



# LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

## Communications from the International Brecht Society. 38 2009

King of Prussia, PA: International Brecht Society, 2009

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

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

Copyright 2009 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.

# Glotzen

# Ist

# Nicht

# Sehen

# COMMUNICATIONS

FROM THE INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY

CIBS 38 2009



© 2009 by The International Brecht Society. All rights reserved.  
No parts of this journal may be reproduced without formal permission. First volume 1971. Printed in the United States of America.

## EDITOR

NORMAN ROESSLER  
TEMPLE UNIVERSITY

## ASSOCIATE EDITOR

NELS JEFF ROGERS  
UNIVERSITY OF  
KENTUCKY

## IBS OFFICERS

### PRESIDENT

HANS-THIESS LEHMANN  
JOHANN WOLFGANG  
GOETHE UNIVERSITÄT

### VICE-PRESIDENT

ERDMUT WIZISLA  
AKADEMIE DER KÜNSTE /  
BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

### SECRETARY/TREASURER

PAULA HANSSEN  
WEBSTER UNIVERSITY

### EDITOR, BRECHT

YEARBOOK  
FRIEDEMANN WEIDAUER  
UNIVERSITY OF  
CONNECTICUT

### BOOK REVIEW EDITOR,

BRECHT YEARBOOK  
MARC SILBERMAN  
UNIVERSITY OF WISCONSIN

The International Brecht Society is a non-profit, educational organization incorporated under the laws of the State of Maryland, USA. Cibs is a member of the The Council of Editors of Learned Journals (CELJ) ISSN: 0740-8943. CIBS is indexed in the *MLA International Bibliography* and *Germanistik*, and is included in the databank of the Theatre Research Data Center (Brooklyn, NY). The paper used in this publication meets the minimum American National Standard for Information Sciences - Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1984.

**Membership:** All IBS members receive *The Brecht Yearbook* and Cibs 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; Cibs welcomes contributions in English, German, Spanish, and French. To join the IBS go to the society website [www.brechtociety.org](http://www.brechtociety.org) and fill out the membership form. Membership fees range from \$20 (Students, Retirees) to \$50 for Sustaining Members. For more information please contact the Secretary/Treasurer, Paula Hanssen at [hanssen@webster.edu](mailto:hanssen@webster.edu).

For more information on the International Brecht Society, including membership, conferences, contacts visit our website: [www.brechtociety.org](http://www.brechtociety.org)

**Editorial Policy:** Cibs welcomes all material which deals with Brecht and the Brechtian: performance reviews (theater / film / video game) of Brecht plays or with an identifiable Brechtian element (e.g. an author or a work that influenced Brecht; contemporary work or artists that were inspired by Brecht; a work or artist that can be explored through a Brechtian paradigm) articles, conference reports, interviews, dialogic essays, aphoristic revues, letters, notes, detritus.

Cibs seeks the dynamic, the flexible, and the contemporary. Hence, submitted material should not exceed 3,000 words (roughly 12 pages, double-spaced, 12-point Times New Roman font). Performance Reviews should be approximately 750 words, unless the review is covering a performance festival, or is comparing multiple productions. Images and illustrations (along with copyrights and captions), enclosed as part of the submitted material, are encouraged. Please conform to MLA Style Standards.

**Submission:** All correspondence should be addressed to the Editor. Electronic submissions are preferred and should be sent as a Microsoft Word Attachment to the following email address: [nroessle@temple.edu](mailto:nroessle@temple.edu), or to the regular mailing address listed on the back cover.

A variety of viewpoints are expressed in CIBS, which do not necessarily represent the editors' viewpoints or the viewpoints of the organization.

Printed by : Conlin's Digital Print & Copy Center,  
King of Prussia, PA / USA. [www.conlinscopy.com](http://www.conlinscopy.com)

COVER IMAGE: FINALE OF  
*THE THREEPENNY OPERA*  
AT WESLEYAN UNIVERSITY  
(MIDDLETOWN, CT / USA)  
DECEMBER 3-12, 2008.  
DIRECTED BY CLAUDIA  
TATINGE NASCIMIENTO.  
PHOTO BY NICK RUSSELL.

<b>I. EDITOR</b>	3
<b>II. REPORTS</b>	5
<b>III. IN MEMORIAM</b>	
AUGUSTO BOAL (ANA BERNSTEIN)	17
PINA BAUSCH (BABAK EBRAHIMIAN)	20
REINHOLD GRIMM (KLAUS L. BERGHAHN)	23
STEFAN BRECHT (RENA GILL)	24
<b>IV. FORUM (NEWS, HEADLINES, &amp; DANGEROUS IDEAS)</b>	
BRECHT POSTCARD (ANDREA MCFADDEN)	32
WHAT'S IN YOUR BRECHT LIBRARY?	33
IS BARACK OBAMA THE FIRST BRECHTIAN PRESIDENT OF THE USA?	34
"WOVON LEBT DER MENSCH?": 11TH ANNUAL ISTANBUL BIENNIAL	35
2009 BRECHTIAN ANNIVERSARY YEAR:	
SOCRATES/PLATO, GALILEO, DARWIN	38
<b>V. PERFORMANCE REVIEWS (BEYOND BRECHT)</b>	
KASPAR HAUSER / NEW YORK (YVONNE KORSHAK)	41
MEIN KAMPF / BERLIN (CHRISTIAN GEDSCHOLD)	42
RUINED & 33 VARIATIONS / NEW YORK (DAVID CALDWELL)	44
LA CASA DE LOS ESPÍRITUS / NEW YORK (PETER ZAZZALI)	47
HYSTERIA / PHILADELPHIA (DANIEL S. D'ARPA)	49
THE INTELLIGENT HOMOSEXUAL'S GUIDE TO CAPITALISM & SOCIALISM WITH A KEY TO THE SCRIPTURES / MINNEAPOLIS (PIROOZ AGHSSA)	51
<b>VI. PERFORMANCE REVIEWS (BRECHT)</b>	
MULTIMEDIA BRECHT: NEW RELEASES (JOACHIM LUCCHESI)	57
FILM REVIEW: THEATER OF WAR (PETER ZAZZALI)	60
A MAN'S A MAN / LOS ANGELES (EHRHARD BAHR)	62
MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN / KALAMAZOO (ANTHONY SQUIERS)	63
LIFE OF GALILEO / CAMBRIDGE (DASSIA N. POSNER)	66
DIE DREIGROSCHENOPER / ZÜRICH (DOMINIK MÜLLER & JOACHIM LUCCHESI)	69
MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN / WASHINGTON, D.C. (CLAUDIA BIESTER)	73
THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE / LONG ISLAND CITY (GEORGE PANAGHI)	76
THE THREEPENNY OPERA / KENSINGTON, AUSTRALIA (JOANNE HARTSTONE)	77
MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN / LONDON (DAVID BARNETT)	80

## VII. INTERVIEWS

ANNE BOGART (CIBS)	83
PIROOZ AGHSSA (CIBS)	86
ARMINA LA MANNA (CIBS)	93
PETER KLEINERT (ANTJE GUENTHER)	96
CLÁUDIA TATINGE NASCIMENTO (CIBS)	102
CARIDAD SVICH (CIBS)	108
GABRIELE JAKOBI & ROBERT McNAMARA (CLAUDIA BIESTER)	112

## THE BERLINER ENSEMBLE INTERVIEWS (MARGARET SETJE-EILERS)

ANGELIKA RITTER	118
EVA-MARIA BÖHM	130
URSULA ZIEBARTH	140
ANGELA WINKLER	145

## VIII. VERSUCHE

CHE'S IMAGE: IDEOLOGICAL INTERVENTIONS BY A BOURGEOIS JOURNALIST (NELS JEFF ROGERS)	155
VERFREMUNG BE DAMNED!: PUTTING AN END TO THE MYTH OF BRECHTIAN ACTING (W. STUART McDOWELL)	158
"THIS IS THEATRE: IT MUST LIVE!": DIRECTOR DIMITER GOTSCHKEFF IN REHEARSAL (JOSÉ ENRIQUE MACIÁN)	169
BRECHT'S EAST ASIA (ANTONY TATLOW)	174
BRECHTIAN THEATRE AS MODEL OF VISUAL ENGAGEMENT IN THE ART OF LEON GOLUB (AMBER TAVIS TENG)	178
THE DEATH OF BRECHT IN CALIFORNIA (PETER FERRAN)	183
BRECHT Y AMÉRICA LATINA: MODELOS DE REFUNCIONALIZACIÓN (LUIS IGNACIO GARCÍA)	188

**F**ilth, obscenity, trash, pornography, auseinandersetzung, abgrund, dialektik! Isn't it the most? All we are saying, is give Brecht a chance! What is it with this CIBS thing? Or Ecibs? Why the images, the pull-outs, the citations? Why the bleeding past the margins? Blood on the Tracks! Give us common sense, give us gut instinct! Give us Aristotle! Tear down this wall; but Strangelove how will we live in these caves? It feels like a bloody improvisation, an intellectual violation. Rape! murder! It's just a shot away! Will no one intervene to stop this abomination? Beyond Brecht? There is no such category! What's next? Posters, Large-Print Texts, Reclamchen-Size Texts? Gott im Himmel! It has already come to pass! The Infocalypse is upon us! Just fetishize it, baby! There's always a Richard III lurking in the corner! Ordnung muss sein aber Widerstand leisten! Are we reading a damned academic journal or watching epic theater on the page?! .... und übrigens .... Glotzen ist nicht Sehen.

And now for something completely different...

CIBS 38 arises out of a very special anniversary year. On the one hand, it is the anniversary year of Socrates / Plato (399 B.C.E), Galileo (1609), and Darwin (1859) – the intellectual ancestors of Brecht's Dialectical Theater; on the other hand, it marks Die Wende (1989) – which for many people marks the death of Brecht and the possibilities of his Theater for a Scientific Age. So, it is with some sadness that we mark the passing of this notable year, but we think that CIBS 38 will offer the necessary solace for our readership.

And what will you find, O Dialectical Reader? Assuming that you can move beyond the staggering conundrum of the cover page and all the thought experiments that it offers, you will indeed be astounded by the Brechtian Universe that was displayed over the last 365 days. CIBS 38 begins on a positive note with Markus Wessendorf's report on the 13<sup>th</sup> IBS Symposium in May 2010 in Hawaii. Markus seems to have organized quite the show and we look forward to the beaches, keynote speakers, and theatrical productions which he has assembled. Yes, and we will find time to listen to ourselves and our guests speak deeply on the topic of *Brecht in / and Asia*. But in looking forward to next spring, our joy is tempered by the death of notable friends. Augusto Boal, Pina Bausch, Reinhold Grimm, and Stefan Brecht all passed away in 2009. Fortunately, we assembled an excellent group of writers to pay tribute to each individual.

The performance reviews are the essence of CIBS and we were fortunate to collect an excellent sample of Brecht, Brechtian, and Seen-Through-The-Prism-Of-Brecht Reviews. However, perhaps the best Brecht production of 2009 is unfortunately only touched upon in this volume: the 11<sup>th</sup> annual Istanbul Biennial which ran under the Brecht / Weill title "Wovon lebt der Mensch?" Yes, it occurred late in the season and was a bit off the radar screen because it was a visual art exhibition, but still it is painful to have not adequately reviewed the event. Even more painful was reading the *Biennial Guide & Reader* and discovering that the event was even better even than it sounded. Rest assured we will make amends and provide a review of this event and publish it on our online journal, [www.ecibs.org](http://www.ecibs.org), sometime in January. However, we can offer two substitutes for those who need a dose of Brecht and the visual arts: Andrea



McFadden's graphic sketch on Brecht & Co. and Amber Tavis Teng's essay which explores the work of Leon Golub.

As for the performance reviews we were able to supply, in our *Beyond Brecht* section we have reviews from our regular stable of writers – Christian Gedschold, Yvonne Korshak, and Peter Zazzali – as well as reviews by new writers – David Caldwell, Daniel D'Arpa, and Pirooz Aghssa. We were quite fortunate to get the services of Pirooz Aghssa to review Kushner's *Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures*. Pirooz crossed our path through an interview we conducted with him about his 2008 production of *Brecht on Brecht* at Eastern Michigan University. After he regaled us with an incredibly deep and intellectual review of the production, he agreed to review the Kushner play for us. In the *Brecht Performance Review* section we have a number of strong offerings from Anthony Squiers, Dassia Posner, Joanne Hartstone, and David Barnett on the trilogy of plays which seem to draw the most interest nowadays: *Mother Courage*, *The Threepenny Opera*, and *Life of Galileo*.

Probably the most notable element of CIBS 38 is the abundance of interviews supplied in the volume. Along with the review, the interview is the genre which best defines the intellectual approach found in CIBS. And in this issue, we truly get to see the "Art of the Interview" on display as we offer eleven separate interviews. Perhaps the highpoint of this section is the incredible effort supplied by Peggy Setje-Eilers. She conducted a tremendous amount of interviews at the Berliner Ensemble earlier in the year and provides us with a remarkable portrait of four women involved with the theater: Angelika Ritter, Eva-Marie Böhm, Ursula Ziebarth, and Angela Winkler. What we find in these interviews is the often hidden side of the theater – the view of the stage manager, the prompter, the spectator, and the star. We think you will find a wealth of information in these pages.

Our *Versuche* section offers a smart variety of Brechtian interventions: Nels Jeff Rogers reflects on the iconic image of Che in capitalist discourse, Stu McDowell makes an argument for moving beyond the tired clichés of Brechtian Acting, and Peter Ferran takes us on an aesthetic experiment as he fictionalizes the death of Brecht in California. Our final essay is courtesy of Luis Garcia and is delivered in his native Spanish. In his essay, Luis explores the reception of Brecht in Latin America and provides an important tool for future research in this area. For non-Spanish speakers / readers Luis's essay is available at our online journal.

Finally we want to point all that is missing in CIBS 38. Bursting at our limit of 200 pages we were compelled to move some material to our online journal. This includes the following: Kristopher Imbrigotta's annotated bibliography on the topic of Brecht and Asia; Asako Nagasawa und Tetsuya Kobayashi's essays on Brecht and Kafka from the Brecht Seminar in Kyoto, Japan; Anthony Hostetter's interview with John Clancy; and Norm Roessler's essay, "Brecht and the Chinatown Bus Odyssey." And this list says nothing about the assignments and interviews we failed to follow through with. Fortunately, the internet can overcome all these shortcomings and oversights. We would say more but we have to start working on ECIBS!

**Norman Roessler**

## IBS BUSINESS MEETING / MLA CONFERENCE 2008

The IBS convened at the 2008 MLA Conference in San Francisco (December 27-30, 2008) in order to organize two conference sessions and conduct its annual business meeting.

Over 20 people attended the first session, *Brecht and/on Censorship*, which offered 3 papers: Rebecca Bell-Metereau discussed Brecht's experience of censorship during his exile years in Hollywood with examples of the postproduction cuts made to his screenplay for *Hangmen Also Die* as well as the way he used "truth as a weapon" in his testimony before HUAC; Orsolya Kiss shifted attention to Claus Peymann's recent production of *Mother Courage* at the Berliner Ensemble as a form of censorship in that it fails to engage the canonical play's political function in a new historical context; Peggy Setje-Eilers reviewed the difficulties faced by Brecht and Dessau with the 1953 banned production of the *Lukullus* opera in East Berlin and the difficulties faced by Helene Weigel when the 1968 Berliner Ensemble staging of Aeschylus's *Sieben gegen Theben* was postponed because it was seen as a critical parable of the Soviet intervention in Czechoslovakia. Marc Silberman's commentary introduced the brief discussion before the session ended.

Following the first IBS session there was a short business meeting with Marc Silberman presiding and Friedemann Weidauer taking minutes. The main agenda item concerned the options for the IBS sessions at the 2009 MLA Conference planned for Philadelphia (Dec. 27-30). Two topics were chosen by consensus: *Brecht, Marxism, and Ethics* (organized by Dorothee Ostmeier, University of Oregon) and *Post-Communist Brecht* (organized by Friedemann Weidauer, University of Connecticut).

Silberman reported about the planning for the 13th IBS Symposium scheduled for May 19-23, 2010, at the University of Hawai'i in Manoa (Honolulu). Weidauer gave an update on the plans for the next *Brecht Yearbook* (vol. 34), which is expected to appear in September/October 2009 with a number of articles on the private life behind the public figure of Brecht. There was a short discussion about the idea of shifting *Communications* to an online publication only, as recommended by editor Norm Roessler; this might be something to consider seriously in 2-3 years, as the accessibility and editing challenges of online journals become more stable. Silberman conveyed the message from Secretary/Treasurer Paula Hanssen that the IBS treasury is in good standing, with the Yearbook printing expenses coming in under budget (vol. 33 / 2008). Finally, Silberman suggested that the IBS website, now 11 years old, needs to be redesigned and updated; he is looking for someone to assume or share responsibility for this task. After adjourning, most of those present enjoyed dinner at a nearby Hunan restaurant!

This year the IBS cooperated with the American Kafka Society in sponsoring back-to-back sessions. The Kafka Society's well-attended session on *Kafka, Brecht, and Labor* consisted of 3 papers and a response by Judith Ryan (Harvard University): Nicola Behrmann (New York University) on labor and poverty in Brecht ("Zuerst kommt das Fressen, dann die Moral") and Kafka's "Hungerkünstler" ("Essen ist Kunst"); Jens Klenner (Princeton University) on the distinction between Brecht's figuration of the industrial laborer ("Handlanger") and Kafka's Tui-like workers ("Kopflanger"); and Olaf

Berwald, University of North Dakota) on Volker Braun's re-inscriptions or palimpsests via Brecht of Kafka's "Furchtzentrum."

Many in the audience then moved to the IBS's companion session: *Brecht and Kafka: Clashing Modernisms?* About 30 people attended this session moderated by Peggy Setje-Eilers with 3 presenters: Paul Peters (McGill University) on Brecht's and Kafka's different approaches to fate and myth; Elena Pnevmonidou (University of Victoria) on parallel strategies of presenting and concealing the body in several texts by Brecht ("Oh Fallada," "Legende vom toten Soldaten," *Antigone*) and Kafka ("Ein altes Blatt," "Ein Hungerkünstler"); and David Pan (University of California, Irvine) on the issue of justice and the executions in Brecht's *Massnahme* and Kafka's *Der Prozess* and "In der Strafkolonie." The brief but lively discussion continued outside the conference room when the session had to end.

After 2009, the MLA is changing its conference schedule so that it will meet annually during the first weekend in January. Also, affiliate organizations like the IBS will only be guaranteed 1 session (instead of the current 2), with the possibility of organizing a second session in cooperation with another affiliate or simply competing with all other special session applications in the general competition. Our successful experience with the Kafka Society should be considered as a way to ensure future IBS presence at the MLA conferences.

Marc Silberman

## TREASURER'S REPORT

<b>IBS CHECKING ACCOUNT, 2008-2009</b> (includes royalties, back orders, new memberships and renewals)	\$21,010.00
Summary of paid expenses in USD	
Brecht Yearbook (BY) 33 (2008)	3980.00
BY Shipping	850.00
CIBS 37 (2008)	2400.00
CIBS Shipping	805.00
Shipping Yearbooks for late memberships 08	150.00
Grant Symposium at U Hawaii Manoa May 09	5000.00
<b>TOTAL EXPENSES</b>	13,185.00
<b>FUNDS AVAILABLE</b>	
US Checking Funds mid-2009	7,825.00
Euro checking 6296,79 Eur. =	9,237.39
US Money Market savings	10,572.27

<b>PROJECTED EXPENSES 2009-2010 (USD)</b>	
Communications 38	2900.00
Brecht Yearbook 35	5000.00
<b>TOTAL</b>	<b>7,9000.00</b>

### Synopsis of IBS Membership

Year	Individual	Institutional	Total
2000	107	89	196
2001	100	83	183
2002	97	90	187
2003	133	84	217
2004	98	88	186
2005	90	79	169
2006	109	75	184
2007	53	72	170
2008	76	84	171
2009	75	85	160
2010		Projected =	175

*Paula Hanssen*

### 2008 MLA CONFERENCE: SESSION ABSTRACTS

#### **Censorship, Self-Censorship, and Betrayal: Brecht and the Hollywood Ten** *Rebecca Bell-Metereau, Texas State University*

Brecht took a path from his early projects, which were completely without commercial possibility or ideological compromise, through collaboration with or subordination to the House Un-American Activities Committee interrogators, to his ultimate abandonment of the Hollywood scene after testifying for HUAC. Accounts from those closest to him reveal his concern and the ensuing guilt over the gap between the idealism of his writings and screenplays and his own actions in the face of threatening circumstances. In a number of descriptions of the proceedings, Brecht's culpability and cowardice are glossed over or simply turned into virtue. While it was true that Brecht was not a member of the Communist party, his denial of the party was viewed as unseemly cooperation by some, and Brecht himself appears to have felt some sense of having betrayed the principles of solidarity touted in *Hangmen Also Die*. Meanwhile, Charles Laughton was preparing for the title role in Brecht's play, *Galileo*, concerned primarily about whether he would become entangled in Brecht's political difficulties. During the HUAC hearings, Ring Lardner Jr. refused to respond to the committee's repeated questions about his membership in the Communist party, saying he would hate himself if he testified. When it came to Brecht's turn with the committee, he answered and hated himself as soon as he left the hearing. A number of Hollywood studio heads pulled the same sort of sleight of hand that Brecht did, meeting in secret



and then declaring something that would appease government censors and the HUAC interrogators, saying they would not employ any member of the Communist party. If Hollywood and later historians experienced a case of collective amnesia, it is important to consider and remember how this convenient forgetting occurred among some of the most unconventional, principled, and idealistic artists of the time. And, it is crucial to see how profoundly this guilt seems to have affected Brecht, who produced nothing of any great significance after his sojourn in and flight from that famous paradise, Hollywood.

### **Law and Sacrifice in Brecht's *Massnahme* and Kafka's *Prozess***

*David Pan, UC Irvine*

Bertolt Brecht's *Die Massnahme* and Franz Kafka's *Der Prozess* both situate the individual in an opaque realm between bureaucratic law and sacrificial ritual. In *Die Massnahme*, Brecht tries to develop an ethic for the communist community by subordinating the individual to a greater truth that is to be determined through both collective political action and collective forms of judgment. The discipline and sacrifice that go into establishing communism as a social and political goal in the play constitute a type of internal violence that is necessary for creating the continuity of cultural will that the play tries to enforce against the demands of the individual. Though it enacts a similar merging of law with ritual, *Der Prozess* does not create a vision of a communal law that Brecht imagines in *Die Massnahme*. While *Der Prozess* carries out a subordination of the individual that is similar to what occurs in *Die Massnahme*, Kafka withholds any type of positive ideology or indeed any meaningful moment of judgment in the execution at the end of the novel.

### **The Body of the Dragon - Kafka, Brecht and the "Myth of the State"**

*Paul Peters, McGill University*

In his *Myth of the State*, Ernst Cassirer was to argue that our so impressive modern technological, political and social structures are still imbued with a latent potential of mythic fatefulness. For it is they who now bear upon the human subjects who created them with a sublime and archaic force, reminiscent of the elemental and fateful mythical powers of old. This description corresponds closely with the discussion on Kafka held between Brecht and Benjamin in 1934. For like Cassirer, Brecht and Benjamin were grappling with the victory of fascism, and the renewed appeal of the mythical which it entailed. The work of Kafka seemed as prophetic of this victory as it was symptomatic. For in Kafka's work we are also still living in the heart of the beast, with the human subject once again caught up in a mythic, yet unmistakably modern political and social structure of fatefulness. Brecht then accused Kafka of resignation in the face of this entity, and his own later *Antigone* may be understood as the attempt to use the medium of myth itself as a means of defeating myth, i.e. that very structure of renewed mythic dependency which Brecht had seen configured in Kafka. The presentation examines Kafka's and Brecht's respective depictions of the contemporary mythic body of the dragon, as well as their alternative models of how that dragon might yet be stood down.

### **"Wochenend und Sonnenschein": In the Blind Spots of Censorship at the Culture Ministry and the Berliner Ensemble**

*Margaret Setje-Eilers, Vanderbilt University*

The body of work, letters, and journals that Brecht produced after settling in the GDR is strangely silent about freedom of expression in the arts. Officially, censorship

did not exist, and Party censors were called facilitators, pedagogues, and administrators. Brecht's texts untiringly identify socio-political situations that make it difficult to do simple things, insisting that people will be free to change by altering the prevailing conditions. But even without revolutionizing the system, Brecht and Weigel maneuvered skillfully within their socio-political circumstances in what I will call the blind spots of censorship. Their personal connections with various ministries of the SED continued long after Brecht's death. The opera *The Trial of Lucullus*, libretto by Brecht and music by Paul Dessau, was withdrawn after premiering for an invited audience in 1951, but a public performance took place without fulfilling all the SED's conditions. Much later, although Manfred Karge/Matthias Langhoff's staging of Aeschylus' *Seven against Thebes* (*Sieben gegen Theben*, 1968/69) clearly called up the Prague Spring, Weigel's negotiations rescued the incendiary production. In both cases, the *Lucullus* opera and *Seven against Thebes*, Brecht and Weigel's correspondence with SED functionary and friend Kurt Bork was crucial.

