyes, was appraising as something that had no value. He was a man of few words; you learned nothing about the results of his appraisal. It seemed incredible that he was only thirty. He did not look as if he had aged prematurely, but as if he had always been old. (Berlin, 1928)

from *The Torch in My Ear*, by Elias Canetti (Farrar, Straus, Giroux, 1982)

Sidney Hook, philosopher

Showed him the door

Although I had met Brecht briefly in Berlin, where he frequented the lectures of Karl Korsch, I never got to know him well. He would sit off by himself at a table, smoking a cigar, never participated in the discussions, and then went off with Korsch. The professor was obviously flattered by his attendance, since Brecht's reputation as a revolutionary dramatist was rising, and he had become almost a cult figure in the orthodox communist circles from which Korsch had been excluded. He visited me several times once or twice in the company of the Korsch in New York in 1935. Because of something he said during the last visit, I showed him the door, the first and only time I have ever done so to any human being. (late 1920s)

from *Out of Step: An Unquiet Life in the 20th Century*, by Sidney Hook (Harper & Row, 1987)

Harold Clurman, stage director and drama critic

Endlessly fascinating

I first met Bertolt Brecht in New York in 1935, and if I saw very little of him then, I knew even less about him.....

In Hollywood, from 1943 to 1945, I saw and visited Brecht frequently... Though our contacts were all intimate and in the main cordial, I understood him as an artist no better than I had before. I only recognized him as an endlessly fascinating man.

He might have been thought unprepossessing. He looked, I used to say, like an El Greco in mufti. His frequently unshaven face was lean and rather long, with one eyebrow raised haughtily. He dressed shabbily, a mannerism he had adopted early and never abandoned: it was "proletarian." He smoked five-cent cigars. For all that, as I later discovered, he was attractive to many women. Most of those I saw him with had at one time or another been his mistress....

He loved discussion and dispute. He devoted himself to books on science. He predicted that the theatre of the future would be largely electronic. However, he wrote, "Today every invention is received with a cry of triumph, which soon turns into a cry of fear." He was fascinated by the technique of Hollywood's gangster films. One could learn much from them, he maintained; in their own way they revealed the mechanism of capitalist enterprise.

from *All People Are Famous (instead of an autobiography)*, by Harold Clurman (Harcourt Brace Jovanovich, 1974)

Jean Renoir, film maker

Old French songs

...He [Carl Koch] was a friend of Bertolt Brecht, and it was through him that I had the privilege of knowing that remarkable poet, artist in logic and masterly organizer. The *Dreigrösschen Oper* had just opened with great success in Berlin.

Many meetings with Brecht often took place in my home in Meudon, which provided him with a perfect setting. The house had been built on the remains of a convent destroyed during the Revolution. Brecht would come accompanied by his secretary, a young Berlin woman who brought with her, not a typewriter but one of those small hexagonal accordions that are, I think, called concertinas. Hanns Eisler, Kurt Weill and Lotte Lenya would also come along. Brecht would ask me to sing old French songs. I sing very badly and have no voice. This did not worry Brecht in the least. The secretary picked up the tune on her concertina.... (France, mid-1930s)

from *My Life and My Films*, by Jean Renoir (Da Capo Press, 1974)

Katia Mann, wife of novelist Thomas Mann

"The monster has talent"

Between Bert Brecht and my husband there was no love lost. Somehow or other they just didn't click. We saw him occasionally in California; in Germany my husband hadn't met him at all. In Munich, Therese Giehse once brought Thomas Mann a play by Brecht. Therese was a friend of both my husband and Brecht, and when my husband returned the play to her after he had read it, he said, "Just imagine, the monster has talent." Therese passed this backhanded compliment on to Brecht. He responded testily, although flattered, "As a matter of fact, I always found his short stories quite good." Other than that, Thomas Mann knew very little of Brecht; I believe their hostility was mutual. As far as I know, Brecht never read a Mann novel. (late 1930s)

from *Unwritten Memories*, by Katia Mann (Knopf, 1975)

Frederic Prokosch, novelist and memoirist

Irresistible bully

We all ordered beer and gradually Brecht grew philosophical. He was a strong, ugly man with a blunt and brutish face, deep-set eyes, big flat cheekbones, hair in bangs over his forehead. His face looked medieval, like a Gothic silk carving, not of a saint but of a playful and malevolent abbot.

He had a feral kind of charm. He liked to impose his vagrant attitudes. He liked to say things that were vulgarly and blatantly untrue as though to see whether his sly subversive charm could make them plausible. His conversation fluctuated between a needling intelligence and a surly but somehow beguiling defiance. He was a bully at heart but an irresistible bully.

His revolutionary posture seemed to be a playful gambit which provided his talent with novel and shocking attitudes. He was less a theologian than a strutting, mocking nihilist and it struck me that he was very much in the tradition of Weimar.

He ordered another beer. He was looking a little drunk. He looked like a convict, with his bangs and sunken eyes. He held up his cigar as if it were a deadly weapon and in his gaze there was

something cruel and contemptuous. There was a dark line of grease around the top of his collar and I saw the purple sheen of dirt under his fingernails. (New York, 1941)

from *Voices: A Memoir*, by Frederic Prokosch (Farrar, Straus, Giroux, 1983)

Christopher Isherwood, novelist

Unemphatic bluntness

... Christopher worked on translating the lyrics which are printed between the chapters of the *Dreigroschenroman*, the novel which Brecht based on his *Dreigroschenoper*. The translation of the novel by Desmond Vesey, was called *A Penny for the Poor*.

I think Christopher's translations are generally adequate. But he made one mistake which is worth describing because it was deliberate and because it illustrates a fundamental difference in outlook between the translator and the author. "Polly Peachum's Song" tells how Polly behaved to her suitors before she met the right one, Macheath. In each verse, a boat is mentioned. Polly and one of the suitors get into it. In the first two verses, the boat is cast loose from the shore, and Polly adds, "But that was as far as things could go." In the third and last verse, however, the boat is "tied to the shore," when she got into it with Macheath.

Christopher found this incomprehensible, because he took it for granted that the proper poetic metaphor for sexual surrender would be the casting loose of the boat. So, quite arbitrarily, disregarding the meaning of the German text, he transposed the lines and had the boat tied up in the first two verses, only to be cast loose in the last verse when Polly is possessed by Macheath.

No one protested. The book appeared with Christopher's version of the poem. It was only when Christopher met Brecht for the first time, in California about six years later, that he had the misunderstanding corrected. Brecht told him mildly, with the unemphatic bluntness which was so characteristic of him: "A boat has to be tied up before you can fuck in it." (early 1940s)

from *Christopher and His Kind: 1929-1939*, by Christopher Isherwood (Avon, 1976)

Alfred Kazin, literary critic

Narrowly polemical

Paolo Milano took me over one evening to visit Bertolt Brecht in a dusty flat on Lexington Avenue that he occupied with a shambling eccentric woman whom Brecht ignored with perfect equanimity. Puffing on his usual foul-smelling stogy, Brecht discoursed on his famous alienation effect in a narrowly polemical voice that admitted no qualification or discussion. (New York, 1943)

from *New York Jew*, by Alfred Kazin (Knopf, 1978)

Patricia Bosworth, journalist and biographer

Unshaven and scarred

One of the names that kept surfacing as an “unfriendly witness” [at the House Un-American Activities Committee hearings] was that of the controversial German playwright Bertolt Brecht, author of *The Threepenny Opera*. He was in Hollywood at the time of the hearings, rehearsing his production of *Galileo*...

Daddy got it into his head that my brother and I had to see this play; it was so important. He brought us down [from San Francisco] one weekend...

We went backstage...we were introduced to Brecht—he was unshaven and had a scarred left cheek. My father tried to converse with him in his schoolboy German, and he obligingly puffed on one of Brecht’s cheap cigars. (1947)

from *Anything Your Little Heart Desires: An American Family Story*, by Patricia Bosworth (Simon & Schuster, 1997)

Klaus Kinski, actor

Reading my silence

...the Deutsches Theater...

The first play is Shakespeare’s *Measure for Measure*. I’m Claudio....

...I’m fed up with doing *Measure for Measure*. I sniff around everywhere like a puppy, trying to find something better. Eventually Bertolt Brecht wants to meet me. I watch a rehearsal of *Mother Courage* with some cast changes. This is the third month he’s been rehearsing this very same scene. He goes through an actor’s every word, every motion, a thousand times. My mind gets numb from so much stupidity. They must be illiterate!

When he asks me if I want to join his Berliner Ensemble, I try to come up with a clever reply. But Brecht himself is clever enough and reads my silence in his own way: “I myself would have to advise you against it. I can do as I like here in East Germany, but I doubt if they have the sense of humor they’d need for you.” (Berlin, late 1940s)

from *Kinski Uncut*, by Klaus Kinski, trans. Joachim Neugröschel (Viking, 1996)

Shelley Winters, actor

Not a theater janitor

One day I noticed a little man, who seemed to need a shave and who was wearing greenish coveralls, hovering around the back of the theater, picking up pieces of paper and putting them in the trash basket. I assumed he was the janitor and asked him for a program, which he went and got for me. He had a heavy German accent, and I asked him if he was a refugee. He said he was. We sat together and watched the rehearsal. He didn’t seem to understand English too well and the rehearsals often put him to sleep.

He always looked lonely and hungry, so one Friday afternoon I invited him home for the Sabbath meal—my mother still made glorious chicken soup—and to meet my father and mother, who also spoke German. The little man gratefully accepted and enjoyed my parents so much I left him there playing pinochle with my father. For several months after that, he was there every Friday night.

But I didn't discover Bertolt Brecht's identity until after my father's death, when I was living in New York with my mother and very young daughter and went to see *Brecht on Brecht* in an Off-Broadway theater in Greenwich Village. When the curtain went up, to the right of the stage, hanging from the top of the set, was an enormous picture of my father's pinochle partner. I said to my companion, "What the hell is that picture of my father's friend doing up there?"

He turned to me in amazement. "That's Bertolt Brecht." I started to give him an argument, but the people around shushed me. As the play progressed, I began to remember where and under what circumstances I had met this little man.... (Hollywood, 1950)

from *SHELLEY: Also Known As Shirley*, by Shelley Winters (William Morrow, 1980)

“Querulant” - ein bornierter Anhänger der Werke von Brecht oder: Brechts “Me-ti” und die Stasi

Volkmar Häußler, Jena

“abb - Arbeitskreis bertolt brecht” hieß ein Verein, den es unter Federführung des Schriftstellers Gerd Semmer schon in den 60er Jahren in Köln gegeben hatte, der lange vor den “notaten” des Brechtzentrums in Ost-Berlin oder dem “Dreigroschenheft” in Augsburg “Nachrichtenbriefe” mit “Mitteilungen und Diskussionen” zu Bertolt Brecht in alle Welt verschickte.

Ich wurde wieder daran erinnert, als ich kürzlich anlässlich der Einsicht in meine Stasi-Akte den Nachrichtenbrief Nr. 47-48 vom März-April 1967 mit der kleinen Verspätung von nun 37 Jahren ausgehändigt bekam.

Die Sicherheitsbehörden des MfS (Ministerium für Staatssicherheit der DDR, im Volksmund “Stasi”) hatten diese gefährliche Schrift offensichtlich wegen ihres brisanten Inhalts zurückgehalten, denn sie enthielt u.a. die Beiträge: “Die westdeutsche Brecht-Rezeption” von Werner Mittenzwei und “Die Brecht-Sekundärliteratur in der DDR” von Dieter Schamp. Offenbar hatten sich die Stasiherrschaften selbst für entscheidungsfähig gehalten, derart subversive Inhalte keinesfalls in der DDR bekannt werden zu lassen.

Ganz anders bei Brechts “Me-ti, Buch der Wendungen”, das einer Postkontrolle entgangen und in meine Hände geraten war. Bei kurzen Lesungen in den Unterrichtspausen meines Abendstudiums hatte ich damit beachtliche Erfolge erzielt und meinen Mitlernenden so manches Aha-Erlebnis oder böses Lachen vermitteln können, denn Brechts in den Zeiten des Faschismus und der Stalindiktatur entstandener “Me-ti” paßte häufig wie die Faust aufs Auge der real existierenden DDR. So kann ich jetzt den Wunsch jener Person unter meinen Studienkolleginnen und -kollegen, die sich mir in “Freundschaft” angebotert hatte, um mich im Auftrag des MfS besser ausspionieren zu können, gut verstehen, sich das Buch auszuleihen. Natürlich wurde es schleunigst an den Führungsoffizier weitergereicht, der dann auf dem IM-Bericht folgenden Aktenvermerk machte:

“Das genannte Buch wurde über Genosse Unterleutnant W. seinem Schwiegervater Genosse Professor M. zur Begutachtung übergeben. An der Uni ist das Buch nicht bekannt. Nach bisheriger Einschätzung ist zu entnehmen, daß es sich um Brecht-Literatur handelt, die in der DDR nicht

verlegt wird und Interesse bei Studenten findet. Eine konkrete Analyse über den Inhalt konnte auf Grund der Kürze nicht gegeben werden."