## 2009 MLA CONFERENCE

DECEMBER 27-30, PHILADELPHIA, PA / USA

SUNDAY, DECEMBER 27, 2009

### Session 36. Brecht, Marxism, and Ethics

5:15–6:30 p.m., Loews Philadelphia

Program arranged by the International Brecht Society

*Presiding:* Marc David Silberman, University of Wisconsin, Madison

*Respondent:* Martina Kolb, Penn State University

1. "The Dramaturgy of Debt: Bertolt Brecht's *Rise and Fall of the City of Mahagonny*," Daniel Cuonz, Yale University
2. "Irony, Belief, and Estrangement: Ethics and Other Selves in Brecht's *Der gute Mensch von Sezuan*," Marton Merrick Marko, University of Montana
3. "'All Together Now: We All Live by the V-Effect, the V-Effect, the V-Effect, the V-Effect': Brechtian Elements in East and West German Musicals of the 1960s," Sunka Simon, Swarthmore College

WEDNESDAY, 30 DECEMBER 2009

### Session 683. Postcommunist Brecht

12:00 noon–1:15 p.m., Loews Philadelphia

Program arranged by the International Brecht Society

*Presiding & Responding:* Vera S. Stegmann, Lehigh University

1. "Brecht Really Combines East and West?" Shaojing Wu, New Mexico State University
2. "'Die Wahrheit ist konkret' or 'Verdunkelung der Tatbestände'? Brecht and Images of War in Contemporary Context," Kristopher Imbrigotta, University of Wisconsin, Madison
3. "1980–2010: Brecht after the Great Awakening," Norman Roessler, Temple University

**NOTE: the IBS business meeting / dinner will be held immediately after session 36, on Dec. 27, at 7:00 pm. Meet at Penang Restaurant, 117 N. 10th St. (near the Loews Hotel): [http://www.penangusa.com/location\\_philly.html](http://www.penangusa.com/location_philly.html)**

## 2010 BRECHT SYMPOSIUM

The planning of the 13th IBS symposium on *Brecht in / and Asia* at the University of Hawai'i at Manoa (May 19-23, 2010) has entered its final stage. The official conference website (<http://manoa.hawaii.edu/brecht2010/>) was launched in January 2009 and has been updated several times since. Information on the keynote speeches, paper presentations, and the overall conference program is still missing but will be posted on the website in early 2010. The expected keynote speakers at the symposium are Richard Schechner (New York University), Ong Keng Sen (TheatreWorks, Singapore), Haiping Yan (Cornell University) and Hans-Thies Lehmann (IBS President; University of Frankfurt). The deadline for the submission of proposals (papers, panels, etc.) was July 1, 2009. By late-October, we had sent out acceptance letters / emails to 76 scholars from 18 different countries. The cultural program of the symposium will include the English-language world premiere of Brecht's *The Judith of Shimoda* (Kennedy Theatre), Brecht/Weill's *Mahagonny Songspiel* (Hawaii Opera Theatre), *The Threepenny Opera* (Army Community Theater), and Tremayne Tamayose's *The Hilo Massacre* (Kumu Kahua Theatre). Makoto Nakashima's BIRD Company from Tottori / Japan are still planning to bring their production of *Mother Courage and Her Children* to Honolulu but have not secured funding yet. A performance of Brecht songs by Michael Morley and Robyn Archer is planned but has not been finalized at this point. Affordable accommodation for conference participants is available in guesthouses and dormitories of the East-West Center adjacent to the UHM campus. In addition, Aston Resorts & Hotels offers rooms in eight of their Waikiki properties for a reduced conference rate (for more information, see the conference website). Online registration for the symposium has started: the current registration fee is \$120 (\$90 for students and retirees) but will increase to \$150 (\$120) after February 1, 2010. Undergraduate and graduate students from UHM as well as other universities will be able to get credit for participating in the conference by enrolling in one of two summer courses, which will be offered by the Outreach College at UHM in conjunction with the symposium (for more information, see the homepage of the conference website). Fundraising for the symposium has been very difficult because of the current economic crisis in the United States (and the State of Hawai'i): we have been fortunate to attract enough grants that will cover the major items of the symposium budget; however, we have not been able to raise enough funds that would also allow us to subsidize the travel and accommodation expenses of conference participants. At this point, we are still looking for moderators of panel or parallel sessions. If you are planning to attend the symposium and would like to volunteer to chair such a session, please contact:

Dr. Markus Wessendorf  
 Department of Theatre and Dance  
 University of Hawaii at Manoa  
 1770 East-West Rd.  
 Honolulu, HI 96822 / USA  
 Email: [wessendo@hawaii.edu](mailto:wessendo@hawaii.edu)  
 Phone: +1 808 956-2600

## BRECHT YEARBOOK EDITOR

## BRECHT YEARBOOK 34 (2009)

## Editorial

**Nachruf:** Reinhold Grimm (1931-2009)

## Political Intimacies/Politische Traulichkeiten

**Peter Kammerer**, *Von Der Erziehung Der Hirse, Der Völker Und Von Missglückten Experimenten. Ein Gespräch Mit Käthe Reichel In Buckow*

**Karoline Springer**, *Der "Bürgerschreck" und die "verkrachte" Opernsängerin: Brecht und seine erste Ehefrau Marianne Zoff*

**Jürgen Hillesheim**, *Dienstmagd und Diva: Brechts Kindesmörderin Marie Farrar Margaret Setje-Eilers, The Berliner Ensemble and its Children: The Helene-Weigel-Haus Opens in Putgarten*

**Ehrhard Bahr**, *Bertolt Brecht: Das Fischgerät*

## Multimedia Brecht

**Peter Villwock**, *"Die Not des Theaters" und das Elend der Edition. Zum Rundfunk-Dreigespräch zwischen Brecht, Kerr und Weichert im April 1928 und zur Lage der Brecht-Forschung heute*

**Joachim Lucchesi**, *"Ihr Hauptleut, laßt die Trommel ruhen." Unbekannte Musik zu Brecht-Stücken*

**Hans Bernhard Moeller**, *Brechtian Comic Overtones Alive in Today's German Cinema: A Conversation with Michael Verhoeven about Brecht and Cinema, Tabori and Brecht, and Great Humorists as Models*

**Rudolf Schier**, *E.T.A. Hoffmanns herrlicher Verfremdungseffekt*  
(reprint from vol. 33)

## Theory and Practice / Theorie und Praxis

**Bill Gelber**, *Teaching Brecht: A Twenty-First Century Curriculum*

**Kenneth Scott Baker**, *Bertolt Brecht and the Insufficiency of Irony*

**Kristopher Imbrigotta**, *Brecht's "Fischweiber": Crossroads of Criticism and Transformation*

**Ulrich Scheinhammer-Schmid**, *"Der Tod ist groß. Wir sind die Seinen." Ein Versuch über das Lehrstück vom Verschwinden des "Lehrstücks"*

## Reviews

**Darko Suvin**, *Reflections On And At A Tangent From "Bertolt Brecht und der Kommunismus"*

## Book Reviews

## Books Received

Friedemann Weidauer



## BERTOLT BRECHT ZENTRUM KOREA: 2008 SYMPOSIUM

*Die in der grellen Mai-Sonne einigermaßen verlassen und einsam wirkende ehemalige Volksschule, die sich inmitten von grünen Reisfeldern befindet, unterscheidet sich äußerlich kaum von anderen koreanischen Volksschulen. Nur ein kleines Schild am Schultor "Miryang Theatre Village" weist darauf hin, dass man jetzt nicht eine Schule, sondern ein Theaterdorf betritt. In dieser Theaterkommune leben und proben die Schauspieler der STT (Street Theatre Troupe) unter der künstlerischen Leitung des angesehenen Regisseurs Youn Taek Lee. Außer dem Hauptgebäude, in dem die Verwaltung, eine Kantine und verschiedene Übungsräume usw. untergebracht sind, beherbergt das Schulgelände noch fünf Theater von unterschiedlicher Größe. Eines davon heißt "Brecht-Theater" bzw. "Bertolt-Brecht-Zentrum Korea," das am 1. August 2007 eröffnet wurde (vgl. Dreigroschenheft 4/2007, S. 36-41).*

In diesem Gebäude hat das Brecht-Symposium am 17. und 18. Mai 2008 mit dem Rahmenthema *Ästhetische Betrachtung von Brechts Bearbeitungen* stattgefunden. Außer den Mitgliedern der Koreanischen Brecht-Gesellschaft haben auch bekannte ausländische Brecht-Forscher und Germanisten wie Akira Ichikawa von der Osaka Universität, Joachim Lucchesi aus Karlsruhe, zur Zeit Gastprofessor an der Waseda Universität in Tokyo, Michael Weitz, zur Zeit Gastprofessor an der Hankook Fremdsprachenuniversität in Seoul und andere daran teilgenommen.

Wenn man durch einen kleinen Eingang an einer Brecht-Büste vorbei in das Theater geht, steht man unvermutet in einer auf Brecht verweisenden Umgebung mit einer kleinen Brecht-Bibliothek und vielen Ausstellungstafeln über Brechts Leben und Theateraufführungen. Auf dieser "Brecht-Insel" mitten in grünen Reisfeldern haben sich etwa 40 Teilnehmer des Symposiums zwei Tage lang mit Brechts Bearbeitungen beschäftigt.

In seinem Einführungsvortrag "Eine Studie zur Bearbeitung Brechts und ihrer aktuellen Bedeutung" wies Sang-Bok Lee von der Wonkwang Universität darauf hin, dass, bei allen Schwierigkeiten, Brechts Bearbeitungsprinzipien und -methoden eindeutig zu definieren, seine kollektiven Arbeits-



© Won-Yang Rhie

weisen und Bearbeitungsmethoden aus der Perspektive des künstlerischen Paradigmas des 21. Jahrhunderts sehr fortschrittlich gewesen seien. Er habe die festen Grenzen der herkömmlichen Genres aufgelöst, und die bere-

its vorhandenen Werke dienten ihm nur als Quelle bzw. Material zu seinen Neuschöpfungen. Brechts Bearbeitungsstrategien hätten viele Ähnlichkeiten mit den Schreibweisen der Postmoderne, des digitalen Zeitalters und neuerdings des Storytellings. In diesem Sinne könne man nicht leugnen, dass Brechts Bearbeitungsstrategien in gewisser Hinsicht die zeitgenössischen Methoden des Schreibens vorweggenommen habe.

In seinem Referat mit dem Titel "Von der *Beggar's Opera* zur Dreigroschenoper, Bearbeitungsstrategien Bertolt Brechts" beschäftigte sich Joachim Lucchesi eingehend mit dem Stück *Die Dreigroschenoper*, das im Zusammenhang der Originalität und Bearbeitung immer wieder viel diskutiert wird. Eingangs griff er aus der Vielzahl der Brechtschen Bearbeitungsmöglichkeiten drei typische Strategien heraus: erstens die Bearbeitung, zweitens die Neudichtung und drittens den Gegenentwurf. In der Dreigroschenoper stünden aber diese drei Möglichkeiten in sehr enger Verbindung miteinander und einzelne Bereiche seien kaum zu trennen. In seinen Ausführungen legte Joachim Lucchesi mit literatur- und musikgeschichtlichen Belegen überzeugend dar, dass nicht erst in *der Dreigroschenoper*, sondern schon in der *Beggar's Opera* „das Moment kollektiver Bearbeitung und die öffentliche Irritation gegenüber der "Laxheit in Fragen geistigen Eigentums" vorhanden gewesen sei, so dass sich bereits das englische Original durch die Methode des Materialgebrauchs mittels Plünderung ausgezeichnet habe. Da in der Musik der *Beggar's Opera* sehr viele damalige "Hits" inkorporiert wurden und Pepuschs eigenkompositorischer Anteil gering war, sei es in musikalischer Hinsicht irreführend, von Pepuschs

"Originalmusik" zu sprechen. Auch Weills Musik spiegele "den Reichtum an stilistisch Zusammengeborgtem, eingeschmolzen durch seinen Personalstil" wider. Joachim Lucchesi zieht daraus die Schlussfolgerung, dass Brecht in *der Dreigroschenoper* seine virtuos beherrschte Kunst der Bearbeitung eindrucksvoll bewiesen habe.

Als japanischer Germanist, der sich sowohl im originalen No-Spiel *Taniko*

von Zenchiku Konparu als auch in der Brechtschen Bearbeitung *Der Jasager* bestens auskennt, legte Akira Ichikawa in seinem Referat "Vom *Taniko* zum *Jasager* - Brecht und No-Theater" dar, wie das Stück durch die Übersetzungen von Arthur Waley sowie Elisabeth Hauptmann und schließlich durch den Bearbeitungsprozess von Brecht und Weill Veränderungen erfahren hat. Anhand der exakten Wiedergabe der dramatischen Handlung des *Taniko* wies er darauf hin, dass es in diesem Stück nicht nur um den Wurf ins Tal bzw. die Tötung des erkrankten Knaben, sondern um dessen Wiederauferstehung gehe. Bedauerlicherweise hätten aber der englische Übersetzer und damit auch Elisabeth Hauptmann die Schlussszene gestrichen. Die selten zugänglichen Videoaufzeichnungen des *Taniko* haben seine Ausführungen ebenfalls bekräftigt. Als Regisseur hat er vor, *Taniko* und *Der Neinsager* zusammen zu inszenieren.

Nach Dong-Lan Chong von der Wonkwang Universität sei die Brechtsche Bearbeitung *Der Hofmeister* von J.M.R. Lenz durch eine Bearbeitungsweise

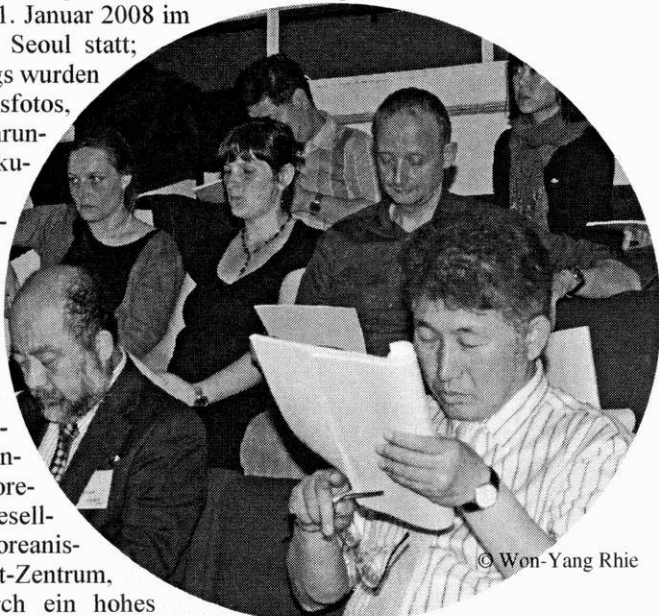


gekennzeichnet, die dem Original treu bleibt und es behutsam sowie konzentriert verändert und wiedergibt. Brecht bleibe in produktiver Weise dem Original treu und wolle durch falsche Tradition versteckte Bedeutungen und soziale Verhältnisse zum Vorschein bringen. In ihrem Beitrag "Eine vergleichende Studie zum Drama *Hofmeister* von Lenz und seiner Bearbeitung von Brecht" hob sie hervor, dass Brecht in seiner Bearbeitung die Handlung des Originals gekürzt und akzentuiert habe. Brechts Intention, durch die Aufdeckung der verdeckten sozialen Verhältnisse den klassischen Dramen einen sozial-realistischen Sinn zu verleihen, sei in der Hofmeister-Bearbeitung realisiert.

Zum Schluss präsentierte Won-Yang Rhie von der Hanyang Universität in seinem Beitrag "Das Puppentheaterstück *Der Berliner Gaetiong* hat neue Möglichkeiten gezeigt" ein zeitgenössisches Bearbeitungsstück, das zusa-gen in der Brecht-Nachfolge in deutsch-koreanischer Koproduktion entstanden war und ein zukunftsweisendes Musterbeispiel der deutsch-koreanischen Zusammenarbeit auf dem Theater darstelle. Nach der koreanischen Vorlage *Sanneomeo Gaetiong* von Kyeong-Hwa Kim (1989) hatte der junge deutsche Autor Marcus Braun ein deutsches Wiedervereinigungsstück *Der Berliner Gaetiong* geschrieben. Dabei folgte er im allgemeinen der Handlung des koreanischen Originals, während die Umstände in Berlin zum Zeitpunkt des Mauerfalls den Hintergrund bilden. Aber die deutsche Bearbeitung bleibt nicht auf der Ebene eines Volkstheaters, das sich durch Humor und Satire auszeichnet, sondern sie wird zu einer Parabel, in welche traditionelle kulturelle Elemente Deutschlands eingearbeitet wurden. Die traditionellen koreanischen Puppen wurden durch aktuelle zeitgenössische Schaumstoffpuppen des Berliner Puppenbauers Florian Loycke ersetzt. Mit den Schauspielern des Ensembles STT hat der Berliner Regisseur Alexis Bug dieses Stück in koreanischer Übersetzung einstudiert. Die erfolgreiche

Premiere fand am 11. Januar 2008 im Guerilla-Theater in Seoul statt; während des Vortrags wurden auch Aufführungsfotos, welche die Ausführungen anschaulich dokumentierten, gezeigt.

In der Schlussdiskussion fasste Joachim Lucchesi seine Erfahrungen und Eindrücke wie folgt zusammen: Das internationale Brecht-Symposium 2008, veranstaltet von der Koreanischen Brecht-Gesellschaft und dem Koreanischen Bertolt-Brecht-Zentrum, zeichnete sich durch ein hohes



wissenschaftliches Niveau sowohl der Vorträge als auch der Diskussionen aus. Das Thema der Tagung „Ästhetische Betrachtung von Brechts Bearbeitungen“ zeigt bereits an, dass die Veranstalter einen zentralen und von Brecht lebenslang praktizierten Schaffensbereich in den Mittelpunkt stellen wollten, was die Teilnehmer aus drei Ländern zu lebhaften Diskussionen während und nach dem Symposium anregte. Bis heute ist Brechts bearbeitende Aneignung fremder Stücke in der Öffentlichkeit ein von ihm (gewollt) provozierender Vorgang, also auch bestens geeignet, um als Konferenzthema diskutiert zu werden.

Wie Bearbeitungen praktisch aussehen können, wurde den Teilnehmern der Konferenz am Abend vorgeführt. Im Miryang Theatre Village kam eine koreanische Bearbeitung von Shakespeares *Romeo und Julia* zur Aufführung, welche die Yonhecdan-Theatergruppe (STT) unter dem Titel *Haeoragi und Solmoe* (R., Howard Blanning) brachte. Besonders für die ausländischen Teilnehmer war diese Aufführung von großem Reiz, bezogen auf den Darstellungsstil, die Kostüme der Schauspieler, ihre Tänze, und natürlich auch auf die zahlreichen Einlagen mit koreanischer Musik. Während eines anschließenden Grillabends war dann noch in lockerer Atmosphäre eine gute Gelegenheit gegeben, Kontakte zu schließen oder zu vertiefen.

Um einen weiteren Einblick in die reiche koreanische Kultur zu bekommen, besuchten die Teilnehmer am zweiten Konferenztag ein in der Nähe gelegenes traditionelles koreanisches Landhaus, um einen Eindruck von dem Lebens- und Wohnstil eines Gutsbesitzers zu bekommen. Auch dies war eine aufschlussreiche Begegnung mit dem Land und seiner kulturellen Vergangenheit. Diese Mischung aus wissenschaftlichem Diskurs zwischen koreanischen, japanischen und deutschen Teilnehmern sowie das sorgfältig geplante Rahmenprogramm ließen dieses Brecht-Symposium in Korea zu einem Erfolg und einem nachwirkenden Erlebnis in jeder Hinsicht werden.

*Won-Yang Rhie*

Kontakt: [wyrhie@gmail.com](mailto:wyrhie@gmail.com) / [www.brecht-zentrum-korea.org](http://www.brecht-zentrum-korea.org)

## BRECHT FREUNDE AUGSBURG: BRECHT UND WAGNER SEMINAR

Am 22. März 2009 fand im ausverkauften Foyer des Theaters Augsburg des Matinee *Brecht und Wagner* statt, die von der Vereinigung „Brecht-Freunde Augsburg“ im Rahmen ihrer regelmäßigen Brecht-Foren organisiert worden war. Was ist in die „Augsburger Brechtfreunde“ gefahren, dass sie die Antipoden Richard Wagner und Bertolt Brecht einander gegenüberstellen? Die Frage beschäftigte das Publikum schon zuvor mit großer Spannung.

Ursula Galli, Sprecherin der „Brechtfreunde“ sagte, dass ein Vergleich zwischen dem Dichter und dem Komponisten zwar schwierig, aber herstellbar sei. Der Musikwissenschaftler Joachim Lucchesi, der die Veranstaltung angeregt



hatte und mit Galli Moderator der Veranstaltung war, hat bereits einiges über „Brecht und Wagner“ veröffentlicht. Ungeachtet der Tatsache, dass Brecht hinsichtlich Wagner gern wider den Stachel löckte, war er von ihm fasziniert, was sich nicht nur in dem Wunsch nach einem „eigenen Theater“ (Bayreuth und das Berliner Ensemble) niederschlug.

Dazu erläuterte Joachim Lucchesi: „Beide entwickelten großräumige Arbeits- und Produktionsstätten, die auf weit in die Zukunft greifenden Lebens- und Kunstkonzepten beruhen. So schufen sie in ihrer letzten Lebensphase Orte des Theaters, die bis heute uneingeschränkte Weltgeltung besitzen und die ihre wirkungsmächtige Kunst präsentieren – man kann auch sagen: zelebrieren: den Festspielhügel von Bayreuth und das Berliner Ensemble. Beide Theaterhäuser wurden den politisch Mächtigen abgerungen: Brecht und die Weigel verhandelten mit der DDR-Regierung, Wagner und Cosima mit dem Deutschen Reich, dem König von Bayern, der Stadt Bayreuth und anderen Geldgebern über die Nutzung bzw. den Bau eines eigenen Theaters. Das wiederum bedeutete für beide Familienunternehmen (auch hier Parallelen privater Arbeitsteilungen, wenn man an die Aufgabenbereiche der jeweiligen Ehepartner denkt!) Zugeständnisse an die Herrschenden.

Brecht und Wagner treten zugleich als Regisseure, als Praktiker des Theaters auf; dies unterscheidet sie gravierend von anderen Dramatikern und Komponisten. Sie gewinnen aus der Probenarbeit am Theater wertvolle Erkenntnisse, die sie sofort in ihre Bühnenwerke überführen. Eine ideale Kombination ist dies, die Verbindung von Kunstproduktion mit künstlerischer Praxis. Ihnen geht es gleichermaßen um den engen Zusammenhang zwischen theoretisch Erdachtem und praktisch Erprobten. Also um Lyrik, Prosa, Dramatik, um Pamphlete und Kampfschriften, um maßgeschneiderte Musik einerseits, und dem Ausprobieren des Fixierten auf der Bühne andererseits. Der Geschmack des Puddings zeige sich beim Essen, so Brecht. Auch Wagner hätte diesen Satz ohne Wenn und Aber akzeptiert.“

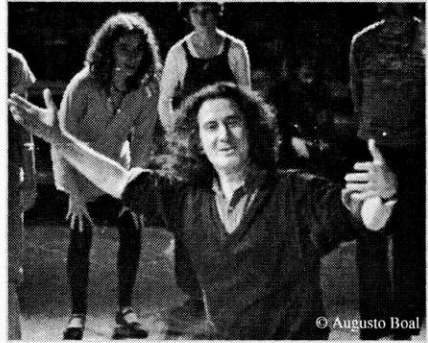
Komponist Hanns Eisler schrieb die Melodie zu Brechts „Kuppellied“ und arbeitete Wagners Tristanmotiv hinein, Pianist Byron Knutson stimmte dasselbe an, und Christel Peschke sang mit dem ihr eigenen Brechtton und seufzte zwischendurch: „Ach dieses Tristanmotiv macht mich ganz nervös!“ Was Brecht und Wagner verbindet, hinterfragten Galli und Lucchesi geschickt. Sie zeigten auf, wie von der „belebenden Wirkung des Geldes“ ein Strang zum „Rheingold“ führt, warum ein Vergleich zwischen dem „Gebet der Elisabeth“ (Tannhäuser) und der „Ballade von den Abenteurern“ berechtigt ist. Zum Verhältnis von Brecht und Wagner gehört auch die „Lohengrin“-Rezeption. Nicht Brecht, dafür Heinrich Mann persiflierte das Pathos der Oper in seinem Roman „Der Untertan“. Das entsprechende Kapitel las süffisant Schauspieler Eberhard Peiker. Und die unheilvolle Frage „Nie sollst du mich befragen“, von Sally du Randt und Tenor Sebastian Schmid eindringlich gesungen, gehört ebenfalls in diesen Kontext.

Die Essenz dieses Brecht-Forums: Bertolt Brecht hat sich zeitlebens mit Richard Wagner beschäftigt, gegen ihn polemisiert und sich – in einem weit höheren Maße als bislang vermutet – von ihm anregen lassen.

*Sybille Schiller*

## AUGUSTO BOAL, 1931-2009

Augusto Pinto Boal was born in Rio de Janeiro on March 16, 1931, son of José Augusto Boal, a Portuguese baker, and Albertina Pinto, a homemaker. After completing his undergraduate studies in Chemistry at University of Brazil (currently Federal University of Rio de Janeiro) in 1950, Boal went to Columbia University in New York to do his postgraduate studies in



ANA BERNSTEIN  
NEW YORK UNIVERSITY

Chemical Engineering. At Columbia, Boal dedicated himself simultaneously to theatre studies, taking courses in playwriting and direction at the School of Dramatic Arts. Among his professors was John Gassner, who became a mentor for the young playwright. During the two years he spent in New York, Boal

followed closely the work of the Lee Strasberg's *Actors' Studio*, often attending the same play two, three or four times. "I learned much more about directing by watching the work of Harold Clummer and Elia Kazan than by attending

courses," he would later say. At Columbia he studied the Stanislavsky method, which he would adopt in his own work as a director in Brazil.

Shortly after his return in 1956, Boal was invited to join the *Arena Theatre*, a company founded 3 years before in São Paulo by a group of young theatre professionals and directed by José Renato Pécora. Borrowing Margo Jones' ideas of *Theatre-in-the Round*, developed by her group Theatre '47 in Dallas, Texas, with the purpose of creating a professional theater outside the Broadway commercial model, *Arena* would take the renewal of modern Brazilian theatre to a new level, breaking with the emulation of European aesthetics characteristic of the work of the most significant theater companies in the country at the time and nationalizing the stage. Boal's concern with the development of a theatre focused on Brazilian issues was instrumental in defining both *Arena's* aesthetics and its mission.

His first staging, *Of Mice and Men*, by John Steinbeck, earned him an Emerging Director Award from the São Paulo Arts Critics Association (APCA). Although his work was based on the Stanislavsky method, Boal sought, from the beginning, to adapt it to the Brazilian scene. This process of adaption / appropriation of foreign techniques to Brazilian reality was not limited to the exploration of a Brazilian acting style but was later also applied to the staging of classic theatre works, what Boal would call the "nationalization of the classics". In his view, "a classic is universal only insofar as it is also Brazilian."

The incredible success of *They Don't Wear Black-Tie*, written by Gianfrancesco Guarnieri (an *Arena* company member) and directed by José Renato in 1958, confirmed the importance of staging national authors for *Arena* and led Boal to propose the creation of a Playwriting Workshop (Seminário de Dramaturgia), which would reveal several authors whose plays were staged by the group. The

initiative would prove to be one of Boal's most important contributions to the Brazilian theater. An acting lab designed to study Stanislavsky's method was also established around the same time, under Boal's supervision. The time was of intense political mobilization and debate and Arena jumped right into it, staging works that dealt not only with Brazilian social problems but more importantly with the problems of the working class.

After the military coup of 1964, Boal directed *Opinião* (*Opinion*), a musical conceived by Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, and Armando Costa, members of the Centro Popular de Cultura (Popular Cultural Centers), the first institution to be shut down by the military, as a protest against the dictatorship. The musical's immediate success inspired several artists to organize works of protest and resistance. The experience with *Opinião* also informed the next works of Arena, a series of protest musicals in the format of *Arena conta...* (*Arena tells...*). Boal's play *Revolution in South America*, directed by José Renato in 1960, had already made use of Brechtian techniques to great effect, including songs that served as comments, a structure of autonomous scenes, and characters devoid of psychology. Adapted to Brazil by Boal much in the same way as the Stanislavsky method was, Brecht's theory and techniques now formed the core of the method used to stage *Arena tells about Zumbi* (1965), which Boal would later systematize as the "Joker System." Written by Boal and Guarnieri and directed by Boal, *Arena tells about Zumbi* uses the historical resistance movement of the slaves in Brazil to speak of the country's political moment. The play was Arena's greatest success.

With the imposition of Institutional Act # 5 (AI-5) in 1968, suspending civil liberties, closing the Legislature, and forcing many people into exile, Boal went with Arena Theatre on an extended tour to the United States, Mexico, Peru and Argentina. *Arena tells about Zumbi* was presented at Saint Clement's Episcopal Church in New York. During the tour Boal wrote and staged a new musical, *Arena tells about Bolívar*, which was never performed in Brazil.

Upon his return to Brazil, Boal worked with Núcleo 2, a younger ensemble within Arena, experimenting with a form of agitprop used in Russia, Germany, and by *The Living Newspaper* in the US that consisted in the dramatization of news articles, to develop *Newspaper Theater* (1<sup>st</sup> Edition). The group employed nine different techniques to bring fresh meanings to the news, stimulating critical thinking. With *Newspaper Theater*, Boal aimed to give grassroots movements and workers the techniques and means to make their own artistic contributions, using art as a tool for social transformation.

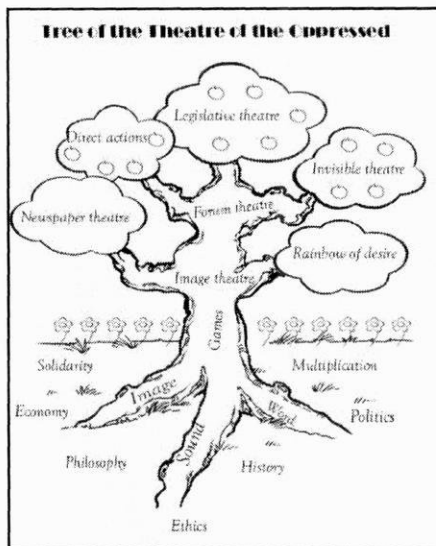
In 1971, Boal was arrested, tortured, and spent three months incarcerated. After his release, he went into exile in Argentina, where he developed and systematized the techniques of the *Theatre of the Oppressed*, for which he would become internationally celebrated. Published in 1974, *Theatre of Oppressed* was largely inspired by Paulo Freire's seminal theory and method of *Pedagogy of the Oppressed*; a pedagogy for teaching illiterate people to read and to write not only abstract words but the world itself. Freire understood education as, above all, communication and dialogue. In opposition to the traditional and authoritarian "banking method" of education in which teachers transfer knowledge to passive students, Freire advocated a problem-posing education that allowed people to "perceive critically the way they exist in the world with which and in which they find themselves; they come to see

the world not as a static reality, but as a reality in process.” Traditional theatre for Boal was similarly authoritarian; marked by an “intransitive relationship in which everything travels from stage to auditorium”. The Theatre of the Oppressed aimed to transform passive spectators into subjects, actors, to create dialogue. In his words, “the Theatre of the Oppressed is theatre in the most archaic application of the word. In this usage, all human beings are actors (they act!) and spectators (they observe!). They are spect-actors”.

In Argentina, Boal worked with the group El Machete and experimented with “Invisible Theatre,” staging short scenes in public spaces. The Theatre of the Oppressed took theatre outside buildings, literally fulfilling Shakespeare’s claim that “all the world’s a stage”. While living in Argentina, Boal also worked in Peru and Ecuador. From his experiences with illiterate peasants in

Peru and indigenous populations in Ecuador, he developed other forms of participatory theatre such as Image Theatre and Forum Theatre. In respect to the latter, the audience is asked to step on the stage and to perform their own solutions for the problems presented, rehearsing social change. Theatre of the Oppressed functioned, in Boal’s view, as a rehearsal for revolution.

With the deterioration of the political situation in Argentina, Boal moved to Portugal, where he worked with the group *A Barraca* for two years. In 1978, he was invited to teach at the Sorbonne-Nouvelle and moved to Paris, where he created the Center of Research for the Theatre of the Oppressed (Centre de Études



et de diffusion des techniques actives d’expression). Boal was invited to give workshops in several European countries, working with groups dedicated to empower the homeless, the disabled, and the prison population, among others. His work with *Theatre of the Oppressed* became increasingly psychological, allying techniques of psychotherapy to drama exercises in order to deal with internalized oppressions, what he called the “cop in the head”. This experience resulted in the book *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*.

Boal traveled to Brazil three times between 1979 and 1981 to teach workshops and organize a Festival of the Theatre of the Oppressed, before returning permanently in 1986, two years after the end of the military dictatorship. He was invited by the Vice-Governor of Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, to implement the project of Fábrica Popular de Teatro (Popular Theatre Factory), with the objective of making theater available to the population as an instrument to foment dialogue. This same year Boal created the Center for the Theatre of the Oppressed - CTO in Rio de Janeiro. In 1992, Boal was elected to the City Council under the banner of the Workers’ Party and began working with

"Legislative Theatre," creating forums at communities, schools, unions to debate social issues and the proposal of possible laws. A number of laws discussed in those forums were later approved by the City Council.

Boal's techniques and ideas have been widely and enthusiastically adapted in several countries and his books translated into more than twenty languages. He is the author of several plays, theatre books, fiction, a memoir, *Hamlet and the Baker's Son*, and directed more than 50 works during his career. He received many honors and awards, including UNESCO's Pablo Picasso medal and a Prince Claus Award. His name was among the candidates for the 2008 Nobel Peace Prize in 2008 and he was chosen by UNESCO to deliver the World Theatre Day's message in March 2009.

Boal died on May 2, 2009 of respiratory failure as a consequence of leukemia. He is survived by his wife and long term collaborator Cecilia Thumin, and his sons Fabian and Julian. His last book, *The Aesthetics of the Oppressed*, posthumously published by Garamond, was released on September 29 at the Centre for the Theatre of the Oppressed in Rio de Janeiro.

### PINA BAUSCH, 1940-2009

There have been a few people I have seen in my life who have been beautiful. They each have been beautiful because they manifested compassionate souls beyond anything else. In their own way, they each have also been a poet. Archie Ammons was a poet who wrote on paper and sometimes also painted, Marianne Weber was an actress, and Pina Bausch was a choreographer who started the *dancetheater*, and who choreographed her *dancetheatre* pieces.

BABAK EBRAHIMIAN

Born in Solingen, Germany, on July 27, 1940, Pina Bausch began her formal dance training at the Folkwang School in Essen in 1955 with teacher and choreographer Kurt Jooss (1901-1979). Though an unconventional start (most dance schools at the time were still rooted in classical ballet), Bausch's three years of training with Jooss, a teacher and choreographer known primarily for his initiating and creating modern dance in Europe as well as with being a pioneer of the *Ausdruckstanz* or German expressionistic dance, gave Bausch a substantial training, vocabulary, background and inspiration for what she was to call *Tanztheater*.

Upon completing her three years of training with Jooss, with a DAAD grant she traveled to the United States on a DAAD grant to study dance at Julliard for two years, 1960-62. Upon an invitation from Jooss, she returned to Germany in 1962 to join Jooss' newly found Folkwang Ballet Company. Six years later, Bausch choreographed her first piece, *Fragment,s* in 1968 with the Folkwang Ballet Company dancers. In 1969, following her mentor, Bausch became the Artistic Director of the Folkwang Ballet Company. In 1973 she was appointed



© Asushi Lijima



the Artistic Director of the Wuppertal Tanztheater, where she remained till her death in 2009: auditioning, training and bringing together as an ensemble, dancers from all over the world to create *dancetheatre* pieces. In addition, while Artistic Director of the Wuppertal Tanztheater, Bausch also served as the Artistic Director of Folkwang Tanzstudio and from 1983-1989 served as the head of the dance department of Folkwang Hochschule in Essen.

Of her most notable and influential pieces include: *Wind Von West* (*Wind From The West*), *Der Zweite Frühling* (*The Second Spring*) and *Le Sacre Du Printemps* (*The Rite Of Spring*) – All three with the music by Igor Stravinsky in 1975; *Die Sieben Todsünden* (*The Seven Deadly Sins*) with *The Seven Deadly Sins of The Petty Bourgeoisie* and *Don't Be Afraid* with music by Kurt Weill and text by Bertolt Brecht in 1976; *Café Muller* and *Kontakthof* in 1978; *Arien* in 1979; *Ein Stück Von Pina Bausch* in 1980; *Walzer and Nelken* (Carnations) in 1982; *Two Cigarettes In The Dark* in 1985; *Palermo Palermo* in 1989, *Nur Du* (*Only You*) in 1996; *Der Fensterputzer* (*The Window Washer*) in 1997; *Masurca Fogo* in 1998; *Für Die Kinder Von Gestern, Heute Und Morgen* (*For the Children of Yesterday, Today and Tomorrow*) in 2002; *Nefes* in 2002; *Ten Chi* in 2004 and *Rough Cut* in 2005. In addition to her Wuppertal Tanztheater pieces, in 1998 under the musical direction of Pierre Boulez, she directed the opera *Herzog Bluebeard's Castle* by Béla Bartók for the Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence directed the film *The Complaint of the Empress* in 1990, and played the role of La Principessa Lherimia in Federico Fellini's 1982 film *E la nave va* (*And the Ship Sails On*).

It is almost impossible to use language - written and spoken words - to talk about other forms of expression and arts which reflect and mirror life in their own form and language. The arts - all stemming from poetry or the ancient Greek word *poetics* - each have their unique forms of expression. With Pina Bausch, the mode of "talking about" or "writing about" her works and/or herself, becomes infinitely more difficult as she comes very close to creating what Wagner coined as the *Gesamtkunstwerk* - or the "total work of art" - but with the great advantage of being modest, down to earth and somewhat "simple" in a good way: a simplicity which used excellent choices of diverse international music, simple but bold sets, elegant costumes and incredibly well trained ensemble of dancers from all over the world in order to communicate and relate to her audiences the current human condition and predicament between people, nations and cultures.

Bausch signature was telling and showing profound human matters in a simple honest manner which would touch and challenge her audiences' hearts, souls and minds; with a cast of 2-3 actor-dancers or her entire Wuppertal ensemble. With Bausch, as with all great artists, "form" had been mastered so as to touch upon and communicate profound, and sometimes affect matters of the human heart and soul: love, despair, war and peace, passion and pain or passion and laughter, childhood or young age, and discovery of the self. Her stage reveals and shows what she and her ensemble have discovered about themselves and about human beings through a perfect selection of music, costumes, set and *dancetheatre* choreography: her pieces could not get anymore honest and truthful in their depiction of human beings and their individual and interpersonal bonds, nor could they get too emotional either: they were as perfect as perfection could be on a theatre stage. With all this praise said, an

additional truth about Bausch was that, unlike most great artists, she had the blessing and quality of having humanity and made no reservation to show and share it with her audience and the world in complete humility. The final truth about Pina Bausch was that like the rest of us, she was not immortal: she passed away on 30<sup>th</sup> of June, 2009 in Wuppertal, Germany, five days after being diagnosed for cancer.

The first Bausch production I saw was *Palermo, Palermo* in Paris in 1991. It was the first time that a theatrical production made me humble. Somehow Bausch had managed to touch and strike every fiber, nerve, thought and emotion that my body had as a human being. The thought and memory of being involved in the theatre for over 30 years, and having Bausch's stage bring me to weep as a human being affirms that for the first time the miracle of the spirit being alive and active between the stage and the audience could be a reality. Since, I have rarely been able to find the same spiritual experience on few other stages. Bausch was exceptional. She was not only exceptional as an artist, but she also was exceptional as a person who had humanity written all over her: looking at her as a human being, one could easily find and see a person who had seen and internalized a great scope of human stories, conditions and emotions: one cannot create out of emptiness and void and Bausch certainly did not do that. She gave the world a great series of immense gifts as she herself had experienced and seen a lot of humanity and human stories at work before her. The richness, fullness and humanity of her work is, and will be, the guarantee of her legacy for future generations to come. In an interview held at BAM in 2004, in conjunction with her production of *For the Children of Yesterday, Today, and Tomorrow* Bausch pointed out: "I always try to speak about all of us, about what we feel, about our same language, about our wishes, our hope, our desires, our fears, about love, about, yes, being human - about how beautiful each person is, and about how fragile each person is. And I think all these together is what I have to say."

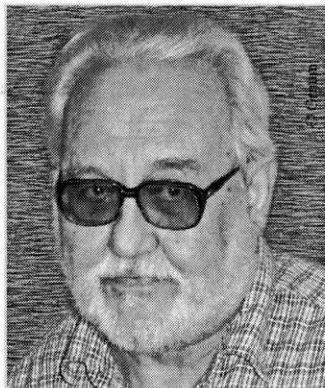
Bausch was married to Dutch-born Rolf Borzik, a set and costume designer who died of leukemia in 1980. In 1981 Ronald Kay became her life-long companion and was the father of her son, Rolf. Among the honors awarded to Bausch are the UK's Laurence Olivier Award and Japan's Kyoto Prize, while in 2008 the city of Frankfurt-am-Main awarded her its prestigious Goethe Prize. Despite her sudden death, Bausch's legacy will remain in years and ages to come: Thank-God!

UNSER THEATER MUSS DIE LUST AM ERKENNEN ERREGEN,  
DEN SPASS AN DER VERÄNDERUNG DER WIRKLICHKEIT ORGA-  
NISIEREN. UNSERE ZUSCHAUER MÜSSEN NICHT NUR HÖREN,  
WIE MAN DEN GEFESSELTEN PROMETHEUS BEFREIT, SONDERN  
AUCH SICH IN DIE LUST SCHULEN, IHN ZU BEFREIEN. ALL  
DIE LÜSTE UND SPÄSSE DER ERFINDER UND ENTDECKER, DIE  
TRIUMPHGEFÜHLE DER BEFREIER MÜSSEN VON UNSEREM  
THEATER GELEHRT WERDEN.  
(*SCHRIFTEN ZUM THEATER*, 127)

# REINHOLD GRIMM, 1931-2009

**R**einhold Grimm, founding member of the International Brecht Society and co-editor of the first ten volumes of the *Brecht Yearbook*, died on March 5, 2009, in Riverside, California, from complications after a stroke.

Born on May 5, 1931, in Nuremberg, Germany, Grimm studied German literature at the University of Erlangen, during which time he was also a Fulbright fellow at the University of Boulder. At the youthful age of twenty-five, he earned his Dr. phil. summa cum laude from the University of Erlangen with a dissertation on Gottfried Benn. After teaching for a decade at the universities of Erlangen and Frankfurt, he emigrated to the United States, first as a visiting professor at Columbia University (New York City), and in 1967 he as the Alexander Hohlfeld Professor of German at the University of Wisconsin in Madison. In 1980 he was awarded the prestigious Vilas Research Professorship of German and Comparative Literature at the UW-Madison.



KLAUS L. BERGHAHN  
UNIVERSITY OF  
WISCONSIN

Reinhold Grimm received various prizes and awards, including a Guggenheim Fellowship (1969/70), an honorary doctorate from Georgetown University (1988), and the Hildale Career Award of the University of Wisconsin (1988). He was a member of the International P.E.N. Club, he also served as the national president of the American Association of Teachers of German (1974/75), and as president of the International Brecht Society (1980). In 1990 he accepted a Distinguished Professorship at the University of California in Riverside, where he taught until his retirement in 2003. He was also visiting professor at New York University and the University of Virginia, and he traveled on lecture tours worldwide (Turkey, Nigeria, South Africa, Australia, and throughout Europe).

His fields of research, teaching, publishing, and editing were German and comparative literature from the eighteenth to the twenty-first centuries and translations into German and English. He published fifteen monographs, edited ten volumes, co-edited thirty-five more, and published over 200 articles and essays. His books and articles were translated into many languages, and his essays appeared in prominent journals and newspapers, among them his regular contribution to Marcel Reich-Ranicki's "Frankfurter Anthologie," a series of interpretations of modern poetry in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. His talent for languages and his love of poetry led him over the years to translate and interpret modern poetry, and he published widely on Gottfried Benn, Hans Magnus Enzensberger, Günter Kunert, Felix Pollak, and others.

Reinhold Grimm made his name as one of the early Brecht scholars in West Germany with books like *Bertolt Brecht: Die Struktur seines Werkes* (1959, 6th edition 1971, Spanish edition 2008), *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* (1961), and *Bertolt Brecht* (Metzler 1961, 3rd edition 1971). He published monographs on authors such as *Benn* (1958/62), *Büchner* (1985), *Nietzsche* (1979), *Rilke* (1981), *Enzensberger* (1984), and *Felix Pollak* (2002). He was

interested in genre theory and edited handbooks on *Episches Theater* (1966, 3ed edition 1972), *Zur Lyrik-Diskussion* (1966/74), *Deutsche Romantheorie* (1968/74), and *Deutsche Dramentheorie* (1972/1980). He contributed substantially to the theory discussions of the 1970s (*Methodenfragen der deutschen Literaturwissenschaft*, with Jost Hermand, 1973), and there is hardly a topic in modern literature on which he did not publish.

With Jost Hermand he established the annual Wisconsin Workshop in 1969, and together they published 25 volumes of its proceedings on topics such as *Die Klassik-Legende* (1971), *Exil und innere Emigration* (1972) *Popularität und Trivialität* (1974), *Realismustheorien* (1975), *Blacks in German Culture* (1986), *Our Faust* (1987), and many more, which noticeably influenced the direction of German Studies in the United States. Between 1970 and 1980 they also published *Basis*, a journal for contemporary German literature, and the *Brecht Jahrbuch*.

As a colleague he was reliable and cooperative, as a teacher he was superb (as many of his students can confirm), and as a friend he was compassionate and supportive. He will be missed by his former colleagues, students, and friends. Reinhold Grimm is survived by his wife, Anneliese, his daughter, Sabine Goldberg, his son-in-law Gary Goldberg, and his two grandsons, Daniel and Matthew, all of Riverside, California.



© Brecht / Gill

## STEFAN BRECHT, 1924-2009

*This is a place to come to. To have come to and to leave or not to leave anymore.*

With these lines Stefan Brecht, Berlin-born son of Bertolt Brecht and Helene Weigel, began "Why Miami," about a city he'd come to that year, 1957, as an Instructor in Philosophy at the University of Miami; a city he'd soon leave for Paris, for Hegel and Marx, the dialectic, at the Ecole Pratique des Hautes Etudes. Never submitted for publication, "Why Miami" is an occasionally lyrical, acutely critical, highly personal description and reflection on a city: its streets, buildings, people,

RENA GILL

geography, history, dreams, desolations, its changing situation in a changing world, what it all means. It clearly and sometimes exuberantly delights in language. It is characteristic, in all these ways, of the later writings in which and through which, Stefan ultimately found his place and his lifework in the city of New York.

It's the first piece of Stefan's writing I know of in English.

A good long distance runner and quick learner of English, he'd arrived in the USA in California with his family in 1941 to finish a last year of high school - having come there from school in the countryside of Finland, school in Stockholm before that, and before that an island off Denmark, and ultimately before that having left Berlin with his family in 1933 at the age of eight.

Stefan stayed at his family's house in Santa Monica and studied chemistry at UCLA until he was drafted (an entry in the Diaries of Christopher Isherwood, Sept. 24, 1944, has a colorful story of a sending-off party the night before his induction). The Army sent him to the University of Chicago to learn Japanese and Chinese; however, because of migraines, Stefan received a medical discharge. He finished UCLA with a degree in philosophy. The following year, 1947, while Stefan was at Harvard courtesy of the GI bill, Bertolt Brecht was interrogated by HUAC. Stefan's entire family left the USA as rapidly as possible.

Stefan stayed. He finished his M.A. in 1948 with a thesis on Hegel, written in German. While writing his doctoral dissertation, also on Hegel, he traveled: to Andalusia, Provence, and especially Paris - often with his first great love, a New Orleans Cajun and student of Proust. He visited Berlin, he hitchhiked from Hoboken to Venice Beach or San Francisco.

While completing a doctoral thesis - said in 1959 to be the longest ever accepted at Harvard (a friend recalled helping deliver it in a wheelbarrow) - he met Mary McDonough in South Boston. Attractive and talented, she stayed with him in Miami, a city he revisited, and in Paris where she learned costume design while he studied with Alexandre Koyré and Auguste Cornu at the École Pratique. They had two children there, in 1961 and 1963; they married and decided to live in the USA.

Stefan brought them to New York where Warhol, John Cage, minimalists and other OP artists were pushing past Pollock and de Kooning, where Merce Cunningham was dancing, where "happenings" were beginning, where Susan Sontag was contending with *Against Interpretation*, including "Notes on Camp." Housing was cheap, thanks to Black Power and white flight; the young Brechts arrived near the time of the Harlem riots.

Marx and Hegel were no less integral than before to Stefan's way of seeing or sense of purpose, but here was the city to match his powers of observation. Peace and civil rights marches carried theatre to the streets, while the Living Theatre, Bread and Puppet, Jack Smith, van Itallie, the Ridiculous Theater, Sun Ra's Arkestra, and LeRoi Jones played in the many small corners of the downtown scene at night.

He was witnessing what he considered a radical break, the emergence of culturally revolutionary art radically new, and not derivative of Europe. He knew this "florescence" couldn't last. In 1967 he began "writing up" notes he'd taken at a performance or rehearsal the night before; and by 1968 he'd joined the cast of the Ridiculous Theatrical Company's *Whores of Babylon*. He wanted to give later readers a sense of what was taking place, through writing in detail and sometimes in language characteristic of the subject, writing from on-the-spot notes, sometimes from observing while performing with them.

Richard Schechner was the first to publish Stefan's writing, an analytical piece on "The Theatre of the Ridiculous" in *TDR (The Drama Review)*. *Evergreen* picked up his brief note on Sun Ra. *TDR* continued with articles



on Grotowski, LeRoi Jones' *Slave Ship* and *Bread and Puppet*. A description of Robert Wilson's *Deafman's Glance* appeared in NY and Paris; also in Paris, a description of Richard Foreman's *Vertical Mobility*; and in Rome, Stefan's *Nuovo Teatro Americano, 1968-1973* carried play descriptions and commentary on The Living Theatre, The Open Theatre, and Schechner's Performance Group, among others.