Welcher Verlust für die Literaturwissenschaft: keine konkrete Analyse des "Me-ti" durch die Stasi! Hätten sie mich nur ge-fragt, sie hätten's ruhig etwas länger behalten können. Aber zur Ehrenrettung der Friedrich-Schiller-Universität Jena ist zu er-gänzen, daß das Buch durch die Dissertation meiner Frau doch noch an der Uni bekannt wurde - wenn auch nicht ohne Proteste gewisser Wissenschaftler. Denn für meine Frau hatte ich es schicken lassen.

Da ich also aus Westdeutschland "Paketsendungen, bestehend aus Broschüren bzw. Büchern mit antisowjetischem und antikommunisti-schem Inhalt" erhielt, erfolgte meine "Registrierung im Objekt-vorgang 'jugendlicher Untergrund'", denn es bestand die Gefahr, daß durch mich "antikommunistische Hetzschriften und andere Feindtätigkeiten verbreitet bzw. organisiert wurden."

Und so wurde ich bald zum "Operativ-Material 'Brechtianer'", das man schnell zu "Querulant" konkretisierte. Es liegen mir zwei Belege aus meiner Stasi-Akte vor, wo beim "Op.-Material 'Brechtianer'" der "Brechtianer" gestrichen bzw. ausge-ixt und durch "Querulant" verbessert wurde!

Ließen mich ausspionieren und hatten mich also verstanden.

Damals hätte ich wohl reagiert mit der "Zweifelsucht Me-tis: Jemand warf Me-ti sein Mißtrauen und seine Zweifelsucht vor. Er verantwortete sich so: Nur eines berechtigt mich, zu sagen, daß ich wirklich ein Anhänger der *Großen Ordnung* bin: ich habe sie oft genug angezweifelt." So ernst war es mir damals. Hatte ich doch auch meinen Antrag auf Aufnahme in die Partei mit Me-tis "Über den Zweifel" so begründet: "Gefragt, was denn den Zweifeln eine Grenze setzte", sage ich: "Der Wunsch, zu handeln."

Aber das rettete mich nicht. Ich war entlarvt worden als "ein bornierter Anhänger der Werke von Berthold Brecht". "Auf Grund dessen ist er [also ich] bestrebt mit solchen Personen in Kon-takt zu treten, die als Verfechter des Brecht im westlichen Sinne darstellen, um seine sich auf Brecht erworbenen Kenntnisse und Ideologie, verallgemeinert auf die Verhältnisse in der DDR, mit diesen auszutauschen." (O Ihr deutschsprachigen Zensoren eines Meisters der deutschen Sprache!) Und da ich "dieses Gedan-kengut auch gegenüber anderen Ingenieurschülern und Personen in der DDR (Jena) in einer sehr geschickten und unauffälligen Me-thode hereinzutragen" versuche "und dabei politisch-ideologisch, im negativen Sinne, wirksam" werde, bringe ich durch Brechts Texte "meine wahre Grundeinstellung zum Ausdruck", "in einer zweideutigen und zweifelhaften Form gehalten", "die den Stoff, der gelehrt wird, total entstellen oder verhöhnen" "und unseren Staat in einer abfälligen Form verschmähen."

Bis hierher aber genug des Stasi-Kauderwelschdeutsch.

Der ganze Zirkus war so an die zwei Jahre gegangen, bis von ganz oben die Weisung kam, meine freundschaftlichen Verbindungen zu einem Herausgeber einer westdeutschen Studentenzeitschrift (die auch gern Brecht-Texte abdruckte) auszunutzen, um diesen für die Stasi zu gewinnen, und man nahm mich nun direkt in die Mangel.

Doch auch den Schwejk hatte ich gelesen. Und so lehnte ich nicht rigoros ab, sondern erbat mir Bedenkzeit, in der ich möglichst vielen Kollegen und "Freunden" unter dem Siegel strengster Ver-schwiegenheit meine zukünftige "stolze" Nebentätigkeit anver-traute, denn ich sollte auch Vorgesetzte aushorchen.

Es kam gut an: man verzichtete auf mich.

Nur ein Studienkollege outete sich ärgerlich: ich sei ja total unzuverlässig und könne nichts für mich behalten.

Aber es war nicht die Person, die mich - wohl aus Geld- und Geltungsdrang - über lange Zeit ganz übel beleumdet und mir damit letztendlich für mein ganzes Leben geschadet hatte, denn nicht alles in meiner Stasi-Akte liest sich so lustig wie die Passagen zu Brecht.

Neuerdings bemüht sich diese Person wieder recht aufdringlich um engere Kontakte zu mir, denn sie fühlt sich wohl sehr sicher: verheiratet mit einer der heute führenden Persönlichkeiten unserer Universitätsstadt Jena.

Vieles scheint heute klarer, doch ein Rätsel der Stasi werde ich für alle Zeiten ungelöst lassen: "Welches Ziel verfolgt er mit dieser Korrospotenz?" (Und welches Ziel wohl mit diesem Beitrag?)

Traumspiele von Hauptmann, Strindberg und Brecht

Werner Frisch, Augsburg

Schreiben kann ich wie Goethe und besser als Hauptmann, prahlte der Pennäler Brecht. Besonders das Werk des letzteren hatte es dem Fünfzehnjährigen angetan. Begleitet von seiner Mutter, unterzog er sich im Sommer 1913 einer Kur in Bad Steben. Die Zeit zwischen den Anwendungen nützt er zum Schreiben. Wie einst der junge Gerhart Hauptmann in Bad Salzbrunn, vergnügt sich Brecht damit, das banale Gehabe der Kurgäste aufzuspießen. Er besuchte eine Freiluftaufführung von Hauptmanns *Die versunkene Glocke* und kokettiert mit dessen Tatsachenroman „Atlantis“. Zum Gedenken an die Befreiungskriege von 1813 - 15, verfaßte Gerhart Hauptmann ein kritisch unterkühltes Festspiel in deutschen Reimen, das die Stadt Breslau nach der Uraufführung untersagt. Prompt schreibt Brecht im Juni die ersten opportunistischen Gedichte für sein vorgesehenes „Jahrhundertspiel, das sogar den Breslauern gefällt.“

Gegen die nicht enden wollende Anti-Hauptmann-Kampagne wirft sich auch Brecht in die Bresche. In der zweiten Nummer der von ihm herausgegebenen Schülerzeitschrift „Die Ernte“ hebt er besonders Hauptmanns Drama *Die Weber* von 1892 hervor: Dieses gewaltigste Drama des letzten Jahrhunderts.... dürfte heute noch mit *Die versunkene Glocke* und dem *Hannele* zu seinen Meisterwerken gehören. Brecht schließt seinen Beitrag mit dem Bedauern, daß „Gerhart Hauptmann jetzt eine weniger glückliche Schaffensperiode durchlebt.“

Das zuletzt genannte Stück war 1893 unterschiedlich aufgenommen worden; es ging unter dem Titel *Hanneles Himmelfahrt - Traumdichtung in zwei Akten* in die Literaturgeschichte ein. Die Fabel selbst ist schlicht. Das von ihrem Stiefvater, dem Maurer Mattern, mißhandelte Hannele geht ins eiskalte Wasser - man findet sie noch rechtzeitig.

Im zweiten Akt, dem eigentlichen Traumspiel, wird das todkranke Kind von einer Diakonissin gepflegt, das in seliger Ekstase mit dem lieben Jesulein spricht. Im nächsten Fiebertraum reicht ihr die verstorbene Mutter einen Strauß Himmelschlüsselchen. Unter Engelschören wird die Fiebernde im weißen Brautkleid in einen gläsernen Sarg gelegt und ihr mit lyrischer Litanei das Paradies verheißen. Noch einmal erschreckt sie der Stiefvater. Bei aufhellender Bühne wird das inzwischen heilige Hannele ein letztes Mal aufs Krankenlager gebettet: „Tot.“

Sicher nicht zum ersten Mal hat das Stück im Januar 1920 am Stadttheater Augsburg Premiere. Regie: Hermann Merz, Musik: Karl Tutein. Eine Anmerkung Brechts ist nicht überliefert. Am 6. Oktober 1921 distanziert er sich im Tagebuch von Gerhart Hauptmann, dessen Aera etwas Kleines anhafte, derlei Talente würden „keine Kraft mehr hergeben.“

Zwischen dem Stück *Puntila* und den „Flüchtlingsgesprächen“ denkt Brecht in Finnland über ein aktuelles Thema nach. Am 7. Juli 1940, kaum zwei Wochen nachdem sich Frankreich den deutschen Truppen ergab, plant er im Arbeitsjournal sein zweites Johanna-Stück. Das erste, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* war in den Jahren 1929 bis 1932 entstanden. Die neue Fabel sollte den Klassencharakter des Krieges bloßlegen, genauer: „den widersprüchlichen Zusammenhang, der den patriotischen Widerstand mit dem Klassenkampf verbindet.“

Eine junge Französin in Orleans, in Abwesenheit ihres Bruders eine Tankstation bedienend, träumt im Wachen und Schlafen, sie sei die Jeanne d'Arc und erlebe ihr Schicksal. Denn die Deutschen rücken auf Orleans vor. Die Stimmen, die Jeanne hört, sind die Stimmen des Volkes..... Sie gehorcht diesen Stimmen und rettet Frankreich vor dem äußeren Feind, jedoch besiegt wird sie von dem inneren (in dem Gericht, das sie verurteilt, sind lauter englisch sympathisierende Geistliche!)“

Vermutlich entwirft Brecht sogleich den ersten Stückplan, der in zehn Szenen unterteilt ist, davon fünf als Träume gedacht. Die weitere Ausführung sollte zur unendlichen Geschichte werden. Erst in Kalifornien widmet er sich wieder für kurze Zeit dem Vorhaben. Am 10. Dezember 1941 hat er neun Szenen - darunter vier Träume - im Griff. Nach einem weiteren Jahr geht Brecht damit zu dem „gescheiterten Doktor.“ Lion Feuchtwanger war die Flucht aus einem Internierungslager des „unholden Frankreich“ gelungen. Gemeinsam bearbeiten sie Brechts Niederschrift, wovon Feuchtwanger im Frühjahr 1943 das erste Typoskript mit dem fixen Titel *Die Geschichte der Simone Machard* diktiert. Jetzt ist es ein Stück in acht Szenen. Während Brecht diese Fassung zu „Einem Stück in zwei Akten“ ummodelt, schreibt der Freund seinen „Simone“-Roman.

Nachdem Brecht im Frühjahr 1944 notariell für dreieinhalb Jahre auf sein Theaterstück verzichtet, erwirbt der Metro-Goldwin-Mayer Filmkonzern für diesen Roman das Right. Von dem 40.000 Dollarhonorar kriegt Brecht die Hälfte ab, womit er für den Rest des Jahres ausgesorgt hat. Sich penibel an die Karenzzeit haltend, schreibt er das Stück *Der kaukasische Kreidekreis*. Im Sommer 1946 geht Brecht das „Simone“-Stück vermutlich letztmals durch. Es blieb bei vier Szenen mit vier verbindenden Tag/Nachtträumen: „Das Buch“, „Der Handschlag“, „Das Feuer“ und „Das Gericht“. Zwischenzeitlich hatte Hanns Eisler dazu die Musik geschrieben. Die Handlung ist in der mittelfranzösischen Stadt Saint-Martin angesiedelt, wo das halbwüchsige Abwaschmädchen Simone an einem alteingesessenen Gasthof tätig ist. Ihr Verhalten orientiert sich an einer Chronik über das kurze Leben der Jeanne d'Arc. Einem deutschen Panzerverband fällt die Stadt kampfflos zu. Den Engelsbefehl: Geh hin und zerstöre befolgend, steckt Simone das, der französischen Armee vorenthalte, Benzin ihres Patrons in Brand. Diese Aktion ist das Fanal für die Resistance in Saint-Martin.

Hauptmanns Mitleidstück sah Brecht längst unter der Prämisse: Die Gesichte der Johanna Mattern. Ihn interessierte nicht mehr die Transfiguration Hanneles, sondern die eleganten Übergänge vom Realen ins Transzendente und umgekehrt. Es hat den Anschein, als suchte Brecht den technischen Gleichklang: Auch er dachte einige Zeit an zwei Akte. Eingangs ist ein Buch zur Hand, die Titelfigur ist ein Kind, Amtspersonen und Ordensfrauen treten auf. In den

musikalisch untermalten Träumen erscheinen Engelsgestalten. Hannele flieht ins Paradies - Simone kommt in eine Anstalt.