As his understanding of what he was observing and writing about grew, Stefan conceived of what was to become his major work: *The Original Theatre of the City of New York, From the Mid-Sixties to the Mid-Seventies*. Nine books were projected for the *Original Theatre* series: 1) Robert Wilson; 2) Queer Theatre; 3) Richard Foreman's *Diary Theatre: Theatre as Personal Phenomenology of Mind*; 4) *Morality Plays: Peter Schumann's Bread and Puppet Theatre*; 5) *Theatre as Psychotherapy for Performers*: a) Joseph Chaikin's *Open Theatre / The Beck's Living Theatre*; b) Richard Schechner's *Performance Group / Andre Gregory's Manhattan Repertory Company / With Notes on Grotowski and Andre Serban*; 6) *The 1970s Hermetic Theatre of the Performing Director: Jared Bark, Stuart Sherman, John Zorn, Melvin Andringa with appendices on Ann Wilson, Robert Whitman and Wilford Leach*; 7) *Theatre as Collective Improvisation: The Mabou Mines*; 8) *Black Theatre and Music with notes on the Duo Theatre and Melvin van Peebles*; 9) *Dance: Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Douglass Dunn with a note on Ping Chong*.

His research became increasingly exhaustive, his manuscripts extensive, and only three books were completed: *Queer Theatre* and *The Theatre of Visions: Robert Wilson* in 1978, and a two-volume *Peter Schumann's Bread and Puppet Theatre* in 1988. A manuscript exists for a book on Richard Foreman's *Ontological-Hysteric Theatre* and Methuen, publisher of the series, plans to publish when it is edited. Notes remain for some of the others projected.

Remembering Stefan and his work, John Bell, former puppeteer with Schumann, now a Fellow at MIT's Center for Advanced Visual Studies and Director of the Ballard Institute and Museum of Puppetry at the University of Connecticut, writes:

I think that Stefan Brecht's histories of New York City avant-garde theater constitute a remarkable and invaluable contribution to the study of twentieth-century culture. Anyone in the coming centuries who wants to know what the "original theatre of the City of New York" (as Stefan put it) was actually like will have to consult Brecht's trenchant and incisive writing. Brecht's version of theater and performance history was created outside of the academy, and thus thankfully avoided the salient problems of academic writing. Instead, Brecht approached his work from all directions: as a cultural philosopher, as a totally focused audience member, and as a performer and company member who understood all the different paths that lead to performance.

Brecht's two-volume analysis of Peter Schumann's *Bread*

and Puppet Theater is unique not simply because no one in western culture ever paid so much close attention to puppet shows, but because Brecht's careful attention to performance, process, and Schumann's thinking about his work is done with as much focus and attention as Bread and Puppet gives to its own work. Brecht notes, explains, and analyzes the details of the early-60s milieu of the downtown New York performance scene, and the ways Schumann and his colleagues created their work within it, but he also is in a position to deeply understand the nature of Schumann's traumatic experience of World War II, and what that means to his work, as well as the importance of the romantic poet Friedrich Hölderlin to Schumann's dramaturgical and visual language.

This rare ability to understand theater both as a viewer and a performer also informs Brecht's stunning accounts of Jack Smith, Charles Ludlam and the other creators of what Brecht termed "queer theatre" (one of the very first articulations of the queer aesthetic); as well as his attention to the work of director Robert Wilson. Eschewing contemporary academia's passion for dueling with critical theory, Brecht is relentless in recording and evoking with words what exactly transpires in theater, and then in stepping back and articulating in a very personal way (because after all, he was right there: onstage, offstage, in the audience, and in the dressing rooms) what it all meant to him - a philosopher and poet who understood deeply what theater in the twentieth century could do.

Some readers and writers are put off by Brecht's styles and methods: his meticulously detailed observations, his deep understanding and references to poetry and philosophical writings - in short, the ways that his theater history writing delves so deeply into its material, engaging it in a loving and often combative embrace. It just isn't normally done these days. But Brecht felt his subject matter, the "underground and radically non-literary" director's theater that emerged in "the American renaissance of painting and dance in New York City during the 1960s," was worthy of the depth of attention he could give it, and in fact he was right.

Throughout his life, Stefan was a reader - of history, sociology, archaeology, science, the occult, literature, comic books - and a "casual" writer of "poem-like things." Lawrence Ferlinghetti noticed his self-published 1976 collection and a year later produced an edited *Stefan Brecht/Poems* for City Lights' Pocket Poet series. In correspondence Ferlinghetti noted, "His poems articulated an ironic, conflicted urban consciousness almost as if he put into words the wood-block drawings of Franz Mazareel" and added, "He didn't want any reference to his father in our book blurb." Poet Michael Heller recently wrote:

I will miss Stefan Brecht. His work was filled with a beautiful and moving intelligence, highly original in its seemingly self-effacing form. As though to throw his readers off, he once wrote "dictation spells me," but every line of the work gleams with his acute awareness and sensitivity, a humanity that both comprehends and mysteriously celebrates.

Stefan's poems appeared, through the next decade or so, in *Exquisite Corpse*, *Asylum*, *Confrontations*, and *Tyonyi*, among other journals, and were anthologized, most notably in *Best Poems of 1988* (Ed., John Ashbery). In 1981 in the DDR there appeared *Gedichte*, a small collection of his German poems. "Paradiso, Lines from a New Translation" showed up in a Dante issue of *Studies in Medievalism*, in 1983.

In 1985 he planned *8<sup>th</sup> Avenue Poems*, making a xeroxed version showing each poem superimposed onto photos he was taking of the pavements; he set this aside, felt the poems needed more work. By the end of the decade, feeling pressure of time, he no longer took the time to send poems for publication although he continued to write them. Many remain unpublished.

During the 1980's, following separation from Mary in about 1979, his writing and a new relationship with clothing designer and performer Rena Gill had come to be the center of his life. The frequent travels that continued through the 1970's gave way to more time at his typewriter: but not to a steadier focus on editing the manuscripts that he had written for the next in his series - the Foreman book. He made some major digressions.

He wrote a book about Goya's 22-print set, "The Disparates". Discussions of each print, which comprise most of the book, are light and incisive and read almost like conversation, including as they do the comments and arguments of other writers. He wanted a collaborator to discuss composition; none appeared, and the book remains on hold.

Somewhat as part of his consideration of the milieu of his subject Richard Foreman, Stefan took up the idea of a "New American Art", and wrote a collection of essays under that title exploring, through considerations of leading artists, his view that the "relative" reality of abstract expressionism and minimalism broke with an "ontological dualism" of space and matter in European art.

In reading Gertrude Stein as part of his research on Foreman's influences, Stefan found himself formulating a theory of how it was she came to write in her elliptical *Tender Buttons* style. This, plus a discussion of the interconnectedness of her work with that of Picasso, forms another book, one which he was unable to finish because of the 2001 onset of an illness that slowly took his life.

Despite this illness, a form of Parkinson's which rendered him first unable to organize and later unable even to speak, he was able to review his by now much larger collection of *8<sup>th</sup> Avenue Poems*, which were published in 2006.

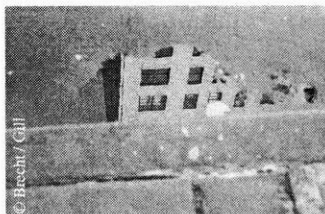
The photographs he'd taken of the sidewalks came out that year separately as *8<sup>th</sup> Avenue*, the only published evidence of his active interest in the visual arts. Stefan's friend, poet Robert Nichols remarked that they "looked like Australian aboriginal paintings, which though they look like abstracts are

actually maps of physical and spiritual landscapes recognizable to someone in that culture and locale.” Tim Maul, an artist and critic who lives in New York, wrote of them:

For a two year period between 1985 and 1987, historian and poet Stefan Brecht photographed the sidewalks, pavement, and curbing along Eighth avenue from his home near 12<sup>th</sup> St. to his office in the Chelsea Hotel on 23<sup>rd</sup> St. As a set of pictures they recall Sol Lewitt’s photographs of walls, Vito Acconci’s early “street works” and Douglas Huebler’s studies in temporality. Yet these black and white 35mm images are neither diaristic conceptual art nor grimy reportage, defying easy categorization.... Brecht’s keen powers of observation combined with a fascination with archeology, the excavation of secrets, is apparent in the forensic crime-scene clarity of every exposure. Looking down through a lens, the commonplace warps into the alien - I cannot open the pages of this book without seeing a planet surface or ocean floor. Aerial photography is also a strong influence, be it the ruins of Berlin, the plains of Nazca, or dubious “crop circles” in the form of manhole covers. These surfaces, gain an almost occult significance as if the city offered its palm to be read by Brecht the prognosticator... Acting upon impulse, Stefan Brecht left us an engrossing archive documenting one man’s movement through a city in the space of pages, which is what I believe poetry often does.

In a German obituary for Stefan, Holger Teschke said of *8<sup>th</sup> Avenue Poems*: “These are short, unsentimental poems on the outcasts and the forgotten in New York. Insofar went Stefan Brecht in the footsteps of his father.” With equal truth, Heller spoke of Stefan as “a flaneur of subtle penetrating insight” and continued, “His city – New York City – his ‘poet’s estate,’ is bathed in ‘the morning star’s ambiguous light,’ in which every mote scintillates, throwing off shards of sadness, beauty and hope.”

## STEFAN’S POETRY & PHOTOGRAPHY



*I admire  
Che Guevara.  
I recommend his life & death  
to all those  
capable of it.*

*from Poems, self-published 1976*

Taught I was  
 these were the last days. Watch  
 the wheel, they said,  
 see how the world is a village,  
 now dark & crumbling, riding  
 on its upper rim: soon it will  
 turn, the wheel, dragging  
 man's world down  
 down through the dark waters  
 of renewal  
 to bring it back up again  
 quite otherwise:  
 abluted, kin to light,  
 pure. "I saw it budge,"  
 said my father, "I felt the  
 impulse," said his wife. Having  
 believed them,  
 I lost my faith. The vision  
 left me. "It may well turn," I  
 thought,  
 "but the world will come up  
 unchanged." Nevertheless,  
 their words had clung to my  
 eyes, I saw  
 the village, dark & crumbling, ever  
 ephemeral, perched on THE WHEEL, unworthy  
 of consideration, distasteful even,  
 & I closed my eyes.



*from Poems, City Lights*

1977

The three ladies hoarsely enjoy  
 their cigarettes together  
 before turning in,  
 one on the sidewalk,  
 one on the steps,  
 and one up by the door  
 to the Allerton Hotel  
 in the doorway's light  
 half a block from the corner,  
 at 4 a.m. Memorial Day weekend,  
 a Sunday.

*from 8th Avenue Poems, Spuyten Duyvil*

2006

March '91

It's winter, though on some days it seems not so. The war is scarcely  
 finished but spirit quickly moves: a poster  
 fairly printed in black on white evokes the crimes committed, ours.

*from 8th Avenue Poems, Spuyten Duyvil*

2006



*Considerations: V.*

*The hero seeks himself, a transformation,  
yet fears, he's the only one he is.  
What has he? Only what he seeks to shed.  
But in the crucible: will he remain?  
For God is threat and evil nothingness.  
Yet ludicrous his search if he comes out of it  
another: the hero dying as at birth.  
A life spent for a change of clothing  
and at the end one is at best and worst redressed.  
Or caught at the annihilation  
with one arm in a sleeve  
the jacket noway better than the one one struggled out of.*

*from Tyuonyi, 1988, issue 4*

*languages, any language seemed to me  
so treacherous a code, every word  
an alien vibration, world in itself,  
about several nuclei indefinable,  
that my phrases,  
uttered in an access of muscular euphoria,  
would instantly float away, silver  
shivers receding  
into the sea of air, their meaning all but  
unseizable, nowise  
anything  
I might mean:  
so that I have been reduced  
to an essential muteness,  
emptymindedly watching  
my sentences  
bubble away.*

*from Poems, City Lights 1977*

*Self-taught*

*When I dug down  
through the turf of his face  
I found a topsoil thicker & blacker  
than I had expected  
& full of junk, cokebottles, a bicycle frame, old  
shoeleather, even  
the giant iron hoops off old wagon wheels,  
no longer there, but  
soon hit groundwater, whereupon  
almost immediately, I came upon  
the sea,  
the self-same sea,  
the sea-green sea,  
& slipped away in sheaths of color endlessly.*

*from Poems, City Lights 1977*



## 2009 - 2010: NEWS, HEADLINES, AND DANGEROUS IDEAS

### THE VOTE IS IN! HERE ARE THE IBS OFFICERS FOR THE TERM, 2010 - 2012:

President: Hans-Thiess Lehmann

Vice - President: Guenther Heep

Secretary / Treasurer: Paula Hanssen

CIBS: Norman Roessler

BY Editor (appointed): Friedemann Weidauer

- CIBS

### WHAT'S IN YOUR BRECHT LIBRARY?

Norm Roessler reports that he has submitted several new requests for the Brecht Collection at the Temple University Library. The first request was for a number of English-language adaptations / translations, seeking to complete and update the volumes in translation. "We have a mixture of the two series that more or less comprise the "Collected Works" - Willett/Manheim and Bentley. Together with single texts from assorted authors such as Desmond Vesey, H.R. Hays, and David Hare, the TU Library has more or less every title possible in one translation or another," stated Roessler. "But there are gaps. A scholar or layperson should be able to go to the Brecht Collection and find every translation in proper order. But the Temple stacks are chaotic due to missing texts, old texts, etc..."

So, the first thing to do according to Roessler was to update and complete the two main series - Willett/Mannheim and Bentley. Temple had most of the Willett/Manheim editions but they were old, hardbound editions that were falling apart. "The AC Black / Methuen series under the editorship of Tom Kuhn are convenient paperback versions that color code with the BFA, so we ordered all new copies," said Roessler. The same was done with the Bentley adaptations. Roessler also made sure to request the Tabori translations (*Ui, Brecht on Brecht*) even though they only exist in playscript format from Samuel French.

According to Roessler, future requests will focus on the multimedia aspect of the Brecht Collection: video, audio, visual art: "There are filmed productions, documentaries, etc... out there and we just don't have them, or we have them but not in a centralized location. We need to procure them and move toward some kind of digital multimedia library." Additionally, the issue of "culling the collection" will need to be addressed: "What do you do with the old texts, especially when you have a few volumes from the *Gesammelte Werke* (1967) or a *Collected Works* edition from the 1950s? Should they stay in the stacks or should they be removed and provided with safe haven? Are they still useful in a practical way or are they of antiquarian value?"

The larger issue, according to Roessler, is survival: "Brecht scholars, Germanists, etc... need to actively manage their respective collections in order to insure that these collections, and by extension disciplines, don't disappear."

- CIBS

## BRECHT'S SAINT JOAN OF THE SLAUGHTERHOUSES IN LOS ANGELES

Los Angeles maintained its reputation as a Brecht city during 2008/2009 with three productions: *A Man's a Man* at the Odyssey Theatre, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (in German at UCLA), and *Saint Joan of the Slaughterhouses* at the Pacific Resident Theatre. As indicated by the title, the production staged by Michael Rothhaar at the Pacific Resident Theatre, used a new translation by Peter Mellencamp that makes the parallels between the play and the current financial crisis more obvious than the stilted language of the parodies of Schiller's and Goethe's blank verse dramas of the original text. "Brecht's satire still resonates," as the *Los Angeles Times* observed in its review of July 3, 2009, and the new translation is the proof of that statement. The newspaper rated the production among its Critics' Choices: "Cynical to the max and a must-see for any questioning capitalist" (July 5, 2009).

On the tiny stage of the Pacific Resident Theatre Dalia Vosylius played Joan Dark with great passion, while Andrew Parks showed the requisite cynicism and tearful sentimentalism of the Chicago meat-packing tycoon Pierpoint Mauler. The cast of the working-class poor seemed to be drafted from the homeless in Los Angeles. The stockyard bosses were shown as cartoon figures of the 1920s. One of them, Cridle, was rendered as a woman (played by Robin Becker), but that change was not an improvement.

In the meantime, reality has caught up with the characters of the business world and the financial global crisis has inspired new interest in Brecht's *Saint Joan of the Slaughterhouses*, as can be witnessed by recent productions in Europe. Spectators in Germany found the background of poverty and Hartz IV well explained in Brecht's play ([www.Deutschland-debatte.de/2007/08/27](http://www.Deutschland-debatte.de/2007/08/27) [July 8, 2009]). The Los Angeles audience found similar lessons in the play and booed the message that the death of the anti-capitalist protagonist could be manipulated to the advantage of the capitalist system. "It should be required viewing for financial reformists and CNBC blowhard alike," concluded the *Los Angeles Times* in its review of July 3, 2009.

- Ehrhard Bahr

## IS BARACK OBAMA THE FIRST BRECHTIAN PRESIDENT OF THE USA?

Since Toni Morrison famously gave Bill Clinton the moniker of "First Black President of the USA," the current President, and actual first African-American President, finds himself looking for a branding which will insure his claim to history. Why not the First Brechtian President?

Evidence for this stems from the liberal and conservative cognoscenti who betray their Aristotelianism when they obliquely criticize Obama for being "too analytic," or behaving in a "Spock-like manner" (the Obama-Spock meme is quite strong on YouTube). One can practically hear the pining for the good old days of "common sense," "wisdom," and "gut instinct." Where are those great Method Actors of the Presidency - Reagan, Clinton, Bush II - who felt our pain and with whom we could identify with? Maybe Angela Merkel can move into this realm with her "1989 Subtext" as her guiding emotional truth.

Other evidence used to build the Brechtian Obama Case is the didactic gestus which accompanies the Obamian performance moment. Obama is constantly mediating the “Zeigefinger” in his public performances and pronouncements; and at the same time, channeling a meta-discursive “Third-Person Pronoun” quality in his attitude.

Perhaps the best evidence for “Barack the Brechtian” is his masterful use and unmasking of the “Empathy Card” when he nominated Sonia Sotomayor for the Supreme Court, citing her as a person who “demonstrates empathy and intellectual fire.” The ensuing brouhaha in which Conservatives condemned empathy as a basis for impartial justice and Liberals praised the “experience of a wise Latina woman” as the foundation of a just society was the best intellectual theater of the last thirty years.

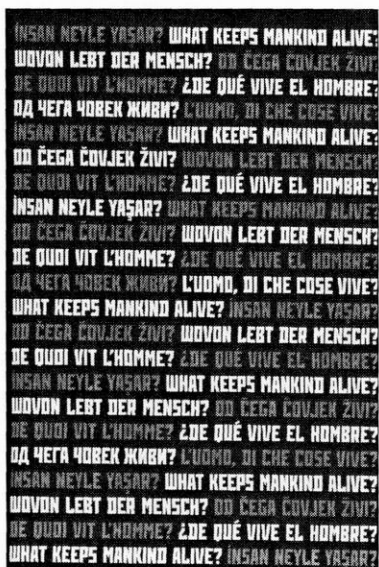
Of course, there are those who believe Obama is just another in a line of Aristotelian Method Actors who rule the world from their heart and make decisions based on their emotional intelligence. We can only sit back and mull the enigma and wait for: “Der Beweis des Pudding liegt im Essen.”

- K.L. Ämmerchen

#### **BEST BRECHT PERFORMANCE OF 2009? THE 11TH ISTANBUL BIENNIAL POWERED BY BRECHT/WEILL'S “WOVON LEBT DER MENSCH”**

The 11th Annual Istanbul Biennial ran from September 12 - November 8, 2009 in Istanbul, Turkey under the title of *Wovon lebt der Mensch?*/ What Keeps Mankind Alive?, the Brecht / Weill song from *Die Dreigroschenoper*. The Exhibition was organized by the curatorial collective *What? How? For Whom? (WHW)* comprised of four women: Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović. The collective has been active since 1999 and is based in Zagreb, Croatia. According to the Biennial Press Release, the intent of the Exhibition was not to “re-discover Brecht” or “musealize him as a classic,” but rather re-think art as a medium between “social change” and “aesthetic gesture.”

In conjunction with the Exhibition, both a Biennial Guide and Biennial Reader were published: and both texts are invaluable resources for both those who attended or did not attend the exhibition. The title of the introductory-curatorial text is fully in line with the pragmatic-aesthetic transparency of the event: “This Is the 11th International Istanbul Biennial Curators’ Text.” Brecht is amply cited throughout the text, affirming that the curators are not just drawing upon some “culinary” Brecht,



İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? DD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUOI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
DD ЧЕГА ЧОВЕК ЖИВН? L'UOMO, DI CHE COSE VIVE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
DD ČEGA ČOVJEK ŽIVI? WOVON LEBT DER MENSCH?  
DE QUOI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
DD ČEGA ČOVJEK ŽIVI? WOVON LEBT DER MENSCH?  
DE QUOI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
DD ЧЕГА ЧОВЕК ЖИВН? L'UOMO, DI CHE COSE VIVE?  
WHAT KEEPS MANKIND ALIVE? İNSAN NEYLE YAŞAR?  
DD ČEGA ČOVJEK ŽIVI? WOVON LEBT DER MENSCH?  
DE QUOI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? DD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUOI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
WHAT KEEPS MANKIND ALIVE? İNSAN NEYLE YAŞAR?



but rather are deeply immersed in his ideas and praxis. Quoted are: famous mottos ("The proof of the pudding lies in the eating."), fragments from the *Arbeitsjournale*, and excerpts from texts such as "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit," "Fragen eines lesenden Arbeiters," dramatic works such as *Mutter Courage* and *Das Badener Lehrstück des Einverständnis*, and various images of Brecht and Brecht productions. Also of note is the use of Fredric Jameson's *Brecht and Method* (1999) as well as reference to French critic, Jaques Rancière. Here's a taste of the collectives' discursive style:

"What Keeps Mankind Alive?" seeks to rethink the biennial as a meta-device with the potential to facilitate the renewal of critical thinking by extracting thought from the immediate artistic and political context where it takes place. (*Biennial Reader*, 96)

or:

Art can show that changes are not unworkable and socially baneful, that the superiority of the rich is not the self-evident price to pay for freedom, that the consensus governing us is a power machine from which escape is vital and possible ... As such "What Keeps Mankind Alive?" as a conceptual framework and simply as a question is indeed geared toward political will formation. Since when is politically proactive exhibition-making to be shunned as short-sighted and tendentious? Why is it not seen as the appropriately forward-looking strategy in a world of vacuous infotainment and the obscenely cynical spectacle of political grandstanding? (*Biennial Reader*, 98).

Both the guide and the reader provide sample images of the various works presented at the exhibition and a website ([www.iksv.org/bienal](http://www.iksv.org/bienal)) exists where the images can be viewed in full color. Perhaps some of the more noteworthy artistic work at the Biennial: The Argentine Collective, Etcétera..., and its work "Erroist Kabaret"; Jesse Jones' filmic reworking, *Mahagonny*; Catışma Belirtileri's "Political Posters of Lebanon's Civil War"; Siniša Labrović's "Postgraduate Education"; Darinka Pop-Mitić's "Pirate Jenny" (with an excerpt in the *Reader* from Bob Dylan's *Chronicles* describing his own experience with the song in the early 1960s; and Yüksel Arlan's Retrospective Exhibition of Paintings.

The Biennial might just be the best Brecht production of 2009, and the fact that CIBS missed it suggests that the esteemed editor of the journal might consider a new line of work!

- CIBS (*in shame*)

**GLOTZT NICHT SO ROMANTISCH!: EIN SYMPOSIUM ZUM THEATER DER WEIMARER REPUBLIK 13. BIS 15. FEBRUAR 2009**

Bis heute sind die 20er Jahre ein Faszinosum – in politischer und in künstlerischer Hinsicht. Nachdem sich das Theater Augsburg in der letzten Spielzeit mit dieser Epoche unter dem Motto Aufbruch, Umbruch, Neuanfang auseinander gesetzt hat, wird das Thema in der aktuellen Spielzeit wieder

aufgenommen, zugleich jedoch weitergeführt in Richtung 30er Jahre. Wie war es möglich, dass die Weimarer Republik ihr Ende in der Nazidiktatur fand, dass Demokratie in Totalitarismus, Avantgardismus in künstlerische Reaktion umschlug? Und welche politischen und künstlerischen Konsequenzen ergaben sich damals und ergeben sich heute daraus? Vier Autoren der Jahre zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten sind derzeit im Spielplan vertreten: Bertolt Brecht mit Die Kleinbürgerhochzeit und Trommeln in der Nacht (beide 1919), Ferdinand Bruckner mit Krankheit der Jugend (1925/1926) und Kurt Weill und Georg Kaiser mit Der Silbersee (1932/1933). Zwei Tagen lang werden Autoren, Regisseure, Wissenschaftler, Dramaturgen und Journalisten zur Situation des Theaters in jenen Jahren und seiner Entwicklung vom Anfang bis zum Ende der Weimarer Republik Stellung beziehen und darüber diskutieren. Die historische Situation wird dabei ebenso Thema sein wie Parallelen zur Gegenwart. Mit: Dr. Jan Knopf, Leiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht an der Universität Karlsruhe; Dr. Helmut Koopmann, Emeritierter Professor der Germanistik, Universität Augsburg; Anne Lenk, Regisseurin; Philipp Löhle, Dramatiker; Dr. Joachim Lucchesi, Mitarbeiter an der Arbeitsstelle Bertolt Brecht an der Universität Karlsruhe; Dr. Jürgen Schebera, Germanist, Kurt Weill-Biograph.