Die posthume Uraufführung vom 8. März 1957 in Frankfurt am Main wurde mit Verwunderung aufgenommen. Mittels der Träume wird die Fabel unter verschiedenen Aspekten erzählt, was den Schwung des Handlungsfortgangs beeinträchtigt. Nicht umsonst bedauerte Brecht 1940 im Arbeitsjournal: Es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertig zu machen. Inszenieren bedeutete für ihn, eine Handlung „in die Krise zu bringen.“

Am 7. November 1921 war Brecht zu seiner halbjährigen Berlinkampagne aufgebrochen. Kaum eines der fünfundzwanzig Theater, dessen mentale Struktur er nicht auslotete. Am Deutschen Theater inszeniert gerade Max Reinhardt *Ein Traumspiel* von August Strindberg (1849 - 1912), das Brecht sich nicht entgehen läßt. Das Ovid-Motiv des Götterbesuchs in „Philemon und Baucis“ kennt er vom Lateinunterricht der Untersekunda. Schon im März 1918 zählte er den verstorbenen Wedekind mit Tolstoi und Strindberg zu den großen Erziehern des neuen Europa. Nach anfänglichen Schwierigkeiten darf Brecht am 11. Dezember zu den Proben, die ihn ins Grübeln bringen. Anderntags bei der Hauptprobe entdeckt er endlich den Grundfehler des Stücks. Im Tagebuch bemängelt er die Glätte der Bilder. „Es ist kein Traum“. Das göttliche Wesen agiere „ohne Kurve“. Ist er hier schon der Überzeugung, es besser zu können?

Im *Traumspiel* vollzogen sich, bei angedeuteter Dekoration, die Wechsel der Szenen und Traumbilder auf offener Bühne, was die Wirkung des Parabelstücks noch steigerte. Die metaphysische Handlung erinnert an die Versenkung eines Buddhisten und an die Passion Christi. Starke Impulse empfing Strindberg von dem Psychologen Sigmund Freud, dessen „Traumdeutung“ 1900 erschien. Von solchen Positionen aus, fragt Strindberg nach dem Sinn des Leides im menschlichen Zusammenleben. Seine Poetik kreist zwischen Wirklichkeit und Scheinwelt um die Frage der Menschheit: Ist diese Welt ein Sündenfall der Götter oder der sich unschuldig fühlenden Menschheit? Im Vorspiel entsendet der wedische Gott Indra seine Tochter Agnes zur Erde, daß sie herausfinde, ob die menschlichen Klagen zurecht bestehen. Von drei markanten Männern assistiert, wandert sie symbolisch über die Erde um menschliche Erfahrungen zu sammeln. Bald muß Agnes erkennen, daß das Glück des einen zum Unglück eines anderen führt. Noch baut sie auf eine Läuterung der Erdenbewohner. In dem Glauben, daß „die Liebe alles besiege“, heiratet sie den Advokaten, der sie zunächst bei ihrer Mission unterstützt. Die Gottestochter, inzwischen erdgebunden, erfährt am eigenen Leibe das erstickende Leben in ärmlicher Umgebung. Sie trennt sich vom Mann und dem gemeinsamen Kind um die Gerechtigkeitssuche fortzusetzen. Auch ihre letzte Suche scheitert. Resigniert stellt Agnes fest: Es ist schade um die Menschen. Irdische Geistesgrößen beschuldigen die Indratochter des ideellen Betrugs. Nicht ohne zu versprechen, die vom Dichter verfaßte Menschenklage ihrem Vater vorzutragen, entweicht die Gescheiterte in den Flammen der Bewußtseinsspaltung in himmlische Sphären. Die fragenden Menschen bleiben mit den „Welträtseln“ zurück. Schon bei der vorausgegangenen Uraufführung des Dramas, am 30. Oktober 1921, im Königlichen Schauspielhaus in Kopenhagen, führte Max Reinhardt Regie.

Brecht beschäftigt sich mit dem schwedischen Dramatiker öfters, als seine Aufzeichnungen belegen. Es währte fast zwanzig Jahre, bis er seine Einwände in dramatischer Form vorlegte. Auf das Grundmotiv bezogen und nach dem Handlungsschema sollte man Brechts *Sezuan*-Stück als *Traumspiel*-Bearbeitung sehen. Im Frühjahr 1943 wird in Zürich *Der gute Mensch von Sezuan*

uraufgeführt. „...ein Parabelstück, 1938 in Dänemark begonnen, 1940 in Schweden fertiggestellt,“ heißt es in der Druckausgabe.

Brecht bringt in das Stück Elemente des chinesischen Theaters und Zeitgeschichte ein. Die innerchinesische Provinz Szetschuan gehörte 1911 zu den Zentren der antifeudalen Erhebungen, die nach verlustreichen Kämpfen zum Sturz der Mandschu-Dynastie führten. Vorkämpfer dieser revolutionären Bewegung war der Sohn eines christlichen Bauern, der sich Sun Yat-sen (*1866 +1925) nannte. Mit der Figur – Yang Sun, ein stellungsloser Flieger – spielt Brecht auf diesen republikanisch gesinnten Arzt an, der bereits 1905 die „Drei Volksprinzipien“ entwickelte.

Das Strindberg-Thema fasste Brecht in zehn Bildern, die er durch sieben Zwischenspiele (darunter fünf Träume) verknüpfte. Auch Brecht eröffnete sein Stück mit einem Vorspiel, in dem er nebenher auf Sodom und Gomorrha anspielt. Der Himmel, von den seit zweitausend Jahren zu ihm aufsteigenden Klagen beunruhigt, entsendet drei wohlgenährte Götter in das Dickicht der Provinzhauptstadt Sezuan, wo große Armut herrscht. Ihre Hauptaufgabe ist, gute Menschen ausfindig zu machen. Endlich finden sie bei der Hure Shen Te, deren Mutter sie einst mit Gossenwasser wusch, ein dürftiges Nachtlager. Ein Wasserverkäufer behauptet, dieses Mädchen sei der beste Mensch von Sezuan. Am Morgen drücken ihr die Erleuchteten 1000 Silberdollar in die Hand. In den Zwischenspielen sieht der träumende Wasserverkäufer nach der auserkorenen Probandin um den Göttern auftragsgemäß zu berichten. Mit dem Geld kauft sie sich einen Tabakladen, der nicht floriert. Dennoch speist sie die Armen und bewirtet die ganze Verwandtschaft. Nach und nach verstrickt sich Shen Te in dubiose Geschäfte, um weiter Gutes tun zu können. Im Stadtpark lernt sie einen jungen Arbeitslosen namens Yang Sun kennen, der ein Flieger ohne Flugzeug ist. Mit 500 Silberdollar könnte er in Peking bei der Postflug unterkommen. Im Hochgefühl zu lieben und des Geliebtwerdens verspricht sie ihm das Geld zu beschaffen. Auf dem Wege zur, im Voraus aussichtslosen, Hochzeit wendet sich die im siebenten Monat schwangere Braut an das Publikum: „Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber / Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das / Ist gut“. Bevor der Bonze beide vermählt, kommt es wegen Suns Schäßbarkeit zum Eklat, worauf sich die Hochzeitsgesellschaft auf Sankt Nimmerlein vertagt. Shen Tes Lamento folgt auf dem Fuße: Der Laden ist weg! Er liebt nicht! Das ist der Ruin. Ich bin verloren! Diese Stadt ist eine Hölle. Da ist immer noch der dicke, aber reiche Herr Shun Fu, mit dem sie früher schon mal ausging. Jetzt ganz der Malaie Slink aus =Im Dickicht der Städte=, zückt Fu sein Scheckbuch um der vermeintlichen Braut einen Blankoscheck auszustellen. Nach einigem Zögern löst sie den Scheck für 10.000 Silberdollar ein, um sich zum Tabakkönig aufzuschwingen - alles für das Kind. Solange Herr Shun Fu von der Schwangerschaft nichts erfährt, gilt der Scheck für goutiert. Als dramatische Würze bringt Brecht Vetter Shui Ta in die Handlung ein. Shen Te kann die Geschäfte alleine nicht mehr überblicken, weshalb sie dreimal ihren rigorosen Vetter ruft, der sie selber ist. Damit ist das Stück in den guten und bösen Menschen von Sezuan geteilt. Nur wenn sie sich hinter dem Bösen versteckt, vermag sie weiter Gutes zu tun. Auf der anderen Seite wird es ruchbar, daß man Shen Te seit drei Monaten nicht mehr sah. Nun wird der Vetter angeklagt, seine leibliche Kusine beiseitegeschafft zu haben, um sich ihres Tabakladens zu bemächtigen. Die drei Götter in Roben, sie treten hier ein zweitesmal real auf, leiten die Verhandlung, in der sich der Vetter für nicht schuldig bekennt. Durch Zeugen in die Enge getrieben, nimmt er seinen Maske ab und reißt sich die Kleidung weg: Ja, ich bin es, Shui Ta und Shen Te, ich bin beides. Euer einstiger Befehl / gut zu sein und doch zu leben / Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften. Daraufhin

erklärt der erste Gott alles für in Ordnung. Auf einer rosa Wolke entschweben die Götter langsam nach oben. Ähnliche Erfahrungen mußte Strindbergs Agnes machen, nur sie blieb ratlos. Auch Brecht vermochte die Welträtsel nicht zu lösen. In der Hoffnung, den Zuschauer nicht ganz mutlos zurückzulassen, richtet er an ihn letzte Fragen: „Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine Andere Welt? Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?“

“A Day without a Laugh is a Lost Day” (German proverb) – Notes on the “Use Value” (Gebrauchswert) of Comedy

Heinz-Uwe Haus, University of Delaware

1. The aim of this note (Notate) is to catch the meaning of the business of laughter and comedy on the stage. This is not an easy assignment for me. I had never the urge to direct this type of dramatic literature. The few comic parts I played or the very few comedies I directed were more or less work I was obliged to do and I enjoyed it. But I did not apply, beg or dream for it. On the other hand I always appreciated and applauded colleagues who were successful with these plays. I had and have high respect for comedians, which seem to me the backbone of the theatrical profession and the most natural representatives of the audience's interests on stage. And it is this aspect of influencing the viewing habits of the spectators, and the fact, that in a comedy things depend entirely on the manner of the performance, which attracted and influenced my theatrical thinking towards contradictions and extremes.

But the acting of comedy is difficult. And to calculate the laughter even more so. I remember a theatrical anecdote about two comedians to make my point. Both actors played the leading roles and at the opening A told B that he was certain he would get a laugh on his line, “I would like a cup of tea. “After two weeks of performances, A had not yet received a laugh on that line. He asked B why he wasn't getting the anticipated laugh, and B's response was for us then and is well worth noting. “My dear,” B is reported to have told A, “you are asking for a laugh, not for a cup of tea.”

That anecdote reminds us not only that the minimum basic requisites for living theatre are flesh-and-blood actors confronting flesh-and-blood audiences, but that we should not make the technique obvious. A in the anecdote did not trust, what he probably experienced many times: that most laughter begins at a low level, builds to a peak, and then fades away. The cue should be picked up after the peak is reached and the laughter has started to fade away. If a cue is picked up, and suddenly the laugh builds after a slow start, the actor should simply stop, wait for the downturn in the laugh, and begin again. Yes, B is right, best comedy usually grows out of the foibles of the characters involved. If we watch a good comedian, we understand, that it requires expert delivery, very fast cueing, control of gesture and extreme professionalism. Only the best of our profession can reach what the genre asks for.

In comedy the audience seems especially aware of the manner of delivery. The artificiality of comic situations and the stereotyping of characters distance the audience, and dramatic tension derives in great degree from an awareness of the skill involved (like watching a tightrope walker). Any fluff or lapse can destroy it. Comedy therefore demands rapid reactions. It also mocks slow ones. Indeed the contrast between the rapid and the slow thinkers among comic characters is often extreme. Comedy thrives on effect of contrast.

2. In short we define the reflex of laughter as a reaction triggered by feelings of incongruity, superiority or relief, and exaggeration. There seems to be a difference between laughter dependent on moral responses and that, which is absolute, of the whole body and arising from the grotesque nature of existence. A broad category of drama ranging from 'low' forms such as slapstick and farce, through satire, parody, and burlesque to comedy of manners and forms bordering on tragedy such as black comedy and tragi-comedy channel their communication through laughter. Despite the emphasis of comedy on chance and accident, which brings it into close relationship with tragedy, and despite the connection between laughter and cruelty, which provokes such statements as Ionesco's 'le comique est tragique', comedy has normally been considered the opposite of tragedy. But theatre practitioners know well, that both categories alienate each other's forms of expression to gain "use value" for its own sake. Western theatre history shows also that there is a separate comic tradition running from the Greek komos to the Old Comedy of Aristophanes to the new comedy of Menander, thence into the Roman comedy of Plautus and Terence and on to the fusion of classical and popular comic traditions in drama on the Renaissance. Lines of influence stretch from the *Commedia dell'Arte* to Moliere, through the 18th-century comedy of manners into French 19th-century farce and popular commercial entertainment in the 20th century. Similarly, influences can be traced from Shakespeare and Johnson through Congreve and Sheridan into sentimental comedy and melodrama. The "complementary perspective" of a theatricality of laughter of past cultures has not only helped to form the social-critical drama from Lessing to Fo, but helped to shape the directing profession after World War I as well. Reinhardt and Jessner as well as Gründgens and Hilpert come to mind. Since then modern dialectical thinking uses laughter to liberate the situation as well as its perception from the chains of political correctness.