- Joachim Lucchesi

**METHUEN DRAMA ARE DELIGHTED TO ANNOUNCE THE FOLLOWING NEW TITLES IN THEIR BRECHT PUBLISHING PROGRAMME:**

*The Craft of Theatre: Seminars and Discussions in Brechtian Theatre* by Ekkehard Schall: the autobiographical account by Brecht's son-in-law, one of German theatre's great actors, of his life in the theatre and his work with the Berliner Ensemble.

*Mother Courage and Her Children*, translated by Tony Kushner: currently showing at the National Theatre in London, this translation by world famous dramatist Tony Kushner is spirited, lively and contemporary.

*The Caucasian Chalk Circle* translated by Alistair Beaton: a new readable translation of Brecht's satirical masterpiece by award-winning writer Alistair Beaton, published to coincide with the theatre premiere by world-renowned company Shared Experience.

*Fear and Misery of the Third Reich* (Methuen Student Edition), edited by Charlotte Ryland.

*The Good Person of Szechwan* (Methuen Student Edition), edited by Tom Kuhn and Charlotte Ryland: the texts of the plays are accompanied by extensive commentaries and study notes.

For more details on these publications, please visit [www.methuendrama.com](http://www.methuendrama.com)

- Tom Kuhn



## 2009 BRECHTIAN ANNIVERSARY YEAR: SOCRATES / PLATO, GALILEO, DARWIN

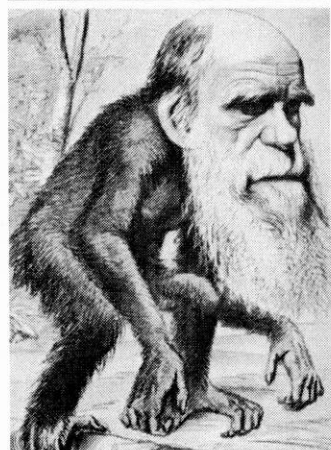
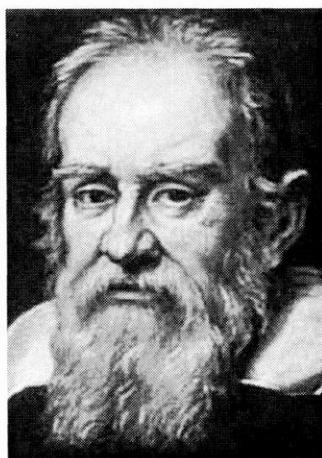
The Brechtian Anniversary year of 2009 is coming to an end and we have one last chance to reflect on the Theatrical-Scientific Revolutions from which Brecht derives his aesthetic-philosophical DNA. 399 BCE marks the purported death of Socrates canonized by Plato in the *Phaedo*. Do we have any greater example of a theater for a scientific age, or a main character as a philosopher-actor? 1609 CE marks the moment when Galileo “invents” the telescope by plagiarizing a Dutch model (Brecht before Brecht!) and then takes the revolutionary step of turning it to the sky. And within no time the geocentric universe and its emotional common sense is rendered into the dustbin of history. 1859 CE marks the publication of Darwin’s *Origin of Species*, the second Scientific Revolution, and human megalomania and its prophet of “gut instinct” takes another blow. So, we salute the passing of a year that reminds us of Brechtian discourse.

- CIBS

### SPEAKING OF GALILEO: CONNECTICUT REPERTORY THEATER PRESENTS *LIFE OF GALILEO*, DECEMBER 3-12, 2009

Directed by Gary English with the help of dramaturge, Dassia Posner (See her review of Underground Railway Theatre’s *Galileo* later in this volume and listen to her audio interview with URT’s Artistic Director, Debra Wise) this production occurred too late for CIBS to include a review in the present volume. But, as a substitute, here are Dassia’s Posner Dramaturge Notes:

Galileo’s daughter never had a fiancé; she was a nun. Andrea Sarti did not smuggle the *Discorsi* out of Italy. Galileo’s contemporaries were not even especially concerned that humankind would suddenly be removed from the center of the universe. Brecht’s play is full of dates and citations from historical documents that give the air of accuracy, while much of its content is a selectively fictionalized account of Galileo’s life. Why, then, is this play called *Galileo*?



While some historians and scientists remain outraged by Brecht's seemingly insolent distortion of the facts of Galileo's life, the playwright viewed the life of such a hero as rich fodder for the kind of altering we all engage in when we recount mythology. Would viewers be as upset if we told the story of the three little wolves and the big bad pig, or of Medea and Jason calmly resolving their issues in therapy? Treating the history of a universal hero as mythology made it possible for Brecht to comment on his own times. *The Life of Galileo*, for Brecht, thus had little to do with the life of Galileo. It had much more to do with the life and times of Bertolt Brecht.

Even more enlightening is the manner in which Brecht consistently subverts the traditional notion of the hero in Galileo. His Galileo is a complex, conflicted individual who is both pragmatic and aware of his betrayal of the people whom science is supposed to benefit. This Galileo finds himself placed by Brecht at the center of an argument over the responsibility of the scientist not only to seek truth, but also to use that truth for the benefit of humanity. It is no accident that most of the people Galileo surrounds himself with in this version come from humble origins. This Galileo is not a feeble victim of those who would repress truth, but is much worse: he is one who knows the truth and still does not speak it.

Galileo has been called the most Aristotelian of Brecht's plays. Once again, however, Brecht uses the classical structure of tragedy specifically in order to subvert it. Galileo would seem to be a tragic hero, but beginning in the very first scene, there is nothing noble in his opportunism. The play has a reversal, but it takes place with Galileo offstage, while we see only Galileo's followers waiting with agonizing hope. Even when Andrea Sarti comes to see Galileo at the end of the play, desperately seeking to forgive Galileo once he learns of

# GALILEO

by Bertolt Brecht, translated by Charles Laughton

Directed by Gary M. English

Harriet S. Jorgensen Theatre, December 3-12, 2009



Join us for:

## Conversations about *Galileo*

Presented by Connecticut Repertory Theatre and Foundations of Humanitarianism

### Pre-show roundtable: *Galileo*, Brecht, & Scientific Accountability

Harriet S. Jorgensen Theatre, December 10, 3pm • Free reception to follow

Panelists:

- Gary M. English, Board of Trustees Distinguished Prof., Dramatic Arts, Director of Galileo
- Serena Parekh, Asst. Prof., Philosophy and Human Rights Institute
- Friedemann Weidauer, Assoc. Prof., German Chair, German Section, editor, *The Brecht Yearbook*

Moderated by Danna N. Posner, Asst. Prof. in Residence, Dramatic Arts, CRT Dramaturg

### Post-show discussion: The Past, Present & Future of *Galileo*

Harriet S. Jorgensen Theatre, December 12, following the 2pm matinee

Panelists:

- Ronald L. Mallett, Prof., Physics, author of *Time Traveler*
- Brenda Murphy, Board of Trustees
- Distinguished Prof., English
- Shirley Roe, Prof. and Chair, History

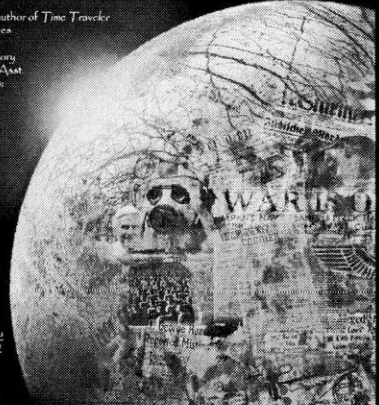
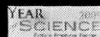
Moderated by Danna N. Posner, Asst. Prof. in Residence, Dramatic Arts, CRT Dramaturg

Featuring an exhibit of the astrophotography of Robert Gendler in the theatre lobby.

Discussions are free and open to the public.

For tickets to *Galileo* or for more information about the show, call the Box Office: 860-486-4226 or visit [www.CRT.uconn.edu](http://www.CRT.uconn.edu)

For information on the discussions, e-mail Kerry Eapen at [kerry.eapen@uconn.edu](mailto:kerry.eapen@uconn.edu) or Danna Posner at [danna.posner@uconn.edu](mailto:danna.posner@uconn.edu)



©CRT

his new book, the scientist refuses to allow Sarti to go out into the world with continued illusions that there was anything heroic in his recantation. According to Brecht, the fact that our heroes have flaws is not the problem; it is that we put them on a pedestal to begin with.

Lastly, there are deliberate religious parallels between Galileo and his followers and Jesus and his disciples. In fact, the primary function of Virginia Galilei's religious devotion is to play counterpoint to Andrea Sarti's similar



worship of Galileo. Nowhere is this more clear than in Scene Twelve, the recantation scene, during which Sarti's scientific catechism is recited over Virginia's Hail Marys. This scene also has unmistakable echoes of the three Marys going to the tomb of Christ,

only to be informed by an angel that he has risen from the dead. Galileo's three followers wait for a similar resurrection, hoping that Galileo will save science through his martyrdom, but Brecht's Galileo is no such Messiah. The only voice akin to an angel's is that of the town crier, proclaiming the text of Galileo's recantation.

This year marks the 400th anniversary of the astronomical discoveries Galileo made with his telescope. It also marks the bicentennial of both Abraham Lincoln's and Charles Darwin's births and 150 years since the publication of Darwin's *On the Origin of Species*. During this year, when we ponder the contributions to society of so many great heroes, it could be that debunking them gives us precisely the perspective we need in order to travel forward, regardless of how and when we have to travel with "the truth under our coat."

- Dassia N. Posner

**UWE HAUS BRINGS THE RESISTIBLE RISE OF ARTURO UI BACK TO REP/PTTP AT THE UNIVERSITY OF DELAWARE: APRIL 29 - MAY 13, 2010**

Our favorite director, Uwe Haus, whose work has turned up in CIBS over the last three decades (either from him or about him and his theater productions) brings his famous *Arturo Ui* production back to the University of Delaware. Ui in a skirt is something to see!

- CIBS



KASPAR HAUSER, A FOUNDLING'S OPERA. WRITTEN BY ELIZABETH SWADOS / ERIN COURTNEY. COMPOSED AND DIRECTED BY ELIZABETH SWADOS. THE FLEA THEATER. NEW YORK CITY / USA. 28 FEBRUARY 2009.

**K**aspar Hauser is an opera about a "feral child" who turned up on the streets of Nuremberg, Germany in 1833: its music, focus on a world-battered individual, cynical stream, and terrific sensory overload takes us right back to Brecht and Weill: think *Threepenny Opera*.

At his first appearance among the people of Nuremberg, Kaspar is wobbly-legged because, according to his account represented in the opera's stunningly choreographed beginning, he grew up in a dungeon. Awkward and with little speech - he's grown to teen age without proper human contact - he seems to them like an idiot. We see him sitting autistic-like, repetitively rolling his little horse back and forth. Quickly, though, he achieves great fame as an oddity and object of pity; much as in Truffaut's film, *The Wild Child*, about a true feral child, a professor takes him in to study and teach, aided by a loving woman, here the professor's mother. Throughout, the opera conceives this wide-eyed beautiful boy abruptly thrown into the real world as an innocent, somewhat Christ-like while enemies are out to get him for their own reasons. The gullible crowd sways back and forth at the slightest suggestion between adoring him and persecuting him, but he's actually done in by upper class forces that want him out of the way (because he might really be a child of noble birth who was sent away to die in infancy, etc.)

The production, placed in something of a long nar-

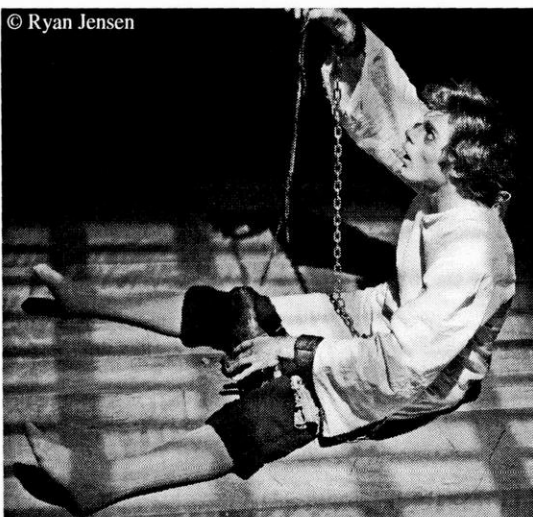
row pit below the level of the audience, is magnificent. Chiaroscuro lighting creates a furtive Brechtian world of fickle fate. The actors, many of the Bats, the Flea's wonderful young resident company, are beautifully costumed and choreographed, often caught strobe-like in moments of grotesque expressions reminiscent of Bosch's *Christ Mocked* in the National Gallery, London. Behind it, in front, all around - and loud - is the percussive, mass-sung, growing, Weill beat. Only a few of the singers have operatic

voices, but all sing well enough for the small theater, further baffled by placing the five members of the orchestra behind a curtain that spans the entire stage. Often they sing en masse. One would have liked an opportunity to applaud the orchestra but they didn't come from behind the curtain to take a bow.

Kaspar Hauser is about a victim, in personality as well as fact, and the

YVONNE KORSHAK

© Ryan Jensen



passivity of this central character is a fundamental narrative weakness. Everything happens *to* him. The other characters are all also oddly lacking in volition. The doctor who takes him in gets "tired". The professor's mother tries to protect Kaspar but not hard enough to achieve anything. His real mother sings sadly but without absolutely no thought of finding him. The competitive "bad" mother behind the Kaspar's childhood abduction uses somebody else to try to get the teenage Kaspar out of the way. Her agent fails, and then seems unsure of what he wants to achieve about the boy. Here we really part from Brecht, and his passionately motivated, determined character creations. Still and all, for its outstanding production values, and its strong musical and theatrical heritage, this is quite a show.

MEIN KAMPF. GEORGE TABORI.  
DIRECTION: HERMANN BEIL. SET  
DESIGN: KARL-ERNST HERMANN.  
BERLINER ENSEMBLE. BERLIN /  
BRD. 7 MARCH 2009.

Immer spielt ihr und scherzt? ihr müßt! o  
Freunde! mir geht dies

In die Seele, denn dies müssen  
Verzweifelte nur.

Hölderlin, *Die Scherzhaften*

In einem Männerwohnheim in der Wiener Blutgasse leben und streiten der arbeitslose, sich für Gott haltende Koch Lobkowitz und der erfolglose Bibelverkäufer Schlomo Herzl. Herzl fühlt sich als Literat und arbeitet an seiner Biografie, zu der ein passender Titel noch gefunden werden muss: *Schlomo und die Detektive? Schlomeo und Julia? Warten auf Schlomo?* Nein, sie heißt: *Mein Kampf*.

CHRISTIAN GEDSCHOLD

Die Szene spielt im Jahr 1907 und es betritt der junge Adolf Hitler das Asyl, um vor seiner Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie Quartier zu beziehen. Herzl nimmt sich des unbeholfenen Neuankömmlings an, lehrt ihn Benehmen und verhilft ihm zu seinem Erkennungszeichen, dem typischen „Hitlerbärtchen“. Hitler leiht sich zur Prüfung Herzls Mantel, vergisst jedoch, seine Hosen anzuziehen und rauscht durch die Prüfung: „Man sollte sogar verhindern, dass Sie auch nur eine Küchenwand grün anstreichen!“ Im Verlauf der sich entspinneenden ambivalenten Beziehung zwischen Hitler und Herzl spannt dieser jenem die Geliebte, das Gretchen, aus und lässt zu, dass der hinzugekommene Freund Himmlischst das Huhn Mizzi, sein Haustier, ein Geschenk Gretchens an Herzl, schlachtet, brät und verspeist. Am Ende erzwingt Hitler mit Gewalt und unter der Mithilfe von sechs „Tiroler Bauerndeppen“ die Herausgabe des Buchs von Herzl, da es für ihn kompromittierend sein könnte, und als er feststellt, dass es bis auf einen einzigen Satz nichts enthält, verlangt er die Erzählung der Geschichte des Buchs.

In Taboris Stück ist jeder Satz, jede Handlung als eine Metapher auf Worte und Taten bei der Verfolgung und Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten und ihre Helfer in Deutschland und den besetzten Gebieten zu verstehen. Die Pointe besteht in der Projektion der späteren Ereignisse auf ihre Vorgeschichte: Wir erkennen die Ursache der monströsen Taten in den gewöhnlichen Biografien der Akteure, in ihrer vorgänglichen Banalität. Über diese „Banalität des Bösen“, wie Hannah Arendt sie nannte, ist viel nachgedacht und ge-

schrieben worden, die Tatsache einer Banalisierung des Bösen – denn dieser scheint man zuzusehen – nimmt einem allerdings im ersten Moment den Atem.

Warum werden hier Witze über die Shoah gemacht, möchte man fragen, warum werden diese Witze hier im BE auf der Bühne vorgeführt?

Tabori sagte in einem Interview: "Die besten Witze kommen von den Juden, und die, die nicht von Juden stammen, sind einfach nicht komisch. [...] Humor hat für mich also nichts mit 'Witze erzählen' zu tun, also das Ironische, das die Deutschen so gut beherrschen und mit Humor verwechseln. Humor ist ein Lebensweg und hat sehr viel mit Toleranz zu tun. Er ist relativierend, und natürlich spielt immer das 'Prinzip Hoffnung' eine Rolle, er ist ein Überlebensweg oder Rettungsweg, manchmal ist er die Heiterkeit der Verzweiflung. [...] Im jüdischen Witz ist die Katastrophe verträglicher, damit man sie ertragen kann."

Er zieht damit eine Grenze zwischen denen, die über Humor verfügen und denen, die keinen Humor in seinem Sinn besitzen. Er bezieht sich hierbei allerdings auf die Fähigkeit, das Leben mit Witzen erträglicher zu machen und nicht etwa den Sinn für Humor, der die Voraussetzung für das Verstehen des Witzes und das Lachen darüber ist. Über diesen Sensus nachzudenken und die Differenz zur Ironie zu erforschen muss es uns gehen, mangelt es uns doch nach Taboris Ansicht als deutschem Publikum zumindest an Humor im zuerst genannten Sinn.

Wie also kann also ein deutscher Dramaturg, ein Theatermacher dem Wort nach und dazu noch einer der klügsten und erfahrensten, einen Text auf die Bühne bringen, der mit nichts operiert, als dem Witz, über den Deutsche per se nicht verfügen? Und



© Monika Rittershaus

weiter: Kann ein deutsches Publikum den Witz als solchen annehmen und verstehen und nicht etwa mit Ironie verwechseln?

Als logisches Problem wäre es in etwa so lösbar: Weil die Deutschen keinen jüdischen Witz erzählen können, könnte ein Stück, das zum guten Teil aus jüdischen Witzen besteht, nicht von Deutschen gespielt, sondern bestenfalls zitiert werden. Nur dort, wo ein Nichts an Theater entstünde, könnte also von einer gelungenen Inszenierung gesprochen werden, und das ist auch ein Gefühl, das sich nach drei langen Stunden im BE einstellt: Es wird um ein leeres Zentrum herum gespielt und immer, wenn versehentlich ein „Witz“ - ja in welchem Sinn denn nun? - gestreift wird, erschrecken alle und schämen sich ein bisschen. Wie gesagt, ein Gefühl. Ein anderes stellt sich gewissermaßen mit Verzögerung ein und das ist das Gefühl großen Respekts vor den Akteuren, die es verstanden haben, nur selten in die bereitstehenden Witz- beziehungsweise Ironiefallen zu tapen. Was anfänglich als Unentschlossenheit des Regisseurs und Hilflosigkeit der

Schauspieler herüberkommt, ist die konsequente Markierung und Achtung einer unüberwindlichen Grenze zu diesem Zentrum. Hinter ihr liegt das Niemandsland für diejenigen, die nicht über die Erfahrung des Schmerzes und den jüdischen Witz verfügen. Die künstlerische Spannung entsteht einerseits durch den Respekt vor der Grenze und andererseits durch den Verweis auf die Möglichkeit, die hinter ihr liegt, nämlich die Katastrophe erträglich zu machen

Tabori hat uns zu seinen Lebzeiten immer wieder an die Hand genommen und an seinem Witz teilhaben lassen. Dank ihm durften wir, denen das Leben nicht zur Katastrophe wurde, diese Grenze für Momente überschreiten, ohne sie dabei zu vergessen. Hermann Beil schafft es mit seinem Ensemble, uns über die Grenze blicken zu lassen und ist dabei klug genug, die Grenzüberschreitung nicht zu versuchen, Tabori ernst zu nehmen, ohne ihn ersetzen zu wollen. Immer dort, wo dies gelingt, erscheint das Spiel leicht, fast unentschlossen; wo es misslingt, was selten der Fall ist, wird es derb und direkt. Karl Ernst Hermanns Bühnenbild erzeugt, wie so viele seiner Bilder, den Eindruck, dass es hinter der Bühne noch weitergeht. Das Unheil beginnt gewissermaßen im Off und wer auf der Bühne ist, bleibt zumindest für den Moment am Leben.

Was aber hat dies mit der Frage nach dem Sensus zu tun? Nun, die Aufführung wird zum Gewinn, weil sie uns das „Dahinter“ spüren lässt und unseren Sinn für Humor fordert, weil sie die Möglichkeit einer Relativierung zeigt, ohne selbst zu relativieren.

RUINED. LYNN NOTTAGE.  
DIRECTION: KATE WHORISKEY.  
MANHATTAN THEATER CLUB. &  
33 VARIATIONS. WRITTEN /  
DIRECTED BY MOISÉS KAUFMAN.  
EUGENE O'NEILL THEATER.  
NYC / USA.

Lynn Nottage's *Ruined* and Moisés Kaufman's *33 Variations* are two plays giving Broadway audiences contemporary perceptions of motherhood and maternal responsibility. *Ruined*, which has been awarded a Pulitzer Prize, seeks to bring the entangled postcolonial brutality of a central Af-

DAVID CALDWELL  
UNIVERSITY OF NORTHERN  
COLORADO

rican rainforest to the urban/urbane jungle, while *33 Variations* transports its New York audience from American academia and family life to Europe in and the early 19<sup>th</sup> century. My reflections on these performances, which I attended at the Manhattan Theatre Club and the Eugene O'Neill Theatre, respectively, in March 2009, offer some insights into the ways in which Brecht's legacy is surfacing in new American theater.

Only *Ruined* openly claims a Brechtian connection. Its lead character Mama Nadi, performed in this production by Saidah Arrika Ekulona, was inspired by Brecht's *Mother Courage*. She operates a comfort station for guerillas and soldiers of various loyalties in the war torn Democratic Republic of the Congo, a shifting African political terrain doubtlessly just as volatile as Brecht's scenario of the Thirty Years War. Mama Nadi is both the protector and exploiter of the young women in her charge. Her relationship with her

merchandise supplier and sometime suitor, Christian, is alternately stormy and tender. She mollifies Christian's sensitivity to the hard bargains she drives by serving strategic bottles of orange Fanta on the house, while Christian lubricates the relationship with chocolates and poetry.

Their material, emotional, and physical desires sometimes tip dangerously toward self-destructive indulgence. Christian's penchant for orange soda conceals a weakness for hard drink. Mama Nadi's proud confrontations with gun-toting customers and her hunger for profit put her and her girls at constant risk. Eventually their commerce culminates in a human transaction, as Christian successfully relinquishes his battered niece Sophie to Mama Nadi's entrepreneurial embrace.

Sophie joins Salima and Josephine in Mama Nadi's bar and brothel, where the clever newcomer promptly begins skimming money from Mama's revenue in order to save up for a medical procedure that can correct the bodily damage inflicted upon her from repeated rapes. (Sophie is "ruined.") Salima has a similar story, sacrificed to the abusive neglect of her husband, a soldier who lurks in the jungle near the brothel, unwilling to accept his wife's declaration of independence: "You will not fight your battles on my body any more!" Josephine, a character reminiscent of Natella Abaschwili in Brecht's other great study of motherhood, *The Caucasian Chalk Circle*, does not share the principled defiance of her "sisters" but is no less a protégé of Mama Nadi in her determination to exploit a hegemonic male economy to her advantage. Josephine eagerly offers herself to an aging European businessman, Mr. Harari, envisioning herself being happily married to the commodities broker, but even more

happily to his commodities.

Mama Nadi's ample bosom is the repository of cash retrieved from all manner of threatening male customers who represent different sides of the civil war, the soldiers' roles interchangeably played by the same actors. In contemporary central Africa the sustenance of motherhood normally associated with maternal breasts is transformed to financial transaction. "Mama" is a title that designates not just a maternal role, rather also the material means to sustain that function. The interdependence of motherhood and money, the prerequisite of physical sustenance for moral actions, are conditions that Brecht understood would not be limited to his lifetime.

Playwright Lynn Nottage and director Kate Whoriskey are as conspicuously aware of Brechtian theatrical tenets as they are determined to eschew them at crucial points in the play. The jungle of tree trunks comprising the set effectively merges with the thicket of the backstage mechanical apparatus, blurring the boundary between the reality of the theater and the constructed reality of its setting. On the other hand, Nottage's production also resorts to classically narrative and often obvious metaphors, relying on such props of dramatic theater as sullen birds in a cage, and a raw diamond in Mama Nadi's treasure box as reminders to the audience of the current and potential condition of the women trapped in a jungle of male violence. Musical interludes of song and dance evoke the Brechtian stage, even as a concluding dance between Mama Nadi and Christian steers the play into a search for equilibrium through romance, a resource unknown to Mother Courage and her suitor cook. It is Mama Nadi's secret wound, revealed only at the end of the performance, that makes the orbit of this play most



elliptical to epic theater and its insistence on transparency and provocation - functions that are undermined by Nottage's strategic concealments from the audience.

Interestingly, the mother in Moisés Kaufman's *33 Variations* is likewise injured, though the nature of her malady (Lou Gehrig's disease) is revealed early on. Like the ruination in Nottage's play, the debilitation of Dr. Katherine Brandt's body, though not attributable to violence, has befallen her due to forces beyond her control. Brandt, played in this performance by Jane Fonda, is a professor of music history who has a strained relationship with her directionless daughter Clara. Clara's ambivalence to goals stands in contrast to her mother's driven determination to discover the reason behind Beethoven's fixation on a theme by Anton Diabelli, a preoccupation of the composer that eventually produced a record thirty-three known variations. Among the revelations resulting from Dr. Brandt's archival investigation of Beethoven's manuscripts is the discovery that the composer was an obdurate soup-swilling codger, not unlike Brecht's Galileo Galilei, his stained musical scores revealing as much about his dietary habits as his genius.

Both plays use the maternal wound as a contact point for empathy, both among characters and between audience and stage production. In the case of *33 Variations*, the diminishing life span and deteriorating body of the main character energize the narrative in dramatic fashion with a sense of urgency for the completion of Dr. Brandt's task. However, under Kaufman's own direction this dramatic trajectory is frustrated with a disjointed, non-chronological, and distinctly Brechtian arrangement of scenes, each standing independently of the

other. Scenes are introduced with a projection announcing the number of a Beethoven variation, accompanied by the Beethoven score as played by Diane Walsh, who is seated as visibly at a piano on stage right as might be a musician at the Theater am Schiffbauerdamm.

Diabelli, Beethoven, and Beethoven's devoted assistant Anton Schindler are also characters in the play, their dialogue arching across centuries and continents. Beethoven's obsession with Diabelli's theme is as frustrating to his assistant Schindler as Brandt's musicological fixation is to her daughter Clara, and Brandt's nervous disorder is as threatening as is the composer's encroaching deafness. The exploitative nature of the mother-daughter relationship in *Ruined* finds a parallel in *33 Variations*, as the mother seeks to live vicariously through Clara and to ease the pain of her failed relationships by orchestrating those of her daughter. The tension between change and consistency inherent to musical variations on a theme forms a backdrop for what Brandt and her daughter eventually learn: how to excel at changing. As in *Ruined*, the paths of these characters ultimately lead to the triumph of harmony over dissonance. The equilibrium they reach is a slippery recognition of the dynamic of time and history, of the disappointing inability to capture the past or effectively map the future; but their common ground emerges as a mutual willingness to celebrate both the accomplishments and limitations of that ambition.

Mama Nadi remarks at one point in *Ruined*, "I didn't come as Mama Nadi, I found her here." Looking at these two new plays through a Brechtian lens reveals inconsistencies with epic theater even as there is a conscious indebtedness to it. As



Mama Nadi's remark attests, as Katherine Brandt's archival work reveals, and as Brecht taught, it is possible for individuals to learn, change, and become. In this sense one might be encouraged that Nottage departs from the recommendations of a white 20<sup>th</sup> century playwright or that appreciation of Beethoven's mastery does not become obeisance to it. However, common to both plays, and to the times since *Mother Courage and Her Children* and since Kaufman's far less comfortable play about homophobia, *The Laramie Project*, the healing experienced among Nottage's and Kaufman's characters in 2009 takes place mainly within the boundaries of the theater. The satisfaction derived from these two competent literary experiences does little to bridge the distance between Broadway and the Congo or to ensure that the economy of contemporary motherhood will enable the daughter to survive the jungle any less wounded.

LA CASA DE LOS ESPÍRITUS. A NEW PLAY BY CARIDAD SVICH BASED ON ISABEL ALLENDE'S NOVEL. DIRECTION: JOSE ZAYAS. MUSIC: CARIDAD SVICH. CHOREOGRAPHY: SILVIA SIERRA. ENSEMBLE: REPERTORIO ESPAÑOL. NEW YORK / USA. 25 APRIL 2009.

The Repertorio Español was founded in 1968 with the intention of bringing Spanish and Latin American theatre to New York City. A repertory company in the richest sense, the institution is comprised of an ensemble of actors that perform in multiple productions offered on a rotating basis. As such, Repertorio Español is a rarity in the American theatre given that most companies have eschewed the repertory model

for economic reasons, and instead produce work one show at a time.

Among the productions currently playing at Repertorio Español is a theatrically compelling, if dramaturgically incomplete, adaptation of Isabel Allende's novel *La casa de Los espíritus* (*The House of Spirits*, first published 1982). While there is nothing overtly Brechtian about the production, CIBS readers would appreciate Jose Zayas' direction and the play's attention to political themes. In the latter instance, the episodic narrative transcends a linear use of time and place to tell the story of a young woman (Alba) who is being held as a political prisoner at the hands of a corrupt, yet unnamed Latin American government. The story mixes Alba's fantasies of her family's history with the chilling reality of being imprisoned and subjected to torture among other things, she is raped, beaten, and electrocuted.

The family history is accessed by Alba's memories of her grandmother's (Clara) diary, and therein the so-called "House of Spirits" consists of her grandfather's (Esteban) wealthy farm and the sordid events that transpired there two generations earlier. Esteban is a callous womanizer who has built his estate, *Los Tres Marias*, according to the corrupt and oppressive capitalist system of the unnamed country's government. The irony of course is that his granddaughter becomes a Marxist rebel and ultimately is incarcerated for her activism. It is left to Esteban to use his government contacts to gain her release,

which he does with the assistance of a former high-end prostitute he used to patronize.

While the story is interesting, it is not without contrivance. Indeed, as dramaturgically adapted it is difficult to reconcile how Esteban, who

PETER ZAZZALI  
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

has suffered a remarkable fall from power, can actually gain Alba's freedom. The fact that he relies on a prostitute for assistance makes the situation even less credible. The text is beset with other implausible and incomplete scenarios such as the curse placed on Esteban by his sister Ferula, the nature of Esteban's loss of agency, and the events of the Marxist revolution, all of which are pertinent to the narrative but are left underdeveloped. Perhaps these shortcomings can be attributed to the usual hazard of adapting a novel into a play.

undoubtedly the result of the company's repertory production model, and as such, a reminder of how valuable it is to work as an artistic collective, much the way Brecht did with the Berliner Ensemble.

Zayas' direction blends a masterful confluence of music, light, and video projections to complement his staging. Whereas Brecht would rather the elements of the *mise en scene* to be foregrounded and distinct, Zayas uses them to jointly accentuate the moods and tones of the text. For example, the play opens with Alba being tortured

© Michael Palma



Nonetheless, *La Casa De Los Espiritus* proves to be a worthwhile theatre-going experience, mostly because of Zayas' creative direction and the convincing work of his cast. An ensemble in the richest sense, Zayas' actors move in and out of different roles with ease and credibility. Every moment is filled with a sense of dramatic truth, thereby rendering this flawed script as an intriguing narrative. Nelson Landrieu's Esteban is particularly effective as he manages to capture the role's contradictoriness - he is as dastardly as he can be empathetic. Denise Quiñones' Alba and Rosie Berridos' Ferula round out a host of moving performances: twelve actors play twenty-six parts throughout the work. This accomplishment is

upstage as faint images of a nondescript prisoner suffering a similar fate are projected onto a scrim positioned downstage. Simultaneously, Caridad Svich's music and Ricardo Bustamante's lighting underscore the scene with chilling precision. While the adaptation of the novel may be lacking in clarity, its direction is meticulous to the point of offering a unique theatre experience. Repertorio Español is indeed a special part of the New York City theatrical landscape.

HYSTERIA. BY TERRY JOHNSON.  
DIRECTION: JIRI ZIZKA. WILMA  
THEATER. PHILADELPHIA, PA /  
USA. 20 MAY 2009.

I CHOSE TO THINK  
NOT FEEL

This line is Freud's desperate plea in defense of his most controversial lifeworks in Terry Johnson's masterfully complex play *Hysteria* that opened at the Wilma Theater in Philadelphia on May 20 in its East Coast premiere.

In the final moments of his life, Sigmund Freud must come face to face with the negative implications of his theories regarding the sexuality of his female case studies and legitimacy of Jewish faith. This trial of sorts is held in Freud's study, recreated piece by piece in his London home from his original study in Vienna. His accusers are a mysterious young woman named Jessica who can't keep her clothes on and Yahuda, his personal physician. His defender is Salvador Dali, the famous Spanish artist who has made a pilgrimage to the man he sees as the patron saint of surrealist art, so that he can request his personal opinion of Dali's latest painting. What sets this play apart is that it raises difficult questions about how a culture assigns values for truth and beauty and who has the privileged authority to define these values.

The first of the play's three acts is styled as an affectionate tribute to British boulevard farce and there are several allusions to this genre in the script including a specific reference to *Rookery Nook* which coincidentally is being produced under the direction of Terry Johnson in London while *Hysteria* is playing here in Philadelphia. The second act transitions into

a tense confrontation between characters that leads to a dark revelation of suffering in the young woman's life. The third and final act transforms the set and the dialogue into a surrealist collage of design and movement that physically manifest Freud's thought. Each of the three acts stands alone in style yet they seamlessly integrated in a way that can aptly be compared to the id, ego and superego of the human psyche.

The dynamic Alvin Epstein who plays the comical and conflicted cultural icon, Sigmund Freud, in his dying days, is joined by Mary McCool as Jessica is actually a composite character of Freud's female case stud-

ies. With them is Mervin Goldsmith in the part of another composite character based partly on Freud's

physician and partly on Abraham Yahuda, a Jewish scholar and friend to Freud. Completing the four-hander is Mathew Floyd Miller as the eccentric Spaniard artist Salvador Dali a contemporary and admirer of Freud who sought out the aging psychologist for a critique of his work.

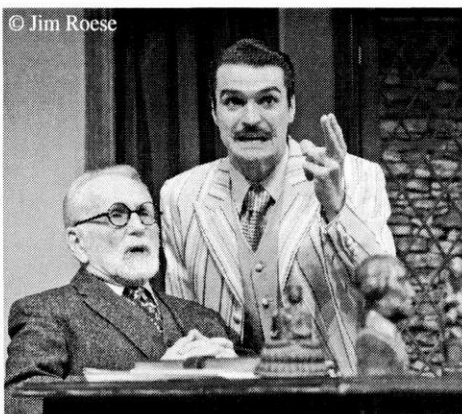
When Freud confesses that he "chose to think, not feel" it is in response to Jessica's demands that he explain a decision to suppress an unpopular theory that would have implicated many men of Europe's upper class in child abuse and molestation. Freud explains that presenting his case study findings in this light would have undermined his theory of childhood sexuality while finding guilty many respected fathers "not even excluding [his] own".

But while Jessica fights to make certain ideas public, Yahuda insists that he silence others. "It's a bad time to discourage men to believe in God" argues Yahuda in one of many attempts to dissuade Freud from publishing his last work. The discouragement is an

DANIEL S. D'ARPA  
TEMPLE UNIVERSITY

allusion is to the highly controversial book *Moses and Monotheism* in which Freud applies his theories of psychoanalysis on Old Testament scripture and reinterprets the origins of Moses and some aspects of Judaism that he understands as being based on feelings of shared guilt by the followers who murdered Moses. The particularly "bad time" that Yahuda refers to is *Kristallnacht* on which the play is set.

With these debates, the true identity of Jessica is revealed and the audience, like Freud, will be pulled between whether to value thought over feelings.



© Jim Roese

For the most part however, the message of defining and defending truth is not heavy handed since so many slapstick gags cushion it. The alarm and embarrassed confusion played out in farcical style reminds us these iconic characters were also very much human. Some of these gags however seem childishly gratuitous like when the line "It's not" is a pun for the presence of nasal mucus.

That's not a major drawback, since the absurdities lend themselves to the ever-present psychoanalysis and surrealist art criticism woven naturally into this meta-theatrical show. While the play is certainly cerebral, it play-

fully warns against taking its style too seriously. Dali dismissingly lets us in on the secret that "Surrealism is impossible to understand".

Epstein and McCool bring an animated courageousness to their performance that must be deeply philosophical one moment and zany the next. The supporting actors Goldsmith and Miller convincingly personify these opposing perspectives with intellectual imperiousness and riotous self-expression, respectively. Still, there are times when you wish these two characters had been written with more depth and less two-dimensionality.

"Have I caught what we are chasing?", asks Dali of Freud who has finally agreed to critique the artist's latest piece *Metamorphosis of Narcissus*. Freud answers that he sees only consciousness in Dali's style and that he can find more evidence of unconscious desire in the landscapes and still-lives of the classical painters. "You murder dreams," says Freud. The audience will have to decide for themselves whether Johnson falls victim to the same blunder as Dali or if he authentically depicts his protagonist's unconscious in the surrealism of the third act.

The surrealist playwright however, in an advantage over the painter, has built into the dialogue a defense in anticipation of a criticism of contrived form. Should the mind-bending action that unfolds be found unduly cliché, they can be attributed to his protagonist's guilt and obsession, his dementia, or to the effects of the drugs his physician administers in his assisted suicide. But Terry Johnson does not hide behind these devices and from the very first lines he challenges viewers to define their own role in the play. He invites the audience to participate if they choose, if

only by remaining silent: "The silence is all yours; and it is more eloquent than you can imagine."

True to form, Freud forces his audience to explore their own reactions. When the farce is successful the reaction is laughter, but when the darker side of humanity is revealed silence may be an earful.

THE INTELLIGENT HOMOSEXUAL'S GUIDE  
TO CAPITALISM AND SOCIALISM WITH A KEY  
TO THE SCRIPTURES. BY TONY KUSHNER.  
DIRECTED BY MICHAEL GREIF. GUTHRIE  
THEATRE. MINNEAPOLIS, MI / USA. 15 MAY  
THROUGH 28 JUNE. REVIEWED: 13 JUNE 2009.

About twenty miles from Eastern Michigan University where I teach, there is a small regional theatre company called *The Purple Rose Theatre* created by the famous actor Jeff Daniels. In addition to performing a mostly conservative repertoire, this organization holds regular workshops and classes in acting, directing, and playwriting for the theatre enthusiasts in the area. In one playwriting workshop taught by Daniels himself, he advised students to "write about what they know." While this advice is imminently practical and seemingly logical, it raises a question in my mind: exactly what do they know?! What about the curiosity that makes one reach outward beyond one's own immediate surroundings as a necessary prerequisite to writing a play about "what we know" or "what we could potentially know?"

Tony Kushner whose biographical data is well known by now has consistently demonstrated in his dramatic and non-dramatic works his passionate intellectual curiosity to examine worlds that are anchored in that biog-

raphy as he reaches out to embrace a more global perspective. In a theatrical atmosphere that frequently opts for the status quo and the predictable, Kushner is one in a handful of voices that continually surprises by raising the level of intellect in the American theatre. So, a world premiere of one his plays is cause for enormous excitement.

The Guthrie Theatre in Minneapolis has devoted a festival to celebrating three works of this playwright (accompanied by many lectures and discussion sessions). The performances include *Tiny*

*Kushner* (an evening of one-acts), as well as Kushner's only musical to date, *Caroline or Change*. But the centerpiece of the festival is the world premiere of his new play: *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures*. The title is inspired by two 19<sup>th</sup> century works written by two powerful 19<sup>th</sup> century thinkers: *An Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism* by George

PIROOZ AGHSSA  
EASTERN MICHIGAN UNIVERSITY

Bernard Shaw  
and *Science and Health with Key to Scriptures* by

Mary Baker Eddy. Upon entering the lobby of the beautiful Guthrie Theatre one can immediately feel the sense of occasion and the frisson of excitement surrounding this event.

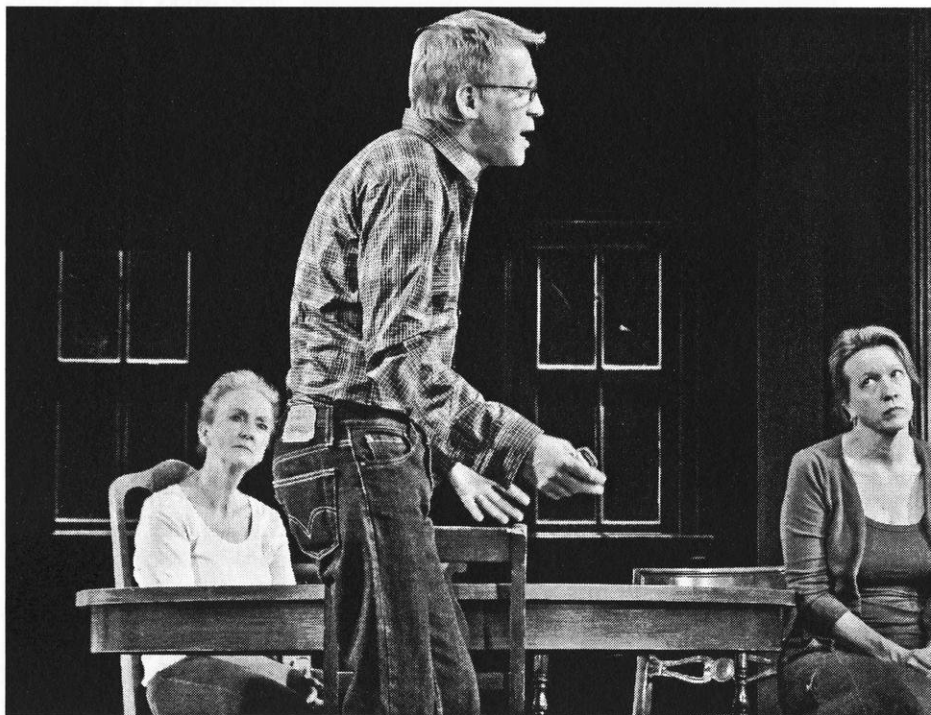
Breaking expectation, as Kushner often does in his thematic and stylistic choices, this play is a *domestic drama* about the Marcantonio family who has resided in Brooklyn for over a century. The play opens in 2007 when the imminent birth of a new baby and the possible death of the family patriarch are the bookends for this domestic drama that pays homage to the tra-



ditions of O'Neill, Williams, Miller, and even Chekhov whose *Cherry Orchard* is referenced here. But the major departure from all those playwrights is Kushner's insistence on the presence of history in a very substantive way. The history surrounding the characters in this play is not merely a context or a background: it is their center of gravitation and vital to their identities. These family members' relationship to history is the cause of a strain of human be-

history/politics; however, in Kushner's worldview those two structures are not only not isolated from each other, they operate on one another in a most life-affirming way.

Gus, the 75-year old father of the family, a retired longshoreman, and a sometime member of the communist party is contemplating suicide. His goal is to take his life before the housing bubble bursts so he can get four million dollars for the sale of his home and divide it up among his three



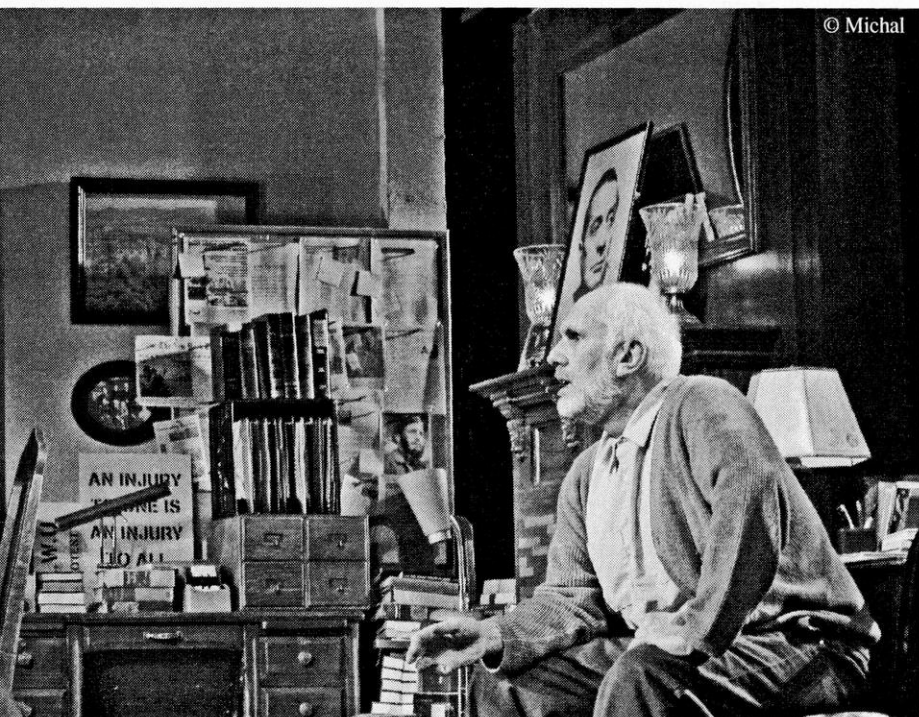
havior that is their politics and their psychology. The two are impossible to separate. This is one of the elements in Kushner's work that continues to bring vitality to his discourse: characters whose psychology is defined by their history and politics. In the American theatre there has been a laceration of human behavior from

offspring (two sons and a daughter). His capitalist urges to make a profit are in conflict with his communist history that his Brooklyn brownstone represents. It has been his family's home for generations; in fact, he and his sister Bennie (a former nun, and Maoist) were born there. Gus wants the money that the current peculiari-



ties of the marketplace can offer him. He fully knows that once this moment is past, the future will not be so financially rewarding. He also knows that he is literally selling his history for a profit, and perhaps the only way to deal with the pain that arises from such conflict is the oblivion that death will bring. In fact throughout the play Gus claims that he is in early stages of Alzheimer's (a reference to Reagan?) even though there is little proof of it. This also is perhaps a metaphor

eties of identity and ways of negotiation. The various characters represent a broad spectrum of political beliefs, sexual orientations/practices, education, cultural, racial, generational, and gender profiles. The play explores the ideological transition from the 20th to the 21<sup>st</sup> century and the painful confusions that arise from this. In this world the ideal and the real have been horribly alienated from one another. The theory and the practice are no longer aligned. While this may not be Kush-



for that oblivion. Bennie who finds out about her brother's plans calls an emergency family meeting.

So much of what is represented in the American theatre is suburban and exclusionary. Here Kushner introduces us to a family with flaws much like many other families. But this is also a family that contains many vari-

ner's utopian vision of a family, it is deeply human and recognizable. But in its exhaustive representations of diversity, this family stands as a new paradigm for pluralism and in contrast with the reductive and exclusive vision of "family values." In its exploration of family dysfunctions *The Intelligent Homosexual* harkens back

to the tradition of family dramas of the past but in its representation of diversity it has a wholly new vision of a future that is currently central to our political debate in this country.

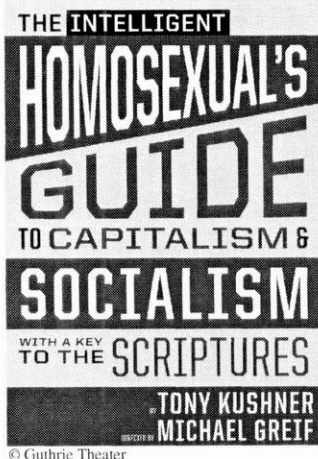
Characteristic of Kushner's works, this play is about language, its density, its communicative power, and its connection to history. He always finds new ways of demanding of the audiences to listen more actively. In confrontation with a Kushner text, we have to expand our notion of the infinite possibilities of language and we have to explore our own strengths and limitations in connection with language. I remember vividly when I saw *Homebody/Kabul* (a Kushner play about Afghanistan) in New York shortly after 9/11. There were scenes between British and Afghani characters where one person spoke English and the other responded in a different language. Being from the Middle East (specifically Iran), I speak some of those languages and consequently I was privy to both sides of the conversation, which may not have been the case for some others in the audience. At that moment in that theatre, my particular history was allowing me to have a different relationship with the play than many of my fellow audience members. That is the kind of pluralistic writing that Kushner has introduced into the American theatre that gives it such profound global dimensions.

*The Intelligent Homosexual's Guide* continues such fresh experiments with language. There are scenes where the entire family is talking at the same time. Far from being ran-

dom cacophony, this seems to be a careful strategy to make us listen differently than what we are used to in the theatre. The language here is at times a complex polyphonic structure where sometimes a sentence or a phrase comes through like a musical theme and then it fades in to the maze of other words. Sometimes a sentence begins, is interrupted and finds its completion later. This is very reminiscent of Shostakovich's symphonies with their harmonic complexities and dissonances, not to mention their inseparable connection with history.