3. Comic theory, however has normally agreed on the common characteristics of comedy: it concerns ordinary, humble or private people; it uses a humble rather than an elevated style; and it moves towards a happy ending. Three basic traditions of "comic" or "comedian" theatre are vital all over Europe.

Emphasis on its moral value is seen in the work of the Renaissance theorists such as Philip Sidney. His *Defence of Poetry* (1595) sees the purpose of comedy as the exposure of evil: "In the actions of our life, who seeth not the filthiness of evil wanteth a great foil to perceive the beauty of virtue." The 18th century German philosopher Immanuel Kant created a so-called "incongruity theory", which argues that comedy and laughter arise when two lines of logic conflict with one another. Laughter is "an affect arising from the sudden coming to nothing of a strained expectation".

Theorists of the 19th and 20th century, notably Henri Bergson and Sigmund Freud, have developed psychological theories of comedy. Bergson's "superiority theory" argues that comedy mocks those whose behaviour has become fixed and obsessive. It attacks characters possessed by avarice or pride or sloth and other vices. Laughter arises out of a perception of "the mechanical encrusted upon the living". Comedy is thus on the side of life, for it mocks those who think in slogans and who are reduced to stereotypes by habitual and repeated gesture and action. Freud's "relief theory", on the other hand, argues that joking and comedy issue from the anarchic unconscious mind. Comedy expresses what the civilized self would prefer not to hear; hence the emphasis on sex, racism, and other disturbing subjects.

Each of these theories lays emphasis on the need to see life as a whole, and perhaps in this lies the possibility of reconciliation between them. Comedy may be, according to both Bergson and Freud, a source of health. No doubt, we all know how laughing improves our mood!

4. No single definition will fit all the varied types of comedy that the actor will encounter. But one of the fundamental causes of laughter is incongruity. The umbrella-wielding female wading into a husky man, the bullfighter running in fright from the bull, the rich matron being slapped in the face with a custard pie, the fainting of a professional wrestler at the sight of a mouse - these move us to laughter by the incongruity of the action. Any incongruity of values may very well aid the comic spirit.

Another common source of comic invention is the exaggeration of physical characteristics or personality traits. Much of the humor of Falstaff stems from his tremendous bulk. Cyrano de Bergerac's comment about his enormous nose "which marches on before me by a quarter of an hour" is an obvious example of exaggeration. The miserliness of Harpagon in *The Miser*, the excessive puritanism of Malvolio in *Twelfth Night*, the snobbishness of Lady Bracknell in *The Importance of Being Earnest* all move us to laughter by their excessiveness. Comic acting means that the actor must not be hesitant about pointing up the incongruity and exaggeration of both situation and character.

5. Political writers have made important use of comedy. The V-effects of Brecht are, he tells us, "an ancient artistic means, well-known in comedy". If comedy involves "distancing", then comedy can encourage audiences to think and make rational judgments. Although much comedy relies on standard formulas - the old popular comedy, according to Brecht, was one in which "the bad get punished, the good get married, the industrious inherit, and the lazy face the consequences" - it can be put to good use. The anti-authoritarianism of comedy, its concern with human wholeness and its exposure of logical incongruities can all be used to express a strong sense of social injustice. The anarchic tendencies of comedy, however, are not always easy to harness. That's why "Brechtian acting" requires an acute sense of timing, the knack of punching a line properly, and the ability to project the incongruities and exaggerations that make up the comic tradition. In his "Theaterarbeit" Brecht reminds us: "Satire, as is shown by such works as *Tartuffe*, *Don Quixote*, *The Inspector-General* and *Candide*, generally refrains from opposing an exemplary type of character to the type under attack; the concave mirror that it sets up to exaggerate and emphasize its victims would not spare the positive types from distortion." Brecht demonstrated that "the revel-song" was "for pleasure" as well as "for instruction": his characters Puntila, Schweik, Matti or Hofmeister caught the meaning of the comic gest. His dramaturgy in general communicates as the popular comedy functions with its audience. I remember for example how my Cypriot production of Brecht's *The Good Person of Sezuwan*, invited to open the Ekfrasis-festival in Athens, was enthusiastically received by the Greek audience. The company's joy to grasp the author's radical views was the space for the audience to be able to join the game. The laughs were about social antagonisms and contradictions familiar to the spectators in a western society in the late 70th of the last century. Obviously we found the way to be both instructive and entertaining. And I took it as a compliment, when Karlos Koun, the great inventor of modern Greek theatre art, praised the ensemble work and told me: "You should do comedy! Did you ever try Aristophanes?" Those evenings were not lost evenings because they were full of laughter liberating the minds of the audience. (Prepared for a Theatre-Workshop, 9/10 July 2004, at the 2004-IMISE-conference, Naples/Italy)

Works Cited

- Bergson, H., *Laughter*, Garden City, N.Y. Doubleday, 1956
 Freud, S., *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Pelican Books, 1979
 Lauter, P. (ed.), *Theories of Comedy*, Doubleday, 1964
 Willett, J. (ed.), *Brecht on Theatre*, New York, Hill and Wang, 1996

Virtue Is Its Own Punishment

Stephen Holden, *The New York Times*, October 4, 2003

The clearest path toward understanding Lars von Trier, whose three-hour quasi-Christian allegory, "Dogville," is certain to divide audiences into passionate champions and hissing naysayers, is to accept that he is a ruthless provocateur with a practical joker's sensibility.

Unlike most serious filmmakers who demand your trust, Mr. von Trier solicits it with a supercilious smirk, then mocks your emotional expectations with a teasing ambiguity. Alfred Hitchcock, who's also been accused of sadism, played tricks that tickled. Mr. von Trier wants his to leave a sting, along with the uneasy suspicion that he's played you for a fool.

"Dogville," which has the first of two New York Film Festival screenings tonight, has the outlines of a savage Brechtian deconstruction of "Our Town." While you watch the movie, it can seem ridiculously long-winded (especially near the end, when James Caan appears as a mobster in a black sedan). But once it's over, its characters' miserable faces remain etched in your memory, and its cynical message lingers.

As a contemptuous, nose-thumbing expression of this Danish director's misanthropy, the movie is relentlessly true to its hateful vision, depicting as a lie the ideal of embracing human community (and especially the cozy, cookie-baking dream of small-town America). The only true solidarity to be found in any group, it proposes, is through vengeful, xenophobic mob violence.

Because most people automatically flinch at such misanthropy, "Dogville," which concludes that people are no better (and probably worse) than dogs, faces a dim commercial future. Set during the Depression in Dogville, an imaginary American town, it reworks Mr. von Trier's favorite parable of human cruelty — the persecution and martyrdom of an innocent young woman — then subjects it to a transcendently nasty twist.

Unlike the director's earlier variations on the theme, this one doesn't culminate with a comforting peal of celestial bells or a song of faith by an angel facing the electric chair. Grace (Nicole Kidman), a beautiful stranger running from mobsters, who wanders into Dogville and throws herself on the mercy of the townspeople, doesn't ascend anywhere. Mr. von Trier pulls the rug out from under her by suggesting that retaliation is more satisfying than martyrdom, and asserting that forgiveness is a form of moral arrogance that deserves to be trampled. For those who come to care about Grace, the turnaround is a nasty slap in the face, and the practical joker's final crow of "what did you expect?"

The Brechtian gap between the audience and what unfolds is much wider in "Dogville" than in Mr. von Trier's previous movies because the new film, shot in digital video, all but does away with naturalistic trappings. It takes place on a stage designed as a map, with props and chalk

directions indicating place names like Elm Street (although we're told that there are no elms in Dogville). The stage is large enough to accommodate moving cars.

A favorite camera device is to peer down from above to observe the characters (their actions sometimes sped-up) as scurrying ants. Because of the Depression, the town is hopelessly bedraggled, and filming the movie (in bleached-out color) on a stage set has enhanced the claustrophobic ambience.

That Brechtian distance is further widened by the flowery delivery of an unctuous British narrator (John Hurt), who relates the story in a facetious parody of fairy-tale language. Like a storybook, the movie is divided into chapters with explanatory titles.

When Grace arrives in Dogville, she is befriended by Tom Edison (Paul Bettany), a young philosopher, know-it-all and John-Boy Walton type who appoints himself her protector and pleads her case with the townspeople. (Eventually, he and Grace fall in love.) To gain community acceptance, Grace volunteers her labor as Dogville's unpaid housekeeper, gardener, baby sitter, and all-purpose farmhand.

But her neighbors' good will curdles into suspicion and loathing after schoolchildren spot her being raped in an orchard by Chuck (Stellan Skarsgard), an apple farmer who blackmails her into becoming his plaything. Then her life goes swiftly downhill, and she ends up a prisoner and unpaid prostitute, all the while maintaining the vestiges of a misplaced Panglossian faith in her persecutors' underlying humanity.

Among the actors portraying the townspeople, who gather for regular meetings, are Lauren Bacall, Blair Brown, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Ben Gazzara, Chloë Sevigny and Philip Baker Hall. They make up an ominously mean-spirited ensemble, ruled by fear, greed, lust and envy.

Ms. Kidman's Grace (sweetly underplayed) is an angel of compassion and charity who forgives their rudeness and excuses their sins. Her sin (in their eyes) is to act as if she's better than other people. And one of the movie's most unsettling notions is that good people are resented for their virtue. And because they make everyone around them feel even worse about themselves, they need to be taught a lesson.

A lot of fuss has been made about Mr. von Trier's supposed anti-Americanism. (He has never visited this country.) It seems to me that this showy stance is more a provocative maneuver than a hardened prejudice. As long as the United States is touted as the promised land whose streets are paved with gold, its myths are ripe for puncture. We ought to be able to stand it.

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV NEUERWERBUNGEN

Zeitraum: April 2003-Juni 2004 (Auswahl)

Zusammengestellt von Helgrid Streidt, Brecht-Archiv Berlin

- Amette, Jacques-Pierre. *La maîtresse de Brecht*. Roman. Paris: Albin Michel, 2003.
- Angele, Michael. "Das Kollektiv in Mitte: Bertolt Brecht." *BERLIN Stadt der Dichter*, 126-141.
- Arendt, Christine. *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts*. Diss. U Hamburg 2000. Hamburger Beiträge zur Germanistik 35. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2001.
- "Ausgewählte Chronik des Brecht-Hauses mit Beiträgen von Werner Hecht, Gerhard Seidel, Inge Gellert, Therese Hörnigk, Erdmut Wizisla." *Dreigroschenheft* 3(2003): 27-30, 35-53.
- Banoun, Bernard. "Le lyrisme de Brecht dans la Pléiade italienne." *Études Germaniques* 58.3 (Juillet-Septembre 2003): 479-483.
- Barkhoff, Jürgen. "Bertolt Brecht (1898-1956). 'Vom Schwimmen in Seen und Flüssen' (1919)." *Poetry Project. Irish Germanists Interpret German Verse*. Eds. Florian Krobb, Jeff Morrison. Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur BI 25. Oxford [u.a.]: Peter Lang, 2003. 167-173.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. "Galy Gay im Medienkommerz – oder das 'B.-Movie' als 'B.B.-Movie'?" Frick, Werner, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Hrsg. *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, 330-342.
- Bergheim, Brigitte. *Das gesellschaftliche Individuum. Untersuchungen zum modernen deutschen Roman*. Tübingen, Basel: Francke, 2001.
- Bergheim, Brigitte. "Bertolt Brecht: 'Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar'." Bergheim, Brigitte. *Das gesellschaftliche Individuum. Untersuchungen zum modernen deutschen Roman*, 107-117.
- BERLIN Stadt der Dichter*. Mit Texten von Michael Angele und Fotografien von Clemens Zahn. München: Kneesebeck, 2003.
- Bey, Gesine. "Brecht in Ahrenshoop. Zwei Sommer am Meer." Creutzberg, Gerlinde, Annett Gröschner, and Inga Rensch, Hrsg. *Kunststück Ahrenshoop*, 40-43.
- Bey, Gesine. [Rezension zu] "Hermand, Jost. 'Das Ewig –Bürgerliche widert mich an'. Brecht-Aufsätze, Verlag Theater der Zeit (Recherchen, Bd. 8), Berlin 2001, 381 S." *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 1 (2003): 229-230.
- "Bibliographie. Brecht-Zentrum der DDR 1978-1990; BrechtZentrumBerlin 1990-1992; Literaturforum im Brecht-Haus seit 1993; Stiftung Archiv der Akademie der Künste / Bertolt Brecht Archiv." *Dreigroschenheft* 3 (2003): 54-56.
- "'Birthday Tributes'" [von] John Kander, Harold Prince, Fred Ebb, Michael Feingold, Mark Hollmann, HK Gruber, Barbara Brecht-Schall, Udo Lindenberg, Julius Rudel. *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 4-5.
- Bormann, Alexander von. [Rezension zu] "Ekkehard Schall: Buckower Barometer. Gedichte. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002." *Deutsche Bücher* 33.1 (2003): 50-52.
- Bonnaud, Irène. "Widerstand in Widersprüchen. Bertolt Brecht und Fritz Lang im Streit um 'Hangman Also Die'." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 38-46.
- Bradley, Laura. "Collaboration and Cultural Practice: The 'Brecht' Version of *Die Mutter*." Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter, 189-208.
- Bradley, Laura J. R.. *'Es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertigzumachen': Brecht's Die Mutter in Performance*. Diss. Univ. Oxford, 2003.