In the more contemplative and quieter third act, there are scenes that remind one of operatic double duets where two scenes, each with two actors, progress simultaneously and one conversation in one scene is constantly interrupted by another conversation in the

other scene. It is refreshing to go to the theatre and be reminded of the power of language, especially having come through a presidential election year. During the campaign, Obama was criticized continuously (sometimes by some members of his own party) for speeches that were deemed as mere words and independent of action. Kushner demonstrates that words and actions are intertwined. Powerful words can lead to powerful actions. President Obama's recent speech in Cairo demonstrated to me as an Iranian-American how the use of words can suggest a new model for understanding old animosities and possible new ways of communication

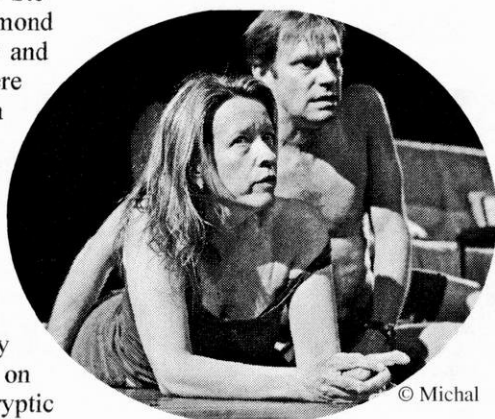


where once doors were firmly closed.

*The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* is in three acts and it takes three and a half hours. The first two acts have a faster pace than the third one. Much like *Angels in America* (and many other Kushner plays) when the dramatic circumstances become too intense, invariably a character says something humanely funny to break the tension. Resembling Brecht in that sense, Kushner's vision for dramatic writing is serious and highly entertaining. The third act is by comparison more somber. Some viewer's thought this upsets the structural balance of the play. I, however, love the sometimes messiness of Kushner's plays. Under the direction of Michael Greif, the remarkable ensemble of actors explored this complex text as if each member knew precisely his or her own place in the harmonic and rhythmic scheme of this complex symphony. Michael Cristofer played a powerful and vulnerable Gus without the slightest bit of cliché. Kathleen Chalfant's Bennie (Gus' sister) was a superb characterization of a woman with an enormously diverse life experience who effortlessly transcends the earth-bound conflicts of the other characters without the slightest sense of judgment toward them. Stephen Spinella (Pill) and Linda Emond (Empty) were the affecting gay and lesbian brother and sister who were continually coming to terms with the grey areas of their lives as connected to their relationships (sexual and otherwise). There is a character in the play, Eli Wolcott (one of the only two characters who is not a member of the family), a young hustler who is hired from time to time by Pill (Stephen Spinella). Based on several of his scenes and the cryptic

finale of the play, I would think that in future revisions he will have a more defined role.

To act or direct a play written by Kushner is a rigorous intellectual and emotional exercise. The amount of research that is required in order to begin to scratch the surface of one of his plays is exhaustive. This is a far cry from the comfort food that sometimes the American theatre has become. It is therefore unreasonable to assume that one can walk into a Kushner play (especially a new one that is not yet published) and absorb the many layers of complexity the first time. As audience members and critics confronted with *The Intelligent Homosexual's Guide* we have to accept that at this point we are merely surmising. No doubt there will be revisions and rewrites. But I believe this is already an important play for its representation of a new zeitgeist while keeping an intense gaze on the rubble of history.



© Michal



## Commodity Fetishism

HEY YOU! YEA, YOU - THE CIBS READER! FUTURE REVOLUTIONARY! FUTURE TENURED PROFESSOR, FUTURE CONSUMER INDUSTRY PROFESSIONAL! INTERESTED IN SOME PARAPHERNALIA? WOULD YOU LIKE YOUR OWN CIBS COVER? PERHAPS AN OFFPRINT OF YOUR ARTICLE WITH A COVER DESIGNED BY YOURSELF? OR, MAYBE OF YOURSELF! MAYBE YOU DON'T LIKE THE COVER OF THE OFFICIAL CIBS. NO PROBLEM! ORDER A DIFFERENT COVER AND WRAP IT THE WAY YOU WANT. WANT TO IMPRESS YOUR SIGNIFICANT OTHER? GIVE HER / HIM / IT THEIR VISAGE ON A CIBS COVER. GUARANTEED ICE BREAKER! OR, IF YOU PREFER A MORE CRITICAL INTERVENTION, LIKE INSULTING YOUR IN-LAWS, THEN PUT THEIR IMAGE ON THE COVER WITH A SNARKY BRECHTIAN MOTTO! OR, ARE YOU UP FOR TENURE OR PROMOTION? THERE IS NO BETTER WAY TO SWAY YOUR COMMITTEE THAN BRIBING THEM WITH SOME NIFTY BRECHTIAN ART WORK. WE CAN PUT YOU IN TOUCH WITH FULL-TIME TENURED PROFESSORS AND EVEN UNIVERSITY PROFESSORS WHO SWEAR BY OUR PRODUCT! ACT NOW!

COVERS ARE ALSO AVAILABLE AS POSTERS (12 x 18, 18 x 24, 24 x 36) AND AS BUSINESS CARDS!

FUTURE FETISHIZATIONS INCLUDE:

POP-UP CIBS EFFECTS  
MAD MAGAZINE TRI-FOLD POSTERS  
T-SHIRTS



THEODOR W. ADORNO / HANNS EISLER:  
KOMPOSITION FÜR DEN FILM. MIT EINEM NACHWORT  
VON JOHANNES C. GALL UND EINER DVD „HANNS  
EISLERS ROCKEFELLER-FILMMUSIK-PROJEKT 1940-  
1942“. HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES C. GALL.  
FRANKFURT A.M.: SUHRKAMP 2006.

PETER SCHWEINHARDT (HG.): KOMPOSITIONEN FÜR  
DEN FILM. ZU THEORIE UND PRAXIS VON HANNS  
EISLERS FILMMUSIK. WIESBADEN: BREITKOPF &  
HÄRTEL 2008.

KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?  
DVD MIT KOMMENTAR UND MATERIALIEN VON  
HEINRICH GEISELBERGER. 80 MINUTEN + EXTRAS.  
S/W, FILMEDITION SUHRKAMP 2. FRANKFURT A.M.  
2008.

BERTOLT BRECHT EDITION: „ABSCHIED – BRECHTS  
LETZTER SOMMER“, „BRECHT – DIE KUNST ZU  
LEBEN“ PLUS BONUS-DVD „MYSTERIEN EINES  
FRISIERSALONS“. ARTHAUS LEIPZIG 2008.

HANNS EISLER: HOLLYWOODER LIEDERBUCH /  
HOLLYWOOD SONGBOOK. KORRIGIERTER REPRINT  
DER ERSTAUSGABE MIT ANMERKUNGEN VON OLIVER  
DAHIN UND PETER DEEG. LEIPZIG: DEUTSCHER  
VERLAG FÜR MUSIK.

Nun sind sie für jedermann hörbar, die lang verschollenen, etwas geheimnisumwitterten Schellackplatten, die Adorno bei einem privaten Treffen mit Eisler und Brecht am 24. April 1942 im amerikanischen Exil abspielte: „Höre bei Adorno Eislers Platten mit der Regenlyrik“, notiert Brecht. „Sie ist sehr schön, hat etwas von chinesischer Tuschzeichnung. Während die Platten gespielt werden, denke ich: die europäische Musik wird sich entwickelt haben in großartigen Werken durch drei Jahrhunderte, und eines Tages werden die Chinesen sagen: Jetzt ist es Musik.“ (GBA 27, 87) Jene „Regenlyrik“, wie Brecht sie im *Journal* nannte, ist die Kammermusik *Vierzehn Arten den*

*Regen zu beschreiben*, die Eisler 1941 für sein Rockefeller-Filmmusik-Projekt komponiert und mit dem Filmgeschichte schreibenden Stummfilm *Regen* (1929) von Joris Ivens verbunden hatte. Natürlich gibt es, so werden manche Leser fragen, schon längst Eislers op. 70 auf CD, das zugleich auf den 70. Geburtstag seines Lehrers Arnold Schönberg anspielt und ihm gewidmet ist. Und vielleicht werden sich auch manche Leser daran erinnern, die Musik zusammen mit dem Ivens-Film schon einmal in einer Rekonstruktion gesehen zu haben.

Doch all dies waren, wie wir nun aus der Suhrkamp Sonderedition von Eislers/Adornos Buch *Komposition für den Film* erfahren können, nur gutgemeinte, aber aufgrund der desolaten Quellenlage zum Scheitern verurteilte Bemühungen, den Stummfilm und die Musik zu einem Tonfilm zusammenzufügen. Dies hing von mehreren Faktoren ab: die originale Film-Ton-Fassung war wohl nur, wie der Herausgeber sowie Autor des kundigen Nachworts, Johannes C. Gall ausführt, zweimal

zu hören gewesen, nämlich zu Eislers Abschiedskonzerten 1947 in Los Angeles und 1948 in New York (S. 178). Die dort verwendete Filmfassung sowie die filmsynchrone Originaleinspielung waren nach Eislers Rückkehr aus den USA verschollen; die Partitur und die in Filmarchiven vorhandenen (verschiedenen!) Schnitffassungen des Films fügten sich nicht schlüs-

JOACHIM LUCCHESI



sig zusammen. Doch die intensiven Versuche, Partitur, Musik und Filmfassung miteinander in die von Eisler beabsichtigte Synchronität zu bringen (ein Unternehmen, dass schon seit den 1980er Jahren auch durch die Spurensuche des Dirigenten Berndt Heller wesentlich befördert wurde), konnten erst vor einigen Jahren zum Abschluss gebracht werden. Als nämlich die filmsynchrone Originalinspielung von 1941 in Form zweier Schellackplatten wiederentdeckt wurde, und zwar in den Nachlässen von Louise Eisler-Fischer und Arnold Schönberg. Dirigiert wurde damals diese Aufnahme von dem ebenso bedeutenden wie auf zeitgenössische Musik spezialisierten Geiger (und Schwager Schönbergs) Rudolf Kolisch, den Klavierpart spielte der nicht minder namhafte Eduard Steuermann ein, als Geiger wirkte Tossy Spivakovsky mit, der ehemalige Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. Aus diesem und anderem ab Ende 2002 schrittweise entdeckten Material (dazu gehört auch ein Lichtton-Positiv aus dem Amsterdamer Filmmuseum) geht inzwischen klar hervor, welche der Filmfassungen Eisler für seine Komposition benutzt hat: nämlich eine 1932 entstandene Fassung des *Regen*-Films, die zuvor dem holländischen Komponisten Lou Lichtveld als Bezug für seine (überhaupt erstmalige) Vertonung des Ivens-Films diente; sie ist mit Flöte, Streichtrio und Harfe besetzt. Gall schlussfolgert: „Demnach repräsentierten die *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* eine Alternative zu Lichtfelds impressionistischer Partitur“ (S. 179). Bedauerlich ist nur, dass auf der dem Buch beiliegenden und ganz hervorragend gemachten DVD die Lichtveld-Fassung nicht mit aufgenommen wurde. Sie hätte ein aufschlussreiches Dokument des

Vergleichs zwischen Lichtvelds traditionell gemachter Filmmusik und dem kritischen Resultat Eislers sein können. Doch die DVD ist mit dem vorliegenden Inhalt beeindruckend genug: erstmals sind die Filmstreifen *White Flood* von 1940 in der Originalfassung sowie in einer hervorragenden Neueinspielung der Musik durch das Kammerensemble Neue Musik Berlin unter Roland Kluttig zu sehen; weiterhin *A Child Went Forc*e von 1941, *Regen* (1929) und einem Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath* von 1940, der gleich in drei Fassungen vorliegt (einer mit der Musik Alfred Newmans und zwei alternative von Eisler). Das zusammen ergibt erstmals einen völlig neuen und praxisbezogenen Einblick in Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt sowie in filmmusikalische Postulate des daraus resultierenden Buchs *Composing for the Films* (1947).

Doch die DVD ist nicht die einzige Novität, die es hier zu vermelden gibt. Auch das Buch *Komposition für den Film* ist keineswegs ein Nachdruck der 1949 im Henschelverlag, 1969 bei Rogner & Bernhard, 1976 bei Suhrkamp oder 1977 im Deutschen Verlag für Musik Leipzig erschienenen Ausgaben, zumal sich diese in zum Teil wesentlich abweichenden Fassungen, durch Eingriffe, Ergänzungen, Zensurstreichungen etc. voneinander unterscheiden. Hier, in der von Gall verantworteten Edition ist der Versuch gemacht worden, der komplizierten Autorschaft Adornos und Eisler gerecht zu werden, mit alten und zählebigen (Vor-)Urteilen aufzuräumen und eine Fassung zu erstellen, die dem heutigen Erkenntnisstand entspricht. Dass auch diese Fassung Raum für eine künftige quellenkritische Edition lässt, darauf hat der Herausgeber in seinem sehr aufschlussreichen Nachwort verwiesen.



Wer sich mit einer detaillierten Analyse der Musik zum Film *Regen* befassen möchte, dem sei der Beitrag *A Rediscovered Way to Describe Rain* von Gall empfohlen, der in den *Eisler-Studien*, Band 3 (*Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik*) erschienen ist. Neben ihm beschäftigen sich weitere zehn Autoren mit dem Thema: auf Eisler bezogen und über ihn hinausreichend. So untersucht Peter Schweinhardt in seinem Beitrag mit dem nicht nur rhetorisch gemeinten Titel *Ein guter Filmkomponist? Überlegungen zur Spielfilmmusik Hanns Eislers* das Spannungs- und Widerspruchsverhältnis zwischen dem filmästhetischen Postulat (im von Eisler mitverantworteten Buch *Komposition für den Film*) und den praktischen Resultaten seiner Musik zum Film. Statt aber diesen Widerspruch (womöglich mit leichter Häme) herauszustreichen, plädiert Schweinhardt fair dafür, Eislers „Arbeit für den Film als lebenslanges Projekt mit einer ebenso langen, in kompositorischer Suche gründenden Entwicklung zu betrachten.“ (S. 41) Andere Autoren widmen sich einzelnen Filmen mit Eislers Musik, so Tobias Fasshauer dem Film *Niemandland*, Thomas Ahrend dem Fernsehfilm *Esther* oder Oliver Dahin dem *Rat der Götter*. Andere wiederum, wie Roberto Kolb lassen Filmmusiken des mexikanischen Komponisten Silvestre Revueltas und Eislers in einen vergleichenden Dialog miteinander treten. Die im Buch verhandelten vielschichtigen Themen lassen die in der neueren Eisler-Forschung erreichten Positionen und Perspektiven sichtbar werden; für jene, die sich mit dem Medium Filmmusik auseinandersetzen, ist diese Publikation der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft sehr empfohlen.

Parallel zu seiner filmmusikalischen

Arbeit (und Broterwerb) in Hollywood, bei der er bis 1947 zu acht großen Filmen die Musik schrieb, komponierte Eisler zwischen 1942 und 1947 das *Hollywooder Liederbuch* (47 Lieder für Gesang und Klavier nach Texten von Brecht, Blaise Pascal, Eisler, Goethe, Eichendorff, Anakreon u.a.), das nun als ein von Oliver Dahin und Peter Deeg besorgtes und korrigiertes Reprint der 1976 von Manfred Grabs verantworteten Notenedition vorliegt. Es sind Lieder des Exilanten, die ebenso von der Sehnsucht nach dem verlorenen Leben in Europa und seiner Kultur zeugen wie von der Langeweile, dem „easy going“ und der über allem waltenden Korruption im Herzland der amerikanischen Medienindustrie. Somit liefern sie auch einen persönlichen Kommentar Eislers zu seiner filmmusikalischen Schaffensphase im amerikanischen Exil.

Auch der Suhrkamp Verlag hat, wenngleich auch etwas spät, die Zeichen des medialen Marktes verstanden und den 1932 in Berlin uraufgeführten Film *Kuhle Wampe* oder *Wem gehört die Welt?* herausgegeben. Erschienen in der neuen Reihe *film-edition suhrkamp* (zusammen u.a. mit Filmen von bzw. über Samuel Bekkett und Alexander Kluge), ist der ebenfalls Filmgeschichte schreibende Film Brechts, Slatan Dudows, Eislers und Ernst Ottwalts nun erstmals auf DVD erhältlich und somit einem breiteren Publikum zugänglich. Erweitert wurde diese DVD um einen thematisch ergänzenden Filmbeitrag Dudows *Zeitprobleme: Wie der Berliner Arbeiter wohnt* von 1930 und dem Film Christa Mühls und Werner Hechts *Feigenblatt für Kuhle Wampe*, der 1975 bei der DEFA entstand und der am namentlichen Beispiel die Filmzensur in der Weimarer Republik eindrucksvoll beleuchtet. Zeichneten sich jedoch die auf DVD vorlie-

genden und oben genannten Filme aus Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt durch eine sorgfältige Bearbeitung und Wiedergabequalität aus, so scheint der Filmmusik Eislers in der originalen Einspielung durch die hochqualifizierte Lewis Ruth Band nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden zu sein. Hätte man doch mit Hilfe modernster Studiotechnik in der damals stellenweise akustisch unzureichend aufgenommenen, durch Schwankungen der Lautstärke und durch fehlende Transparenz bestimmten Filmmusik restaurierend eingreifen können: nicht das originale Klangbild verfälschend, wohl aber stellenweise vorsichtig aufbessernd. Der mögliche Hinweis auf die „Echtheit“ dieses manchmal wie aus einem Keller dumpf heraufschallenden Sounds befriedigt da kaum, zumal dann nicht, wenn man an Eislers differenziert und gekonnt eingesetztes Instrumentarium denkt.

Schließlich wäre noch die thematisch ergänzende DVD-Edition mit Jan Schüttes *Abschied – Brechts letzter Sommer* (2000), Joachim Langs Dokumentation *Brecht – Die Kunst zu leben* (2006) sowie Brechts und Erich Engels *Mysterien eines Friseursalons* (1923) zu nennen. Am Drehbuch von *Mysterien eines Friseursalons* hatte Karl Valentin mitgearbeitet, der dann auch zusammen mit anderen Stars der Weimarer Republik (und des Brecht-Theaters) wie Blandine Ebinger, Liesl Karlstadt, Carola Neher, Erwin Faber oder Max Schreck als Akteur zu sehen ist. Für alle, die einen Eindruck von Brechts (schwarzem) Humor haben möchten, ist dieser kurze Spielfilm (leider ohne Musik, also wirklich „stumm“) sehr zu empfehlen. Die vieldiskutierte und hochgelobte Dokumentation Joachim Langs *Brecht – Die Kunst zu leben* schließlich ist eine exemplarische

Zusammenfassung der Debatten in den letzten Jahre (aber auch weitreichender: der letzten Jahrzehnte) um einen neuen Zugang zu Brecht und seinem Werk. Von diesem Bemühen um neue Zugänge ist auch der Spielfilm *Abschied – Brechts letzter Sommer* geprägt. Dieser Film ist, wie auch Literatur, fiktional, das heißt, man darf ihn nicht beim Wort nehmen: weder haben sich die gezeigten Ereignisse historisch so zugetragen, noch beanspruchen „Brecht“ sowie seine in Buckow versammelten Frauen und Mitarbeiter deckungsgleiche Identität mit den historischen Personen. Auch hier gilt es, ein Wort Brechts zu beachten: „Zeigt, dass ihr zeigt!“

THEATER OF WAR. A FILM BY JOHN WALTERS. PRODUCED BY WHITE BUFFALO ENTERTAINMENT. DIRECTED AND EDITED BY JOHN WALTERS. WITH BARBARA BRECHTSCHALL, JAY CANTOR, OSKAR EUSTIS, TONY KUSHNER, MERYL STREEP, CARL WEBER, AND GEORGE C. WOLFE. RUNNING TIME: 95 MINUTES. RELEASED: 25 DECEMBER 2008.

John Walters' documentary film entitled *Theater of War* was released this past December and should prove to be of particular interest to Brechtians. In addition to documenting the creative process of the NY

PETER ZAZZALI  
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Shakespeare Festival's 2006 production of *Mother Courage and Her Children*, it offers a retrospective on Brecht's life and the Marxist context from which he wrote. For a ninety-five minute film, *Theater of War* covers a lot of ground moving both historically and geographically between the present and middle twentieth

century, while spanning a variety of locations that range from Berlin and Prague to Palo Alto, CA and of course New York City. Ultimately, Walters uses Brecht, *Mother Courage*, and the NY Shakespeare Festival's production of the play to create a rich tapestry of theatre, war, and society.

Because *Theater of War* deals with so many loosely connected ideas - war, theatre, Marxism, Brecht, *Mother Courage*, and the NY Shakespeare Festival - it runs the risk of becoming disparate to the point of confusing the viewer. However, Walters deftly links these various elements according to the rubric of his documentary: theater and war. In doing so, his methodology is to combine personal interviews with live footage and archival photographs that document both the Shakespeare Festival production and the 1949 original. As such, Walters uses six recurring interview subjects throughout the film. Whereas Tony Kushner, Oskar Eustis, George C. Wolfe, and Meryl Streep offer insights to the 2006 production, the Marxist scholar Jay Cantor and the venerable Brechtian director Carl Weber provide a greater context for Brecht, *Mother Courage*, and the politics therein. With the exception of Eustis, who comes across as pretentious as he can be inaccurate (his assertions about Brecht are generally overblown and false), every subject proves to be an informative interviewee. Kushner reveals insight to *Mother Courage* and his approach to translating the 2006 production, Wolfe and Streep speak eloquently about their rehearsal process, Cantor convincingly locates the play in a Marxist context, and Weber shares an unmatched knowledge of Brecht's artistry and career. Indeed, Walters makes excellent use of Weber by combining his firsthand experience working as Brecht's assistant with his own narrative that included time

spent in an English POW camp during World War Two. Weber is expressive, theatrical, entertaining, and empathetic in recounting how he went from being a German soldier to a renowned Brechtian scholar and director. Unlike Eustis, he comes across as a humble expert who doesn't take himself too seriously.

*Theater of War* makes much of the play's commentary on war and society. This is the one point where Walters overreaches by including footage from the Vietnam War, both World Wars, and the conflict between Israel and Lebanon during the summer of 2006. Whereas the latter provides a contemporaneous context for the NY Shakespeare Festival production and was therefore sensible to explore, the other two conflicts distract from the film's primary focus. While it is true that World Wars I and II impacted Brecht and his scripting of *Mother Courage*, Walters goes too far in attempting to connect these themes, at least insofar as his project is ostensibly a documentary on the creative process and social backdrop of the 2006 production. In the case of the Vietnam War, it functions as a superfluous tangent that bears little relevance to the rest of the film. However, as I mentioned earlier, Walters otherwise does an exemplary job of intertwining Brecht's life, his play, Marxism, and theater's function sociologically, especially as it applies to humankind's greatest abomination: War.

## ALIENATION EFFECT

#321:

EMPTY SPACE

WITH GRAY FILL

A MAN'S A MAN. DIRECTION: RON SOSSI. ODYSSEY THEATRE. LOS ANGELES, CA / USA. 25 OCTOBER - 21 DECEMBER 2008.

Was Theater anbetrifft, ist Los Angeles immer noch eine Brecht-Stadt. Man kann mit zwei bis vier Brecht-Inszenierungen pro Jahr rechnen. In diesem Jahr hat das Odyssey Theatre Ensemble mit *A Man's a Man* den Anfang gemacht. Das Stück stand vom 25. Oktober bis zum 21. Dezember, 2008 auf dem Spielplan. Das Ensemble wählte *A Man's a Man* zur Feier seines vierzigjährigen Jubiläums, denn es begann seine Spielzeit 1969 mit diesem Stück von Brecht am schäbigen Ende des Hollywood Boulevard zwischen Stripteaseclubs und Pfandleihgeschäften. Mit dieser Inszenierungen machte sich

EHRHARD BAHR

das Ensemble einen Namen und konnte

im Jahr 1973 nach West Los Angeles umsiedeln, wo es ein Theater mit drei Bühnen übernahm. Zu seinen größten Erfolge gehörten Inszenierungen von *Peer Gynt*, *Woyzeck*, *The Chicago Conspiracy Trial* und *The Caucasian Chalk Circle*. Seine Verpflichtung gegenüber Brecht verfestigte das Ensemble, indem es an der Fassade des Gebäudes ein überdimensionales Fresko des Fotos von Brecht und Karl Valentin aus dem Jahr 1919 anbrachte. Doch nach sechzehnjähriger Spielzeit mußte sich das Ensemble nach einem neuen Theater umsehen, da das Gebäude an ein Video-Geschäft verkauft wurde. Daraufhin überließ die Stadt Los Angeles dem Ensemble ein leerstehendes Industriegebäude in West Los Angeles, wo es seit 1989 seine Erfolge mit Inszenierungen u.a. von Shakespeares *Richard III*, Giraudoux *Mad Woman of Chailot*, Ionescos *Rhinoceros*, Goethes *Faust Part I and II* (Faust Projekt)

und Molières *Tartuffe* fortsetzte. Vom Kanon der Brecht-Stücke hat das Ensemble während seiner vierzigjährigen Geschichte die folgenden Titel zur Aufführung gebracht: *The Threepenny Opera* (dreimal), *A Man's a Man*, *The Rise and the Fall of the City of Mahagonny*, *The Good Woman of Setzuan*, *The Caucasian Chalk Circle*, *Puntilla and his Man Matti*, *The Exception and the Rule*, *The Baden Teaching Play*, *Brecht on Brecht* und *Mother Courage*.