- Braun, Matthias. *Die Literaturzeitschrift "Sinn und Form". Ein ungeliebtes Aushängeschild der SED-Kulturpolitik*. Analysen und Dokumente 26. Bremen: Edition Temmen, 2004.
- Braun, Peter. *Dichterhäuser*. Mit 64 Schwarzweißabbildungen. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2003.
- Braun, Peter. "Es ist nicht fein, ein Mädchen totzuschlagen. Marieluise Fleißer in Ingolstadt." Braun, Peter. *Dichterhäuser*, 143-154.
- Braun, Peter. "Und der Haifisch, der hat Zähne. Bertolt Brecht in Berlin." Braun, Peter. *Dichterhäuser*, 41-53.
- Brecht, Bertolt. *Brecht Gikyoku Zenshu Bekkan*. [Übers.:] Tatsuji Iwabuchi. Tokyo: Miraisha, 2001. [Enthält: Die Antigone des Sophokles, Der Hofmeister, Coriolan, Pauken und Trompeten.]
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Art and Politics*. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles. Part Five edited by Stephen Parker, Matthew Philpotts and Peter Davies. Translations by Laura Bradley, Steve Giles and Tom Kuhn. London: Methuen, 2003.
- Brecht, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. Tradução: Manuel Bandiera. Edição do texto: Christine Röhrig e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Collected Plays*. Vol. 8. London: Methuen, 2003. Vol. 8: Edited by Tom Kuhn and David Constantine. The Antigone of Sophocles, trans. David Constantine; The Days of the Commune, trans. David Constantine; Turandot or the Whitewasher's Congress, trans. Tom Kuhn.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducción, selección y prologo: Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Brecht, Bertolt. *Die Flaschenpost und andere Geschichten aus der Weimarer Zeit*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jan Knopf. Insel taschenbuch 2948. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Die Gedichte in einem Band*. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Insel taschenbuch 2970. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Geschichten vom Herrn Keuner*. Bibliothek Suhrkamp 1366. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Der gute Mensch von Sezuan*. Originaltext und Mitschnitt einer Inszenierung, Einführung in Leben und Werk, Kommentar, Interpretation, Materialien. Multimediausgabe auf CD-ROM. Literamedia. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Berlin: Cornelsen, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Hundert Gedichte*. 1918-1950. 1. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Der kaukasische Kreidekreis*. Mit einem Kommentar von Ana Kugli. Suhrkamp BasisBibliothek 42. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Keuner úr történetei*. Fordította: Weiss János. Az eredetivel egybevetette: Nádori Lília. Pécs: Kiseurópa Jelenkor Kiadó, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Manifiestos por la revolución*. Traducción de Marta Fernández Bueno, León Mamés. Revisión a cargo de Jorge Riechmann. Contratiempos. Panfletos de pensamiento radical 9. Madrid: Debate, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Poemas del lugar y la circunstancia*. Selección, traducción, prólogo y notas de José Muñoz Millanes. Colección la Cruz del Sur 664. Madrid [u.a.]: Editorial Pre-Textos, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Teatre complet*. Edició dirigida per Feliu Formosa. Vol. III. Clàssics 7. Barcelona: Institut del Teatre, 2002. Vol. III: Vida de Galilei. Trad. de Pilar Estelrich; Dansen. Trad. d'Anna Soler Horta; Quant costa el ferro? Trad. d' Anna Soler Horta; La mare Coratge i els seus fills. Trad. de Feliu Formosa; El procés de Lucul·le. Trad. de Feliu Formosa; La bona persona de Sezuan. Trad. de Feliu Formosa; El senyor Puntilla i el seu criat Matti. Trad. de Feliu Formosa.
- Brecht, Bertolt. *Teatro*. Vol 1. Lisboa: Cotovia, 2003. Vol 1: Baal. Anexo (versão de 1955); Tambores na noite. Anexo (versao de 1953); A boda; O mendigo ou O cão morto; Expulsando um demônio; Lux in tenebris; A pesca; Na selva das cidades.

- Brecht, Bertolt. "Vorrede zu Dickicht" (1926/27). *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19 Sept. 2003.
- Brecht, Bertolt. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Sonderausgabe. Bd. 1-30, Begleitheft. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- "Brecht para todos." José Maria Vieira Mendes, Vera San Payo de Lemos e Jorge Silva Melo estão a fazer uma edição para o futuro. Entrevista de Christina Peres. *Expresso* 22 Nov. 2003.
- Bredemeyer, Reiner, Bertolt Brecht. *Die Lösung* (1995). Für Tenor, Gitarre, Schlagzeug und Kontrabass. Partitur. NM 743. Berlin: Verlag Neue Musik, 2002.
- Broich, Engelbert. "Kulturgeschichte von unten. Das Fritz-Hüser-Institut in Dortmund und seine Kunstsammlung." *Junge Kunst* 54 (April 2003): 17-20.
- Büttner, Elisabeth. "Kino politisch machen. Notizen zu Anregungen von Brecht und Piscator." *Filmarchiv Programmzeitschrift des Filmarchivs Austria* 2 (2004): 10-15.
- Buono, Franco. "Le maschere del cattivo. Brecht, la Cina e noi." *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini*. A cura di Mauro Ponzi e Aldo Venturelli. Tomo II/2. Roma: Bulzoni Editore, 2001. 491-503.
- Creutzberg, Gerlinde, Annett Gröschner, and Inga Rensch, Hrsg. *Kunststück Ahrenshoop*. Rostock: Hinstorff, 2004.
- Deckert, Renatus. "Gespräch mit B.K. Tragelehn." *Sinn und Form* 55.3 (Mai/Juni 2003): 360-374.
- Deeg, Peter. "Die Adamsorgel reichte nicht aus. Hanns Eisler und das Jahr 1933." *Eisler-Mitteilungen* 31 (Feb. 2003): 5-8.
- DEFA-Stiftung, Hrsg. *apropos: Film 2003. Das 4. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Redaktion Ralf Schenk, Erika Richter. Berlin: Bertz Verlag, 2003.
- Dieckmann, Friedrich. *Wer war Brecht? Erkundungen und Erörterungen*. Aufbau Taschenbuch 8084. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003.
- Dietzel, Ulrich. *Männer und Masken. Ein Tagebuch. Kunst und Politik in Ostdeutschland*. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2003.
- Dijk, Maarten van. [Zu] "Happy End. Shaw Festival, Niagara-on-the-Lake, Ontario, 5 August–31 October 2003 (43 performances)." *Kurt Weill Newsletter* 21.2 (Fall 2003): 22.
- Dreigroschenheft*. Informationen zu Bertolt Brecht. Augsburg. 3 (2003). Sonderheft. 25 Jahre Brecht-Haus Berlin.
- Dreigroschenheft*. Informationen zu Bertolt Brecht. Augsburg. 4 (2003), 1 (2004), 2 (2004).
- D[ümling], A[lbrecht]. "Bewusstseinsverändernd. Zum Tod von John Willett." *Eisler-Mitteilungen* 31 (Feb. 2003): 22.
- Dymny, Lucas. *Die Zusammenarbeit von Bertolt Brecht und Hanns Eisler am Beispiel der "Mutter" und der "Hollywood Elegien". Ein musikalisch-politisches Zeugnis aus der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Mémoires de Maîtrise. Université Lille III – Charles De Gaulle, Année 2002-2003.
- Eddy, Beverly Driver. *Karin Michaëlis. Kaleidoskop des Herzens*. Eine Biographie. Deutsche Übersetzung von Vibeke Munk und Jörg Zeller. Wiener Studien zur Skandinavistik 7. Wien: Edition Praesens, 2003.
- Egger, Sabine. "Bertolt Brecht (1898-1956). *Die Lösung* (1964)." *Poetry Project. Irish Germanists Interpret German Verse*. Eds. Florian Krobb, and Jeff Morrison. Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur BI 25. Oxford [u.a.]: Peter Lang, 2003. 201-206.
- Eichhorn, Andreas. [Rezension zu] "Kurt Weill: Briefwechsel mit der Universal Edition. Selected and edited by Nils Grosch. Stuttgart: Metzler, 2002." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 17.
- Eisler, Hanns. *Gesamtausgabe/Complete Edition*. Herausgegeben von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft/Edited by the Internationale Hanns Eisler Gesellschaft. Serie /Series V. Bühnenmusik/Incidental Music. Bd./Volume 3. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2002. Serie/ Series V. Bühnenmusik/Incidental Music. Bd./Volume 3. Die Rundköpfe und die Spitzköpfe/

- Roundheads and Peakheads. Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht/Incidental Music to the Play by Bertolt Brecht. Herausgegeben von/Edited by Thomas Ahrend, Albrecht Dümmling. Enquist, Per Olov. *Gestürzter Engel. Ein Liebesroman*. Aus dem Schwedischen von Wolfgang Butt. Fischer Taschenbuch 15742. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
- Haarmann, Hermann, Hrsg. *Erwin Piscator am Schwarzen Meer. Briefe, Erinnerungen, Photos*. Akte Exil 7. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 2002.
- Farocki, Harun. "Erkennen und Verfolgen." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 102-115.
- Farocki, Harun. "Quereinfluss/Weiche Montage." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 116-121.
- "Fatzter zum Beispiel. Wolfgang Engler, Lothar Schwab und Thomas Martin im Gespräch mit Philippe Vincent." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 60-82.
- Fehervary, Helen. "John Willett: The Artistry, Wit and Power of the Context." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 275-287.
- Fiebach, Joachim. "Piscator, Brecht und Medialisierung." Schwaiger, Michael, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, 112-126.
- Filmarchiv*. Programmzeitschrift des Filmarchivs Austria. Wien. 2 (2004).
- Frei-Hauenschild, Markus. "Die Dreigroschenoper, Schauspielhaus Hannover, Premiere: 7 December 2002." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 8-9.
- Frick, Werner, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Hrsg. *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.
- Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch. Stephen Brockmann et al., eds. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch. Vol. 28. Pittsburgh: The International Brecht Society, 2003.
- Fischer, Ulrich. "Mahagonny – die (Un-)Rechtsstadt. Juristischer Blick auf Brecht/Weills 'Der Aufstieg und der Fall der Stadt Mahagonny'." [Vortrag auf dem 11. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft (Mahagonny.com) am 28.6.2003.] *Dreigroschenheft* 1 (2004): 17-29.
- Fritsch, Ute. *Künstlerkarte Hiddensee. Dichter, Maler, Musiker, Tänzer, Schauspieler und Regisseure auf Hiddensee (1798-1995)*. Texte und Bilder: 75 Künstler und 33 Gasthöfe, Hotels und Sommerhäuser, Historische Inselkarte und Ortspläne mit markierten Adressen. Berlin: Verlag Jena 1800, o.J.
- Gaston, Bruce. "Brecht's Pastiche History Play: Renaissance Drama and Modernist Theatre in *Leben Eduards des Zweiten von England*." *German Life and Letters* 56.4 (Oct. 2003): 344-362.
- Gelfand, Janelle. [Zu] "Die sieben Todsünden, Cincinatti Opera, 26-28 June 2003." *Kurt Weill Newsletter* 21.2 (Fall 2003): 21.
- Gersch, Wolfgang. "Film bei Brecht oder Filmdebatte für ein neues Theater." Schwaiger, Michael, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, 54-72.
- "Ein Gespräch mit Gregor Gysi zum Turm in Buckow." [Gespräch mit Margret Brademann.] *Dreigroschenheft* 2 (2004): 38-41.
- "Die getrennten Seiten zusammengeführt. Michael Gross über seine Bearbeitung von Eislers "Mutter"-Musik." (Die Fragen stellte Albrecht Dümmling.) *Eisler-Mitteilungen* 31 (Feb. 2003): 21.
- Gier, Helmut. "Das Brechthaus in Augsburg. Überlegungen zur Neugestaltung." *Dichter und ihre Häuser*, 37-50.
- Greisenegger-Georgila, Vana. "Caspar Nehers dialektische Bühne für Brecht." Schwaiger, Michael, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, 73-95.
- Grimm, Reinhold. "Braun und Brecht (nebst Grimmelshausen). Ein paar fast unnötige Bemerkungen." *Augias*. Aarhus. 63 (2003): 5-11.

- Grimm, Reinhold. "Der Nolaner und der Pisaner: Zwei Italiener bei Bertolt Brecht und Volker Braun." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 173-187.
- Grimm, Thomas, Hrsg. *Erinnerung als Verantwortung. Das Zeitzeugen-Archiv in Text und Bild*. Katalog. Berlin: Parthas/Edition Zeitzeugen, 2003.
- Gröschner, Annett. "Konflikte nach Lage der Akten. Das 'Bad der Intelligenz' Ahrenshoop." Creutzberg, Gerlinde, Annett Gröschner, and Inga Rensch, Hrsg. *Kunststück Ahrenshoop*, 74-83.
- Grosch, Nils. [Rezension zu] "Shin, Hyesu: Kurt Weill. Berlin und die zwanziger Jahre: Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik. Berliner Musik Studien, vol. 23, Sinzig: Studio 2002." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 19-20.
- Häntzschel, Hiltrud. *Brechts Frauen*. rororo 23534. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003.
- Hammerstein, Dorothee. "Der Bauer mit dem Cäsarenkopf. Brechts Spion erobert den Prix Goncourt. [Zu] Jacques-Pierre Amette: *La Maitresse de Brecht*. Roman. Albin Michel, Paris 2003." *Theater heute* 45.2 (Feb. 2004): 61-62.
- Harder, Rolf. "Brecht-Sammlung Reni Mertens-Bertozi." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 42-43.
- Hartung, Günter. *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien. Gesammelte Aufsätze und Vorträge / Günter Hartung* 3. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004.
- Hauff, Andreas. "Die Dreigroschenoper, Dessau, Kurt Weill Fest, 28 February 2003." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 10-11.
- Hauff, Andreas. "Jetzt mach mal langsam, Alter'. Irmgard Langes gegenwartsnahe Mainzer Inszenierung des Guten Menschen von Sezuan auf den Spuren der Dreigroschenoper." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 47-49.
- Hauff, Andreas. "Weill und Bach, die Stadt, der Film. Vielfältige Eindrücke vom 12. Kurt-Weill-Fest in Dessau. *Dreigroschenheft* 2 (2004): 11-16.
- Hinton, Stephen. [Rezension zu] "Die Entstehungsgeschichte der Dreigroschenoper. Hörcollage von Peter Eckhardt Reichel. Duophon: Edition Berliner Musenkinder 07023." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 15.
- Hörnigk, Frank. "In die Richtung, aus der Tausende kamen.... Über die Mauer von West nach Ost: Laudatio auf den Brechtforscher, Theaterkritiker und -wissenschaftler Ernst Schumacher." *Freitag* 21 Nov. 2003.
- Hurst, Mattias. [Rezension zu] "Günter Thimm: 'Das Chaos war nicht aufgebraucht'. Ein adoleszenter Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken (Freiburger Literaturpsychologische Studien, Bd. 7), Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2003." *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 1 (2004): 225-226.
- Hecht, Werner. "Brecht als Pygmalion? Sein Modell der Weigel." Frick, Werner, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Hrsg. *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, 311-321.
- Hecht, Werner. "Staudte verfilmt Brecht. Die abgebrochene 'Mutter Courage' und die durchgefallene 'Dreigroschenoper'." DEFA-Stiftung, Hrsg. *apropos: Film* 2003, 9-23.
- Hecht, Werner. "Über das Prinzip der Entwicklung oder Die Unvollkommenheit menschlicher Beziehungen. Eine Frage Manfred Riedels an Brecht." *Dreigroschenheft* 4 (2003): 28-30.
- Hermes, Manfred. "Vorzeitig abgebrochen. Bertolt Brecht, 'Mutter Courage' und die DEFA." *Texte über Texte* 50 (Juni 2003): 160-164.
- Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden: Von der "Legende vom toten Soldaten" bis zur Maßnahme. *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 111-132.
- Hillesheim, Jürgen. "Der Münchner Elternmörder Apfelböck, der 'tolle Mensch' und der 'Stückeschreiber'. Ein Aspekt der Nietzsche-Rezeption Bertolt Brechts." *Heinrich Mann-Jahrbuch*. Vol. 19 (2001). Hrsg. Helmut Koopmann und Hans Wisskirchen. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2003. 159-176.

- Hillesheim, Jürgen. "Von der Melancholie verlorener Irrationalität. Bertolt Brechts Weihnachtsgedicht 'Maria'." *ZGP. Zeitschrift für Gottesdienst & Predigt* 4 (November 2002 bis Januar 2003): 21-23.
- Holtsträter, Knut. Das Mißverständnis der Mutter Courage – Eine Frage der Musik? *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 211-227.
- Hufschmidt, Wolfgang. "Hollywood-Trilogien bei der Ruhrtriennale." *Eisler-Mitteilungen* 31 (Feb. 2003): 23.
- Hurkmans, Anna. "Madre Coraggio a Giugno. Vincent (Quadri della vita di un pittore)." Premio di scrittura teatrale femminile - Inner Wheel Roma Romae 2002 / 2001. *Donne & Teatro*. Estratto dall'edizione 2002 / 2001. Borgia, [2002].
- Iwabuchi, Tatsuji. "Die Judith von Shimoda – Brechts Bearbeitung eines modernen japanischen Dramas." *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag*. Hrsg. Katharina Keim, Peter M. Boenisch und Robert Braunmüller. München: Herbert Utz Verlag, 2003. 43-49.
- Jaeggi, Urs. "Körper. Zwei Balladen vom Körper." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 130-139.
- Jesi, Furio. *Spartakus. Simbologia della rivolta*. A cura di Andrea Cavalletti. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- Jung, Thomas. "Im Herzen der Riesenstadt Berlin. Impressionen von 'Mahagonny.com', dem 11. Symposium der internationalen Brecht Gesellschaft 26.-29. Juni 2003." *Dreigroschenheft* 4 (2003): 5-9.
- Kammerer, Hansjörg. "Großmutter Erzählkunst und Bibelkenntnis. Ergänzende Anmerkungen." *Dreigroschenheft*. 4 (2003): 48-49.
- Kebir, Sabine. *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen*. Mit 12 Fotos. Mit einer Zeittafel. 4. Aufl. Aufbau-Taschenbuch 8028. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003.
- Kebir, Sabine. [Rezension zu Amette, Jacques-Pierre.] "Brechts Mätresse. Der Prix Goncourt 2003 als Tiefpunkt der Kulturbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 59-60.
- Kebir, Sabine. [Rezension zu Meyer, Grischa. *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite*.] "Das verborgene Werk. Ein Fotoband zeigt unbekannte Talente Ruth Berlaus." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 57-58.
- Kebir, Sabine. [Rezension zu Eddy, Beverly Driver. *Karin Michaëlis*.] "Kaleidoskop des Herzens." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 50-51.
- Kersten, Joachim. "Der Verlorene. Er war Jude, Protestant, Kommunist, Katholik. Er floh aus Nazideutschland in die Sowjetunion, kehrte zurück, erlitt die Qualen dreier KZ, fand sein letztes Asyl in Manhattan: Hermann Borchardt (1888 bis 1951). Sein Jahrhundertroman 'Die Verschwörung der Zimmerleute' ist das letzte große bislang ungedruckte Werk des deutschen Exils." *Die Zeit* 26 Feb. 2004.
- Ketelhut, Christine. "Berliner Brecht-Tage. 'Angewandtes Theater'." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 6-10.
- Kittel, Siegert. "Brecht-Spaziergang: Flucht vor dem Industrielärm in die 'ruhige' Vorstadt." *Dreigroschenheft* 4 (2003): 31-34.
- Klingenberg, Axel. *Der gute Dichter von Ost-Berlin. Parabelstück. In Anlehnung an "Der gute Mensch von Sezuan" von Bertolt Brecht*. Herausgegeben von alle3. Schöner Lesen 13. Berlin: SuKuLTuR, 2003.
- Knabe, Hubertus. *17. Juni 1953. Ein deutscher Aufstand*. München: Propyläen, 2003.
- Knauf, Thomas. "Stilleben mit Todeslauten." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 122-129.
- Knopf, Jan, Hrsg. *Brecht Handbuch*. Wissenschaftliche Redaktion: Brigitte Bergheim, Joachim Lucchesi. Bd. 4. Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. 5 vols. 2001-2003.
- Knopf, Jan, Hrsg. *Brecht Handbuch*. Wissenschaftliche Redaktion: Brigitte Bergheim, Joachim Lucchesi. Bd. 5 Register, Chronik, Materialien. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. 5 vols. 2001-2003.

- Knopf, Jan. "Nachgereichte Erklärungen. Zwei Fälle bei Bertolt Brecht." Frick, Werner, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Hrsg. *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, 323-327.
- Kuangfu, Yu. [*Brecht – Eine Biographie*.] 20 Shiji Wenxue Taidou. [Sichuan Peoples's Publish House,] 2002.
- Kuangfu, Yu. *Versuch über Brecht*. [Shanghai: Foreign Language Education Press, 2001.]
- Kunert, Günter. *Die Botschaft des Hotelzimmers an den Gast. Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Hubert Witt. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2004.
- "Kunst heißt Morgen Politik. Theater/Film nach Brecht und Piscator. Filmprogramm 5. bis 11., 16. bis 27. Februar 2004, Metro Kino." *Filmarchiv*. Programmzeitschrift des Filmarchivs Austria 2 (2004): 20-49.
- Kurt Weill Newsletter 21.1 (Spring 2003). Dreigroschenoper at 75.
- Kurt Weill Newsletter 21.2 (Fall 2003).
- Kuhn, Tom. "Brecht and Willett: Getting the gest." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 261-273.
- Knopf, Jan. "Werkstattbericht Brecht-Handbuch." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 36-39.
- Koch, Gerd. "Erläuterungen seit 1896 [NEU]." [Rezension u.a. zu Königs *Erläuterungen und Materialien* zu Brechts 'Leben des Galilei', 'Mutter Courage und ihre Kinder', 'Der gute Mensch von Sezuan', Hollfeld, C. Bange Verlag, 2001.] *Dreigroschenheft* 4 (2003): 39-41.
- Koch, Gerd. "Leserbrief zu Klaus-Dieter Krabiel: Spieltypus Lehrstück. Eine Replik, in: 'Dreigroschenheft' 2/2003." *Dreigroschenheft* 4 (2003): 16-17.
- Krabiel, Klaus-Dieter. "Antwort auf einen Leserbrief." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 44-46.
- Landesarchiv Berlin, Hrsg. *Berliner Archive*. Bearbeitet von Werner Breunig, Ulf Dohrmann, Sabine Preuß, Axel Schröder, Christiane Schuchard, Volker Viergutz. 5., erw. Aufl. Berlin, 2003.
- Lang, Fritz, Bert Brecht. "437!! Ein Geiselfilm." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 9-30.
- Langemeyer, Peter. *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. Erläuterungen und Dokumente*. Universal-Bibliothek 16035. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003.
- Langemeyer, Peter. [Rezension zu] "Brecht-Handbuch. In fünf Bänden. Herausgegeben von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar: Metzler. 1. Stücke, 2. Gedichte. 2001." *Germanistik* 43.1/2 (2002): 395-396.
- Lawick, Heike van. "Traducció i recepció de l'obra de Brecht en català i en altres espais lingüístics de la Romània: problemes d'aculturació." *La literatura i l'art en el seu context social*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003. 85-103.
- Leck, Ralph. "Performance Review of Brecht in L.A." Mitchell, Rick. *Brecht in L.A.*, 117-119.
- Lee, Kyung-Boon. *Musik und Literatur im Exil. Hanns Eislers dodekaphone Exilkantaten*. Exil-Studien 9. New York [u.a.]: Peter Lang, 2001.
- Leopold, Heiderose. "Häuserreihe. Zwiebeln aus Helenes Garten oder Wo eigentlich liegt Marlebäck?" *Dreigroschenheft* 2 (2004): 27-32, 35-36.
- "Letter from Berlin: Jürgen Schebera attends 'Mahagonny.com' (26-29 June 2003)." *Kurt Weill Newsletter* 21.2 (Fall 2003): 13.
- Lory, Thomas. "'Vielleicht wird er irgendwo hängenbleiben' – Bertolt Brecht im Schweizer Exil." *Prominente Flüchtlinge im Schweizer Exil*, 318-350.
- Lucas, John. [Zu] "Die Dreigroschenoper. Williamstown Theatre Festival, 25 June–6 July 2003." *Kurt Weill Newsletter* 21.2 (Fall 2003): 23.
- Lucchesi, Joachim. "'...Alles unter einen Hut...'. 33 Versionen der 'Moritat von Mackie Messer'." [Zu *Mackie Messer / Mack the Knife. Versionen* 4, CD, Lugert Verlag 2002 und *Just Mackie Messer... Und der Haifisch, der hat Zähne*, CD, EFA.] *Dreigroschenheft* 4 (2003): 22-23.

- Lucchesi, Joachim. "Die Dreigroschenoper, Theater Augsburg, Premiere: 23 November 2002." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 13.
- Lucchesi, Joachim. "Texte als Sparringspartner." [Rezension zur CD *Wahre Leidenschaft. Boxen. Tonkombinat.*] *Deigroschenheft* 1 (2004): 48-50.
- Lucchesi, Joachim. "Zur Augsburger Inszenierung der 'Dreigroschenoper'." *Dreigroschenheft* 4 (2003): 18-21.
- Lyon, James K. "'Das hätte nur Brecht schreiben können.' Zur Entstehung und Verfilmung von 'Hangman Also Die'." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 26-36.
- Lyon, James K.. "The Original Story Version of *Hangman Also Die* – A Recently Discovered Document." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 1-8.
- Maiberger, Erich. "Leserbrief zu Siegert Kittels Beitrag Brecht Spaziergang in der Häuserreihe in *Dreigroschenheft*, 4/2003, S. 31 ff." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 55-57.
- Maier-Schaeffer, Francine. *Bertolt Brecht. voix allemandes*. Paris: Éditions Belin, 2003.
- Maier-Schaeffer, Francine. "'Unser Unternehmen ist schwierig, aber es ist nicht klein'. Les *Notes sur Katzgraben de Bertolt Brecht à la lumière d'une note inédite.*" *Études Germaniques* 58.1 (2003): 45-62.
- Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*. Theater der Zeit Recherchen 16. Berlin: Literaturforum im Brecht-Haus Berlin, Theater der Zeit, [2004]. Beilage: DVD: Müller, Heiner. *Mauser*. Un film de Philippe Vincent.
- Martin, Thomas. "Zukunft fotografieren." Einführung zum Vortrag von Harun Farocki 'Politischer Film nach Brecht' während der Brecht-Tage am 21. Februar. Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 100-101.
- Martin, Thomas. "Zum Stehen zu kommen, musst du tief genug sinken. Fatzer gelesen, 1993." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 52.
- Mayer, Günter. "Notwendige Differenzierung. Hanns Eisler und der 17. Juni 1953." *Eisler-Mitteilungen* 31 (Feb. 2003): 9-12.
- Mercado, Mario R.. [Rezension zu] "Sechs Songs aus der Dreigroschenoper, Arranged for Piano by Marino Formenti, Universal Edition UE 32645." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 14.
- Merschmeier, Michael. "Das wilde Tier ist aus Papier. Peter Zadek inszeniert seinen ersten großen Brecht am Deutschen Theater in Berlin mit Angela Winkler als Mutter Courage." *Theater heute* 44.7 (Juli 2003): 4-7.
- Metzger, Nicole. "*Alles in Szene setzen, nur sich selber nicht*". *Der Regisseur Leopold Lindtberg*. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 23. Blickpunkte Sonderband. Basel: Editions Theaterkultur Verlag, Wien: Braumüller, 2002.
- Mews, Siegfried. "Hitler in Hollywood: *Hangman Also Die* Revisited." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 33-46.
- Meyer, Grischa. *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite*. München: Propyläen Verlag, 2003.
- Mitchell, Rick. *Brecht in L.A.*. With an introduction essay, an afterword, and notes by the playwright. Bristol, Portland, OR: Intellect, 2003.
- Möbus, Frank, und Friederike Schmidt-Möbus, Hrsg. *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003.
- Müller, Reinhard. *Menschenfalle Moskau. Exil und stalinistische Verfolgung*. Hamburg: Hamburger Edition, 2001.
- Olenhusen, Albrecht Götz von. "'Das große Friedenswerk vollenden'. Lyrik zu Ehren J. W. Stalins. [Zur Herausgabe des Privatdrucks *Deutsche Dichter singen 'Stalin'*, o.O. 2003.] *Dreigroschenheft* 1 (2004): 30, 35.

- Otten, Uschi. "“Die Krippen sind dieselben, nur die Ochsen haben gewechselt.’ Bertolt Brecht, Buckow und der 17. Juni.” – *Der Bär von Berlin*. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins. 52.2003. Hrsg. Sibylle Einholz und Jürgen Wetzel. Bonn/Berlin: Westkreuz-Verlag, 2003. 115-134.
- Over, William. "Tess Akaeka Onwueme: Combining Distance and Empathy." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 229-248.
- Patzer, Georg. *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder*. Lektüre easy. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2002.
- Payrhuber, Franz-Josef. *Bertolt Brecht: Leben des Galilei*. Lektüreschlüssel für Schüler. Universal-Bibliothek 15320. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002.
- Peiter, Anne D.. "Dissonanzen im ‘Lob der illegalen Arbeit’. Zur politischen Vereinnahmung Brechts in einem neuentdeckten Dokument des Stasi-Archivs." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 44-46.
- Philpotts, Matthew. "“Aus so prosaischen Dingen wie Kartoffeln, Straßen, Traktoren werden poetische Dinge!": Brecht, "Sinn und Form" and Strittmatter's "Katzgraben"." *German Life and Letters. New Series* 56.1 (Jan. 2003): 56-71.
- Philpotts, Matthew. *The Margins of Dictatorship. Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*. Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Oxford [u.a.]: Peter Lang, 2003.
- Pietrzynski, Ingrid. "Literatur als Hörerlebnis. Hermann Kasack und der Rundfunk." Walther, Peter, Hrsg. *Die Dritte Front. Literatur in Brandenburg 1930-1950*, 62-80.
- Pietrzynski, Ingrid. "Der Rundfunk ist die Stimme der Republik...". *Bertolt Brecht und der Rundfunk der DDR 1949-1956*. Abhandlungen der Leibniz Sozietät 10. Berlin: trafo Verlag, 2003.
- Pilz, Dirk. "Die fabelhafte Welt des Bertolt B.. Berliner Ensemble: ‘Die heilige Johanna der Schlachthöfe’ von Bertolt Brecht, Regie Claus Peymann, Bühne Achim Freyer; Schaubühne: ‘Im Dickicht der Städte’ von Bertolt Brecht, Regie Grzegorz Jarzyna, Ausstattung Malgorzata Szcze[]niak." *Theater der Zeit* 58.10 (Oct. 2003): 39-40.
- Pizer, John. "Why Silence Becomes Golden: Brecht's Poetry on Karl Kraus." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 155-171.
- Porter, Andrew. "The Threepenny Opera. London, National Theatre, 8-15 February 2003." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 6-7.
- Prominente Flüchtlinge im Schweizer Exil. Mit einer Einleitung von Peter von Matt./L'Exil en Suisse de réfugiés célèbres. Introduction de Peter von Matt./Rifugiati illustri nell'esilio svizzero. Con un'introduzione di Peter von Matt. Bern: Bundesamt für Flüchtlinge, Medien & Kommunikation, 2003.
- Rätz, Renate. "Theo Ottos Arbeiten für Brecht." *Theo Otto (1904-1968). Der Bühnenbildner, der Maler, der Lehrer*. 96-121.
- Ransmayr, Christoph. "Weinte sonst niemand? Zur Verleihung des Bert-Brecht-Preises." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 22-26.
- Rathenow, Lutz. "Brecht muß sein." Rathenow, Lutz. *Sterben will gelernt sein. Lyrische Prosa – Prosaische Lyrik*. Ill: Frank van der Leeuw. 3. Aufl. Weilerswist: Verlag Landpresse, 2003. [Bl. 20-21].
- Reich-Ranicki, Marcel. *Meine Bilder. Porträts und Aufsätze*. Stuttgart, München: Deutsche Verlagsanstalt, 2003.
- Ronay, Alexander. "Bertolt Brecht aus rumänischer Sicht." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 42-44.
- Root, Deane L.. "Die Dreigroschenoper, Pittsburgh Opera Center, Premiere: 22 February 2003." *Kurt Weill Newsletter* 21.1 (Spring 2003): 12.
- Rühle, Günther. "Der lange Weg der Mutter Courage. Die Uraufführung in Zürich und ihre Folgen – Bertolt Brecht zwischen New York, Zürich, Berlin und München." *Theater heute* 44.11 (Nov. 2003): 30-39.
- San Payo de Lemos, Vera. "De palavras a actos." *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias* 24 Dec. 2003.

- Sauer, Fritz Joachim. "Brecht als geometrisches Experimentierfeld? Zu einer Aufführung der ('Mutter) Courage und ihre Kinder' auf der schwedischen Nationalbühne." *Dreigroschenheft* 4 (2003): 10-13.
- Sauer, Fritz Joachim. "Brecht und der Terrorismus? Eine Reflexion." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 5.
- Sauer, Fritz Joachim. "Der 'Gute Mensch von Sezuan' strahlt in Stockholm." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 40-41.
- Schall, Ekkehard. "Lessons of a Brechtian Actor." Trans. Marc Silberman. *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 75-109.
- Schallenger, Stefan. *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder*. Lektüreschlüssel für Schüler. Universal-Bibliothek 15329. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003.
- Schalk, Axel, Christian Erich Rochow. *Splitter. Sondierungen zum Theater*. Mit Beiträgen von Berna Ercan und Reiner Schweinfurth. Literaturhistorische Untersuchungen 36. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 2003.
- Schier, Rudolf. "Der gute Mensch von Sezuan: Eine dialektische Parabel." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 135-153.
- Schlöndorff, Volker. "'Es gab für mich nur einen Gott, und das war Brecht'." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 48-51.
- Schmitz-Emans, Monika. "Das Scheitern des Schaulings: Bertolt Brecht: 'Odysseus und die Sirenen' (1933)." Schmitz-Emans, Monika. *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. 364-367.
- Schorer, Irmgard. "Bertolt Brecht. Literaturprojekt der Stadt Augsburg." *Dreigroschenheft* 2 (2004): 17-21.
- Schroth, Krischan. "Wenn sich Film und Theater kreuzen: Brecht-Tage 2003." *Theater der Zeit* 58.4 (April 2003): 72.
- Schuhmann, Klaus. "Vom Gedichteschreiben in 'schwerer Lage'. Bertolt Brechts 'Böser Morgen' und Peter Huchels 'April 63'." *ndl. neue deutsche literatur* 549 (Mai/Juni 2003): 168-173.
- Schuhmann, Klaus. "Wunschzettel. Orges Nachleben bei den 'Nachgeborenen'." *ndl. neue deutsche literatur*. Berlin. 552. 51 (November/Dezember 2003): 81-90.
- Schumacher, Ernst. "Brecht. Mucchi. Eine Künstlersymbiose. Zur Ausstellung von Gabriele Mucchi in Buckow." [Eröffnungsrede zur Einführung in die Ausstellung 'Aquarelle, Gemälde und Graphiken von Gabriele Mucchi zu Gedichten von Bertolt Brecht' am 7. September 2003.] *Dreigroschenheft*. 1 (2004): 6-16.
- Schumacher, Ernst. "Wie ich nach dem Krieg erstmals von Marieluse Fleißer hörte und 1950 die Uraufführung des *Starken Stamma*s erlebte." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 67-74.
- Schwaiger, Michael. "Einbruch in die Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators." Schwaiger, Michael, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, 9-15.
- Schwaiger, Michael, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. [Katalog zur Ausstellung vom 30.1.2004-12.4.2004, Österreichisches Theatrumuseum, Wien.] Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004.
- Seeblen, Georg. "Brecht & Film: Vorläufiges Denkspiel." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 8-24.
- Séguin, Louis, Strauch, Jean-Marie. "Der Apfel, die Zitrone und der Held." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 84-85.
- Soro, Bakary. *Dichtung als Reaktualisierung der afrikanischen Tradition vor dem Hintergrund der Brecht-Rezeption. Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels in der Soyinka-Forschung. Am Beispiel von "The Trials of Brother Jero"*. Diss. Univ. Freiburg (Breisgau), 2002. Europäische Hochschulschriften, Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1857. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

- Stegmann, Vera. "Eric Bentley Interviewed." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 47-66.
- "Stenographische Niederschrift der Plenarsitzung der Deutschen Akademie der Künste am 26. Juni 1953 (Auszug)." Braun, Matthias. *Die Literaturzeitschrift "Sinn und Form". Ein ungeliebtes Aushängeschild der SED-Kulturpolitik*. Bremen: Edition Temmen, 2004. 162-168. [Teilnehmer: Rudolf Engel, Hanns Eisler, Friedrich Wolf, Herbert Ihering, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Alexander Abusch, Max Schwimmer.]
- Stephan, Alexander. "Neues vom FBI. CNDI LA-BB-1: Die Überwachung von Bertolt Brechts Telefon in Los Angeles." *ndl. neue deutsche literatur* 549 (Mai/Juni 2003): 123-144.
- Stieg, Gerald. [Rezension zu] "Brecht, Bertolt: *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000." *Germanistik* 43.1/2 (2002): 394-395.
- Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Hrsg. *Die Bestände der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Baukunst, Bildende Kunst, Kunstsammlung, Darstellende Kunst, Film- und Medienkunst, Literatur, Musik, Historisches Archiv, Bibliothek*. Redaktion: Helga Neumann, Sylvia Rebbelmund, Marita Gleiss. Berlin, 2003.
- Stillmark, Alexander, Thomas Engel. "Image.Construktion.Site: Vom Helden - Eine Theaterbegegnung mit Teilnehmern aus Ägypten, Irak, Iran, Palästina, Syrien und Deutschland." *Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter*, 251-259.
- Stirl, Lutz. "Uwe Jansons TV-Film 'Baal'." *Theater der Zeit* 59.3 (März 2004): 70-71.
- Strubel, Sepp. "Außergewöhnliche Novität: Kinski singt und spricht Brecht. [Zur CD *Kinski singt und spricht Brecht*, Deutsche Grammophon.] *Dreigroschenheft* 4 (2003): 35-36.
- Suh, Yo-Sung. *Das Opfer des Individuums und die Geschichte in den Stücken Bertolt Brechts und Heiner Müllers*. Diss. Univ. Bielefeld, 2001. Berichte aus der Literaturwissenschaft. Aachen: Shaker, 2002.
- Sunkel, Torsten. *Theaterproduktion in der Sekundarstufe I. Bertolt Brechts Lehrstücke. Der Jasager (1. Fassung), Der Jasager und der Neinsager als Unterrichtseinheit "handlungsorientierter Umgang mit Texten" im Deutschunterricht einer 8./9. Klasse*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2003.
- Suschke, Stephan. *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*. Berlin: Theater der Zeit, 2003.
- Tasche, Elke. "Lehrstück in unserer Gesellschaft." *Filmarchiv*. Programmzeitschrift des Filmarchivs Austria 2 (2004): 16-35.
- Teschke, Holger. "Peter Palitzsch zum 85. Geburtstag." *Theater der Zeit* 58.9 (Sept. 2003): 89-90.
- Theo Otto (1904-1968). *Der Bühnenbildner, der Maler, der Lehrer*. Galerie der Stadt Remscheid: 25.11.2000 bis 4.2.2001; Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf: 18.2.2001 bis 22.4.2001. Hrsg. Stadt Remscheid – Der Oberbürgermeister, Theater und Galerie der Stadt Remscheid. In Kooperation mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, mit dem Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf und dem Kulturbüro der Stadt Wuppertal. Bottrop: Pomp, 2000.
- Thivat, Patricia-Laure. *Culture & Emigration. Le théâtre allemand en exil aux USA 1933-1950*. Préface de Michael Werner. Bordeaux: Art & Primo, 2003.
- Tode, Thomas. "Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film." Schwaiger, Michael, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, 16-34.
- Todorow, Almut. "Ästhetik der Gemeinplätze: Topik und Synkretismus in Bertolt Brechts 'Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner'." Frick, Werner, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Hrsg. *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, 297-310.
- Trautwein, Wolfgang. "'Ich wohne jetzt in der Chausseestraße...'. Die Brecht-Weigel-Gedenkstätte der Stiftung Archiv der Akademie der Künste." *Dichter und ihre Häuser*, 51-66.
- Unglaub, Erich. "Brechts Landkarten." *Augias*. Aarhus. 63 (2003): 19-35.

- Vaßen, Florian. "Nachtrag zu Rechthaberei und Unterstellungen zerstören die Streit'kultur'. Eine Replik der Replik, in Dreigroschenheft 4/2003, S. 14 ff.." *Dreigroschenheft* 1 (2004): 46.
- Vaßen, Florian. „Rechthaberei und Unterstellungen zerstören die Streit'kultur'. Eine Replik der Replik. *Dreigroschenheft* 4 (2003): 14-16.
- Vincent, Philippe. "Über Mauser." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 156-158.
- Voigt, Peter. "Die Etage. Brecht Theater Fotografie." Filmentwurf von Peter Voigt. Kamera Christian Lehmann. Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 86-99.
- Voigt, Peter. "Der Zögling. Ein Filmtext." *Sinn und Form* 56.2 (Februar-März 2004): 221-239.
- Wagner, Udo-Peter. *Receptarea operei lui Bertolt Brecht în România. Rezumatul tezei de doctorat./Zur Rezeption des literarischen Werkes von Bertolt Brecht in Rumänien*. Zusammenfassung der Diss. Universitatea "Lucian Blaga"/"Lucian Blaga"-Universität Sibiu/Hermannstadt, 2003.
- Walther, Peter, Hrsg. *Die Dritte Front. Literatur in Brandenburg 1930-1950*. Begleitband zur Ausstellung "Die Dritte Front. Literatur in Brandenburg 1930-1950", die vom Brandenburgischen Literaturbüro in Kooperation mit der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main/Potsdam-Babelsberg ausgerichtet wird. Berlin: Lukas Verlag, 2004.
- Watkins, Peter. "Brecht und die audiovisuellen Massenmedien." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 140-141.
- Watkins, Peter. "Die Medienkrise. Einleitung zu Peter Watkins' öffentlicher Erklärung [vom August 2003]." Martin, Thomas, Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, 150-155.
- Weill, Kurt. *Briefwechsel mit der Universal-Edition*. Ausgewählt und herausgegeben von Nils Grosch. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- Wekwerth, Manfred. "Brecht und die Bauarbeiter." *Ossietzky* 14 June 2003: 405-406.
- Werth, Jürgen. "Rembrandt, Brecht und der Vagabund. Die Schüler von Hans Tombrock erinnern sich an ihren Meister." *Kultur als Fenster zu einem besseren Leben*. Festschrift für Rainer Nolteneus. Hrsg. Volker Zaib (Fritz Hüser-Gesellschaft). Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003. 385-404.
- Weyand, Björn. "Gesichtslosigkeit. Konzeptualisierungen von Photographie und Theater im neusachlichen Jahrzehnt." *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 1 (2003): 70-82.
- Wille, Franz. "Die Theater der Hauptstadt vor dem politischen Reformherbst: An der Schaubühne wird George F. Walker mit 'Suburban Motel 1-6' vorgestellt, und Grzegorz Jarzyna wendet Brechts 'Dickicht der Städte' an; im Berliner Ensemble inszeniert Hausherr Claus Peymann, der gefürchtete Reißzahn im Regierungsviertel, Brechts 'Heilige Johanna der Schlachthöfe'." *Theater heute* 44.10 (Oktober 2003): 10-13.
- Wisskirchen, Hans, Hrsg. *Dichter und ihre Häuser. Die Zukunft der Vergangenheit*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2002.
- Wizisla, Erdmut. "Bertolt Brecht. Gustav Seitz, 'Brecht mit Zigarre'." Möbus, Frank, und Friederike Schmidt-Möbus, Hrsg. *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek*, 156.
- Wizisla, Erdmut. "'Die Lehrstücke von Brecht haben mich stark beeinflusst'. Hans Sahl's vergessenes Chorwerk 'Jemand' neu ediert." [Rezension zu Hans Sahl: *Jemand. Ein Chorwerk, nach dem Holzschnittzyklus 'Die Passion eines Menschen' von Frans Masereel*. Materialien und Selbstzeugnisse. Hg. von Gregor Ackermann und Momme Brodersen. Akte Exil 4. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar, 2003.] *Dreigroschenheft* 4 (2003): 37-39.
- Wizisla, Erdmut. "Unbedingt vom Theater fernhalten! Und ab in den Sportpalast: Ein unbekannter Text von Bertolt Brecht zum frühen 'Dickicht'." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19 Sept. 2003.
- Wöhrle, Dieter. "Die Fotografin Ruth Berlau – Eine Entdeckung." [Rezension zu Grischa Meyer. *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite*.] *Dreigroschenheft* 1 (2004): 47-48.

- Wöhrle, Dieter. "Dichterbilder." [Rezension zu *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek*, Marcel Reich-Ranicki. *Meine Bilder. Porträts und Aufsätze* und Tullio Pericoli, *Die Porträts*, München, Hanser 2003.] *Dreigroschenheft* 2 (2004): 53-57.
- Wöhrle, Dieter. "Werner Wüthrich 'Bertolt Brecht und die Schweiz' oder wie ein Vorwort Interessen weckt, die im Buch leider nicht erfüllt werden." [Rezension.] *Dreigroschenheft* 2 (2004): 50-53.
- Wüthrich, Werner. *Bertolt Brecht und die Schweiz*. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld. Theatrum Helveticum 10. Zürich: Chronos Verlag, 2003.



© Keith Hale. *The Good Person of Szechwan* at Doane College, 2003.

Elected Members of the IBS Steering Committee

President: **Hans Thies Lehmann**

Institut für Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M.

Grüneburgplatz 1

60323 Frankfurt/M., Germany

E-mail: h.t.lehmann@tfm.uni-frankfurt.de

Book Review Editor: **Marc Silberman**

Department of German, 818 Van Hise Hall

University of Wisconsin

Madison, WI 53706, USA

Tel: 608/262-2192

email: mdsilber@facstaff.wisc.edu

Jürgen Hillesheim

Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg

Schaezlerstr. 25

86152 Augsburg, Germany

Vera Stegmann

Modern Foreign Language, Maginnes Hall 9

Lehigh University

Bethlehem, PA 18015, USA

Antony Tatlow

Graduate Centre for Arts Research

University of Dublin, Trinity College

Room 3158, Arts Building

Dublin 2, Ireland

email: atatlow@tcd.ie

Carl Weber

Drama Department, Stanford University

Palo Alto, CA 94305-5010, USA

Tel: 415/723-2593

email: cweber@leland.stanford.edu

IBS representative to the ATHE

(Association of Theatre in Higher Education):

Ralf Remshardt

Department of Theatre and Dance, PO Box 115900

University of Florida

Gainesville, FL 32611-5900, USA

Tel: 352/392-2038

email: dralf@ufl.edu

IBS representative in Europe

Joachim Lucchesi

Arbeitsstelle Bertolt Brecht, Kronenstr. 30

76133 Karlsruhe, Germany

Tel. 0721 / 608-2644

email: [joachim.lucchesi@geist-soz.uni-](mailto:joachim.lucchesi@geist-soz.uni-karlsruhe.de)

[karlsruhe.de](mailto:joachim.lucchesi@geist-soz.uni-karlsruhe.de)

Vice-President: **Erdmut Wizisla**

Chausseestr. 125

10115 Berlin, Germany

Tel: 49 - 30 / 283 0570 0

Fax: 49 - 30 / 283 0570 33

E-mail: wizisla@adk.de

Secretary/Treasurer: **David W. Robinson**

Department of Literature and Philosophy

P.O. Box 8023

Georgia Southern University

Statesboro, GA 30460-8023, USA

Tel: (912) 681-0155

FAX: (912) 681-0653

E-mail: dwrob@gasou.edu

Editor, *Communications*: **Britta Kallin**

School of Modern Languages

Georgia Institute of Technology

Atlanta, GA 30332-0375, USA

E-mail: britta.kallin@modlangs.gatech.edu

Other Members

Managing Editor, *The Brecht Yearbook*:

Stephen Brockmann

Modern Languages

Carnegie-Mellon University

Pittsburgh, PA 15213-3890, USA

Tel.: 412 / 268-5669

Fax: 412 / 268-1328

email: smb@andrew.cmu.edu

Yearbook Editorial Board Members

Karen Leeder

New College

Oxford OX1 3BN, United Kingdom

fax 44 - 1865 / 279 590

email: karen.leeder@new.ox.ac.uk

IBS MEMBERSHIP

All IBS members receive *The Brecht Yearbook* and *Communications* from the *International Brecht Society* as a benefit of membership and are invited to participate in the Society's symposia. The Society is officially multi-lingual; *Communications* welcomes contributions in English, German, Spanish, and French.

To join the IBS, fill out the form below, and send it to the Secretary/Treasurer. Make checks payable to the *International Brecht Society* in American currency only. Members in Europe may deposit dues in Euros directly in the Deutsche Bank account indicated below. Please notify the Secretary/Treasurer of the date and amount of your payment, together with your address. Institutions may request an invoice for accounting purposes.

Name:

Occupation:

Institution/Affiliation:

Address:

Fields of interest (e.g. acting, music, directing, research, politics, 'other' Brechtian authors):

Membership category (check one)	Dues US \$	Dues Euro
☐ Student (up to three years / bis zu drei Jahren)	\$ 20.00	€ 20.00
☐ Regular Member / Ordentliches Mitglied		
annual income under \$30,000 (€ 30.000)	\$ 30.00	€ 30.00
annual income over \$30,000 (€ 30.000)	\$ 40.00	€ 40.00
☐ Sustaining Member / Fördermitglied	\$ 50.00	€ 50.00
☐ Institutional Member / Korporatives Mitglied	\$ 50.00	€ 50.00

Method of payment

- ☐ Check enclosed in US \$ drawn on an American bank
- ☐ Invoice (institutional members only)
- ☐ Direct bank deposit in Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 700 10.
(Please inform the Secretary/Treasurer of your address and deposit.)

☐ Credit Card: Type ☐ Master Card ☐ Visa
Card Number _____ Expiration Date _____

Send to: David W. Robinson, Secretary/Treasurer

Department of Literature and Philosophy

P.O. Box 8023

Georgia Southern University

Statesboro, GA 30640-8023, USA

Queries may be directed to dwrob@gasou.edu.

Dr. Britta Kallin
School of Modern Languages
Georgia Institute of Technology
Atlanta, GA 30332-0375