Die Jubiläums-Inszenierung von *Man's a Man* unter der Regie von Ron Sossi ist allerdings eine Enttäuschung. Er verzichtete auf jegliche Aktualisierung im Hinblick auf die amerikanischen Kriege im Irak und in Afghanistan und war auf eine Art von Pseudo-Historisierung der britischen Kolonialbesatzung von Indien im Jahr 1925 bedacht. Einerseits sprechen die Soldaten im britischen Militär-Slang—das mag zum Teil an der Übersetzung von Carl R. Mueller liegen,— andererseits tragen sie weiße Masken, um ihre Unterordnung unter das militärische System anzuzeigen. Am Ende des Stücks tritt auch der Packer Galy Gay mit einer weißen Maske auf. Seine Rolle wird von einer Schauspielerin (Beth Hogan) gespielt, doch ihrer doppelten Verwandlung wird keine neue überraschende Dimension abgewonnen. Der Rollentausch mag die Verletzlichkeit des Galy Gay erhöhen und die Unsinnigkeit seiner erfolgreichen Umwandlung in "eine menschliche Kampfmaschine" hervorheben, doch mehr auch nicht. In der letzten Szene erscheint Galy Gay als Rambo-Figur, die die Kanonen auf die Bergfestung, die den Paß nach Tibet beherrscht, richtet und sie in Brand schießt. Das Geschrei um die Verluste unter der Zivilbevölkerung kümmert sie nicht.

Die slapstick-Aspekte des Stücks

werden voll ausgespielt, vor allem in den Szenen mit dem Bonzen der tibetischen Pagode und seinem Mesmer. Doch die Inszenierung bediente sich dabei ungeniert rassistischer Stereotypen, die heute der Distanzierung bedürfen. Das "Elefantengeschäft" als Initiationsritus mit der Scheinhinrichtung des Galy Gay wirkte als tragikomische Schlüsselszene nicht überzeugend.

Dass die ursprüngliche Inszenierung von 1969 zur Zeit des Vietnam-Krieges stattfand, mag zu ihrem Erfolg beigetragen haben. Damals war man stärker auf Protest eingestellt und reagierte vielleicht sensibler auf die im Text angelegten Parallelen zur Gegenwart. Heute blockiert ein 9/11-Tabu das Protestpotential des Brechtschen Textes. Das Publikum der Inszenierung von 2008 reagierte amüsiert auf die theatralischen Effekte, doch blieb unbeeindruckt von der Brechtschen Problemstellung. Die Kritik in der *Los Angeles Times* vom 7. November 2008 vermeinte dagegen, dass man über der kühnen Theatralik ("bold theatricality") der Inszenierung das aufgeworfene Problem—die Verwandlung eines friedfertigen Menschen in eine "Kampfmaschine"—aus den Augen verliere. Schuld daran sei der Hang des Stückeschreibers zur Didaktik—ein oft verwendetes Klischee der gedankenleeren Brecht-Kritik.

MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN. ADAPTATION: DAVID HARE. DIRECTOR: MARK LIERMANN. ENSEMBLE: THE UNIVERSITY THEATRE, WESTERN MICHIGAN UNIVERSITY. THEATRE: LAURA V. SHAW THEATRE. KALAMAZOO, MI / USA. PREMIERE: 26 MARCH 2009. REVIEWED: 2 APRIL 2009.

Eric Bentley, in an introduction to the play, once posed the question "Who is Mother Courage?" to which he concluded she is, above all, a character defined by dialectical contradictions. The primary contradiction that defines her is between the necessity of egoistic survival and the human instinct to exist socially, to cooperate, to love - what Freud called the antagonism between "ego-instincts" and "object instincts."

#### ANTHONY SQUIERS

Brecht makes this contradiction evident with the symbols that drive Mother Courage and pull her in antagonistic directions. That is, he demonstrates this contradiction with Mother Courage's cart on the one hand and her children on the other. The cart, of course, represents egoistic survival, a means of subsistence while her children represent social existence, community. It is no secret that Brecht could



© The University Theatre / WMU



be very demanding of actors and writing a character like Mother Courage who exhibits both parts of this dialectical antagonism balanced so exactly testifies to that. Expressing this contradiction as Brecht wrote it is no easy task. So it isn't surprising that the performance of Mother Courage played by Crystal Lucas-Perry in the University Theatre troupe at Western Michigan University was a bit askew. Still, the production under the direction of Mark Liermann was a success that left the audience in a cacophony of emotion - shock, bewilderment,

because, "a lot of Brechtian elements don't work as Brechtian elements anymore." Consequently, Liermann found himself having to get innovative in his approach. The result was the incorporation of a video game designed specifically for the show by game and digital media designer, Kevin Abbott, which featured the cast as video characters. The game which included, among other things, bombing raids and the torture of Swiss Cheese was projected against a scrim at the back of the stage. This created a surrealistic aura that served to remind

the audience that they were watching something contrived and linked them to a part of the daily existence of most of the collage audience - video games.

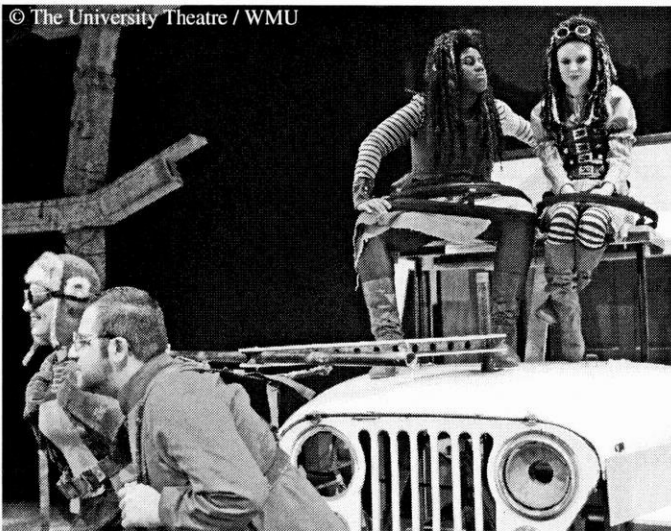
While Crystal Lucas-Perry was unable to express the contradiction of Mother Courage her poignant rendition of "The Great Capitulation" was wildly spirited and yet genuinely articul-

contemplative reflection, dismay and through enjoyment. "If Brechtian theater is to make you think then we achieved what we wanted," said Liermann of the production.

Although it was admittedly disappointing that the contradiction of Mother Courage didn't come out as cleanly as it could have, the production was more than redeemed with its faithfulness to Brecht's ideas of epic theatre. Staying true to Brecht was very difficult explained Liermann

ed the great tragedy of bourgeois life it was meant to. Sung to an original score written by the production's musical director, Adam Schumaker and accompanied by a four-piece band with a pop-punk sound, the music had a viciousness and confrontational attitude that worked well with the overall instructive tone of the play. It rocked the audience from their equilibrium, forcing them to not only see what was in front of them but to be aware of it, to confront it, to internal-

© The University Theatre / WMU





ize it - as one should with Brecht.

However, by and large, the show's acting did not aspire to an elevated standard. It was, in general, disastrously unmoving and had the tendency to fall into kitschy caricatures that were as trite as they were neophytic. The bright exception to this was the role of Katrin played by Kim Krane who established a fine balance between the passive mute who, for the first ten, scenes was prisoner of her own inabilities and the defiant heroine drumming on the rooftop. Krane created a Katrin who was both the marginalized and the empowered. "If Katrin could talk she would be sassy," said Krane, describing her approach to the character. Krane's portrayal of Katrin as a feisty and reluctantly brazen, young woman played out especially well in the rooftop scene. When asked about having to play such a renowned scene Krane responded with a composure and professionalism beyond her actual experience, "It doesn't become playing the scene that is so famous," said Krane. "It's about beating the drum so the town will wake up." With her sassiness, Krane has brought new life into a scene which is so familiar the expectations of the audience could easily dictate its carrying out.

Perhaps the greatest elements of the play, however, were the set and costume designs. Together, costume designer, Denise Dietrich and set designer, Doss Teagan Freel used their skills to craft brilliantly complementary styles that formed an intertwined web of three-dimensional space, like a balletic *pas de deux*, a combination, an infusion of futurism, functionalism and pure art. Together these elements created a pounding, gloomy, destructed, chaotic and yet minimal aesthetic which served as a perfect canvas to project the words, actions, gestures, themes and meanings of the cast. The

reason they worked so well was they were able to envelope the cast in a specific and defined place, to ground them in it. However, although they were limited by the confines of the stages, the sets maintained an openness and suggested an impermanence of existence formed by the demolition of war. The costumes, which were similarly war-torn, allowed the cast to blend into the sets, when appropriate; but, the open space of the sets permitted them to emerge from it, illustratively. This reinforced the notion that the road to universal emancipation is transverse by the vehicle of a Marxian epistemology. That is, it implied, in a very Brechtian way, the possibility of a transcendence from the given reality, a breaking through from bourgeois truth as it were. Although Freel and Dietrich are students, these two individuals have demonstrated a great deal of adroitness and creativity and should be looked out for in the future.

Overall, The University Theatre's production was not without its rough, if not fraying edges. However, it did accomplish, with considerable deft, some of the most difficult things asked of them by Brecht. Not the least of these accomplishments was staying true to his conceptions of epic theatre - regardless of the amount of novelty that was needed to do so. This troupe has captured Brecht in his essential element. It has captured Brecht as artist and social philosopher, as playwright and Marxian praxis-theorist and should be lauded for their effort. Furthermore, it has done so with a jarring, inventive, inspired aesthetic that has reminded us, as Liermann puts it, "no matter what, it is one of the greatest anti-war pieces ever."

THE LIFE OF GALILEO. TRANSLATION:  
DAVID HARE. DIRECTOR: DAVID  
WHEELER. ENSEMBLE: UNDERGROUND  
RAILWAY THEATRE. THEATRE:  
CENTRAL SQUARE THEATRE,  
CAMBRIDGE, MA / USA. PREMIERE:  
10 APRIL 2009. REVIEWED:  
1 MAY 2009.

Is the true scientist compelled to explore against all obstacles? What connections are there between Galileo's mapping of the universe and modern science's mapping of the hu-

**DASSIA N. POSNER** man genome? What is the responsibility of a society confronted with new discoveries? These are but a few of the questions Underground Railway Theatre sought to investigate with their recent staging of Brecht's *Life of Galileo*.

Underground Railway's produc-

tion is not their first foray into science theatre, but rather the latest in a five-year collaboration known as the Catalyst-Collaborative@MIT, a partnership between Underground Railway and MIT intended to foster discussion about science through the theatre. In this spirit of discussion, Brecht's play was only part of the evening's experience. Early arrivals watched Andrew Periale's toy-theatre version of the story in the lobby; Saturday shows featured pre-performance symposia that encouraged debate around a given theme; most performances included post-show discussions with leading scientists, humanists, and artists; and conversations continued on discussion boards and online.

This emphasis on audience participation was evident from the moment the audience entered the theatre. The thrust stage, sparsely embellished

with minimalistic set pieces and a painted sunburst, projected deeply enough into the audience to be more of a runway than a thrust, making it impossible for the audience to watch the play without watching each other. Upstage, a utilitarian platform doubled as an observatory; this was backed by a scrim that functioned alternately as a cyclorama and as a shadow screen upon which dates and locations were project-



tion is one of many *Galileos* mounted this year to commemorate the International Year of Astronomy and the 400<sup>th</sup> anniversary of Galileo's scientific use of the telescope. However, it

ed and shadows of dancers evoked the alternately festive and ominous spirit of the ball scene.

The spirit of the production and its accompanying conversations were

beautifully captured by the breathtaking murals painted on two of the theatre walls. In them, designer David Fichter visually merged centuries and themes: a stone Romulus and Remus suckling their lupine mother floated with a 1950s automobile, the lion of Venice with the MIT dome, and the *Specola di Padova* with the Galileo space satellite, all drifting haphazardly toward Jupiter on one wall, and a moon with starkly sunlit peaks on the other. These signifiers of the play's content and context were propelled into space by an atomic explosion, a reminder of the devastating way in which science was applied as Brecht revised his play.

The play was admirably acted by its cast of thirteen. Richard McElvain's simultaneously brash and subtle Galileo was positively magnetic to watch. In McElvain's interpretation, Galileo's avid appetite for food is replaced by irrepressible; yet somehow charming, guttural growls and bellows, an aural rather than physical self-indulgence that emphasizes his insatiable stubbornness and craving for knowledge. Debra Wise's Mrs. Sarti was quick-witted with an admirable strength of spine. The tragedy of Amanda Collins's satisfyingly intelligent Virginia was especially palpable in the ball scene, where her slowly dawning terror is reinforced with looming shadow characters on the upstage screen. The eager and bright Andrea Sarti is memorable both as Galileo's young, earnest confidante (played by Andrew Cekala) and as the adult who remains dedicated to the ideals of his youth (played by Lewis D. Wheeler).

Due to the multiple casting, perhaps inevitable for a small theatre grappling with a large cast, some of the other characters seem to blend together; senators merge with cardinals and monks in the minds of the audience in

a way that inadvertently presents politics and religion as secondary to the discussion about science. Among the outstanding exceptions to this were James Patrick Nelson as the indignantly spluttering Philosopher who refuses to look through Galileo's glass and Jason Bowen as the skeptical Little Monk whose burgeoning curiosity mirrors Galileo's own.

While the scope of the production, the theatre's most ambitious to date, successfully fostered debate in the spirit of Brecht's *Lehrstücke*, the plethora of creative voices involved occasionally

rendered the performance uneven. It is difficult to say whether the realistic, psychological depiction emerged from David Hare's translation, which eliminates some epic elements; or, from director David Wheeler, who spent a great deal of time helping actors develop deep,

convincing characters, but less on creating a unified production style. As a result, the raw emotion of McElvain's Galileo clashed with the jubilantly presentational style of Debra Wise's Mrs. Sarti in a manner similar to the disjunction between intimate psychological scenes and those utilizing masks. Additionally, Heidi Hermiller's concept regarding the costumes - to have modern dress peep out from beneath period-inspired costumes - was an interesting continuation of the temporal collisions introduced in the

#### FACT SHEET

**DASSIA SERVED AS DRAMATURGE FOR THE CONNECTICUT REPERTORY THEATRE'S *LIFE OF GALILEO*, DECEMBER 3-12, 2009. SEE HER NOTES IN THE FORUM SECTION.**

**ALSO, CHECK OUT DASSIA'S AUDIO INTERVIEW WITH DEBRA WISE, ARTISTIC DIRECTOR OF THE UNDERGROUND RAILWAY THEATRE AT OUR WEBSITE, [WWW.ECIBS.ORG](http://WWW.ECIBS.ORG)**

murals that could have been strengthened by coordinating the clothing underneath as carefully as she did the outer garb.

The cast was at its strongest and most unified in the carnival scene, which featured masks, jugglers, a concertina, a giant Galileo, and a three-headed cardinal with three mouths declaiming in delightful nonsense Latin. The masks and puppets, designed by Fichter and realized by well-known Boston artists Eric Bornstein and Sara Peattie (among several others) recalled the visual text of Brecht-influenced protest theatre in the tradition of Bread and Puppet Theatre.

Underground Railway's vivid, celebratory *Life of Galileo* has fostered cross-disciplinary discussions among scientists, artists, and laypeople on

the role of science in the modern world. One of the pre-performance symposia was entitled "Who Rocked Our World More: Galileo or Darwin?" a conversation that is apparently to be continued with next season's premiere of Melinda Lopez's *From Orchids to Octopi*, commissioned in honor of the 150<sup>th</sup> anniversary of Darwin's *On the Origin of Species*. In this same vein, this *Life of Galileo* demonstrates that you can have your science, and perform it, play it, paint it, and, yes (food is permitted in the theatre), eat it, too.

Glotzen  
ist  
nicht  
Sehen

Glotzen  
ist  
nicht  
Sehen

Glotzen  
ist  
nicht  
Sehen



© URT

DIE DREIGROSCHENOPER. BRECHT/  
WEILL/HAUPTMANN. REGIE: NIKLAUS  
HELBLING. SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH.  
ZÜRICH /DIE SCHWEIZ. 14 MAI 2009.

Mit einer auch durch das Alter nicht gemilderten Häme erzählt Elias Canetti im zweiten Band seiner Autobiographie, *Die Fackel im Ohr* (1980), wie das Berliner Publikum bei der Uraufführung von Brechts *Dreigroschenoper* selbstverliebt seiner eigenen Verworfenheit zugejubelt habe: «Jetzt war es gesagt, keine Sau hätte sich wohler fühlen können.» Da musste etwas

DOMINIK MÜLLER

nicht stimmen: das Stück war doch so offensichtlich auf Kritik aus, gab nun aber lediglich Anlass zu wohliger Selbstbeweihräucherung. Namentlich die Lehrstücke lassen vermuten, dass Brecht selber dem Erfolg misstraute und so in die Nachfolgeproduktionen schärfere Irritationen einbaute. Die *Dreigroschenoper* dagegen blieb das Paradebeispiel eines Werkes, das von der falschen Seite Beifall erntet.

Ist der *Dreigroschenoper* heute, achtzig Jahre später zum Klassiker geworden, die Fähigkeit zu provozieren, endgültig abhanden gekommen? Das scheint die Produktion des Zürcher Schauspielhauses zu bejahen. Allerdings legen verschieden Kritiker der Zürcher Produktion den mangelnden Biss nicht dem von seiner Wirkungsgeschichte domestizierten Stück, sondern der Aufführung zur Last, für die Niklaus Helbling als Regisseur verantwortlich zeichnet. Sie orientieren sich dabei an einem recht simplen Wirkungskonzept, welches annimmt, dass das Werk «recht gespielt» die zahlreichen Bankiers im Zürcher Publikum dazu verleiten müsste, ihren Beruf an den Nagel zu hängen und in die Sozialarbeit zu gehen. Kurt Weills und Bertolt Brechts geniale Songs entfalten, in Zürich begleitet von ei-

nem hervorragenden Musikerensemble unter der Leitung von Matthias Stötzel eine ähnlich betörende Kraft wie die Arien von Mozarts *Figaro*, von denen niemand mehr erwartet,

dass sie noch zum Aufstand gegen den Adel anstacheln. Wer sich nicht

damit begnügen will, Brechts und Weills Stück oder eine seiner Aufführungen deshalb zu belächeln, weil sie die Wirkungsabsicht, die man ihnen unterstellt, nicht erfüllen, gerät ins Nachdenken. Und so wird auch die *Dreigroschenoper* zu einem Lehrstück und zwar über die Bedingungen und die Aporien einer gesellschaftskritischen Kunst. Ihre Songs, Ohrwürmer, die immer noch elektrisieren, und ihre plakative Handlung haben an Aktualität nichts eingebüsst, wenn sie etwa die Tricks denunzieren, mit denen aus Armut Profit geschlagen oder Protestenergie durch Verkitschung neutralisiert wird.

Wenn ich die Zürcher Aufführung von allzu plumpen Vorwürfen in Schutz nehme, heisst das allerdings nicht, dass ich sie als ganz gelungen ansehe. Gewiss: Nicht nur die Musiker, sondern auch die übrigen Mitwirkenden gehen mit hoher Professionalität ans Werk. Das Problem liegt aber in meinen Augen darin, dass zu viel des Guten geboten wird. Der Regisseur auferlegt seinen Schauspielern ein so forciert karikierendes Spiel, dass sie wie mechanisch animierte Comic-Figuren aussehen. Solche Überzeichnung lässt kaum Raum für die Irritation, die Brecht offenbar vorschwebte,

2

REZENSIONEN:

DOMINIK  
MÜLLER  
&  
JOACHIM  
LUCCHESI



wenn er den Schauspielern anempfahl, nur halb, aber eben doch halb, in ihre Rollen zu schlüpfen. Immerhin gelingt es namentlich Gottfried Breitfuss und Viola von der Burg als Ehepaar Peachum ihr Spiel punktuell ins wahrhaft Groteske zu steigern, während Fabienne Hadorn deren Tochter Polly in einer schier unglaublichen Mischung von tollpatschiger Naivität und Verschlagenheit gibt. Thomas Wodianka beweist als Mackie Messer in Diktion, Gesang und Körpersprache eine enorme rhythmische Präzision, wodurch Gentleman-Eleganz die verbrecherischen Züge der Figur in den Hintergrund drängt.

Erst recht des Guten zu viel bringt der Bühnenbildner Dirk Thiele mit einer Vielzahl von halbdurchsichtigen Vorhängen ins Spiel, auf denen einerseits alte Fotos von Londoner Armenvierteln, andererseits allegorische Bild-Text-Animationen von Elke Auer und Esther Straganz projiziert werden, welche die Song-Texte didaktisch illustrieren. Offensichtlich handelt es sich dabei um High-Tech-Reminiszenzen an den niedrigen Vorhang und den Einsatz von Schriftplakaten in Brechts eigener Aufführungspraxis. Betont behelfsmässige Requisiten sprechen gegenüber diesem aufdringlichen technischen Firlefanz wieder eine ganz andere Sprache. So wird zwar an die medialen Brechungen angeknüpft, die zu Brechts epischem Theater gehören, was aber nicht für reflexionsfördernde Verfremdung, sondern lediglich für betäubende Reizüberflutung sorgt.

Die Aufführung ist der treue Spiegel von Zeit und Ort ihrer Entstehung, aber auch der Rezeptionsgeschichte der *Dreigroschenoper*. Zu vielem auf einmal soll die Aufführung gerecht werden. Sie markiert einen sozialkritischen Anspruch, zeigt und ironisiert die *Dreigroschenoper* aber

auch als Erfolgsstück. Sie streicht, historisierend, die Anklänge an das Revuetheater der 20er Jahre und den Operettencharakter der *Dreigroschenoper* heraus, in dem Canetti den Kern ihrer Verlogenheit sah. Sie will aber auch nicht darauf verzichten, zeitgenössisches Theater zu machen, mit modernster Bühnentechnik und Seitenblicken auf die Aktualität. Diese Überkreuzung gegenläufiger Streben zeigt sich in der Realisierung des dritten Finales. Neben der Musik von Weill, in der Unterschiedlichstes stilistisches homogenisiert wird, erklingt nun auch noch ein Chor aus der *Beggar's Opera* von 1728. Die Hinrichtung von Mackie Messer wird nicht nur in die Wege geleitet, sondern auch tatsächlich vollzogen und zwar auf einem elektrischen Stuhl, wodurch auch die amerikanische Justiz noch ihren Seitenhieb abbekommt und die Begnadigung in letzter Minute zu einer Wiederbelebung umfunktioniert wird. Diese liegt nicht mehr in den Händen des reitenden Boten, sondern der *Queen* persönlich, welcher der elektrische Stuhl als Thron dient. Hinter diesen Veränderungen kann ich keine andere Intention als die erkennen, den Grad der Unverträglichkeiten für ein überreiztes zeitgenössisches Publikum zu erhöhen. Damit geht aber auch der letzte Rest ästhetischer Stringenz verloren, an dem Brechts und Weills gekonnte Bastelei noch festhält. Ein Stück der Moderne wird der Postmoderne gefügig gemacht. Daran Anstoss zu nehmen, mag altbacken wirken, - keine Kritik, die indess nicht ihrerseits kritisierbar ist.

## JOACHIM LUCCHESI

**G**elegentlich kann man auch Glück haben mit einem berühmten Theaterstück, wie unlängst mit der *Dreigroschenoper* am Zürcher Schauspielhaus. In Szene gesetzt hatte das Werk (das entgegen sich hartnäckig behauptender Meinung durchaus keine Oper ist) der Schweizer Regisseur Niklaus Helbling, der die freie Zürcher Theatergruppe *Mass & Fieber* leitet und bereits an so renommierten Orten wie dem Wiener Burgtheater, den Salzburger Festspielen, dem Theater Basel, dem Schauspielhaus Bochum oder dem Schauspiel Köln inszeniert hat. Wenn man den Tenor der Kritiken zu dieser – es sei vorweg verraten – überwiegend positiv besprochenen bis hochgelobten Zürcher Inszenierung betrachtet, dann fallen sogleich die nunmehr verstaubten Argumente aus der Brecht-Exegese ins Auge. Etwa so: Helbling rettet die *Dreigroschenoper* vor dem längst überholten Zugriff seines Autors Brecht, der sein faszinierendes Theaterflaggschiff mit Gesellschaftskritik, epischem Theater und didaktischer Belehrung überfrachten und zum Kentern bringen will. (Beispiel: „Trotz dem fehlenden Schuss Eigenwille war es nie langweilig und ein wirklich sehenswert leichter Abend. Und damit wohl nicht ganz in Brechts Sinne.“ – Jolanda Heller, Nahaufnahmen, Juli 2009, [www.nahaufnahmen.ch](http://www.nahaufnahmen.ch)). Oder so: Helbling ignoriert die Brechtschen Vorgaben auf das Sträfflichste, um ein leicht verdauliches und auf schenkelschlagende Lacher zielendes Amüsiertheater zu inszenieren. (Beispiel: „Der Applaus: lang und herzlich – alles habe dieser Haifisch – nur keine Zähne“ – Rico Bandle, Basler Zeitung, 15.5.2009).

Helblings Inszenierung (Premiere am 14. Mai 2009) entwickelt jedoch Distanz zu beiden polarisierenden In-

terpretationsmodellen, indem er sie durch Zusammenfügung überwindet; sie werden keineswegs gegeneinander ausgespielt. Leichtigkeit, Frische, Humor und Spielspaß hatte diese Inszenierung allemal, was aber keineswegs Verrat an Brechtschen Prinzipien darstellt. War doch Brecht derjenige, welcher Humor, Sinnlichkeit und Eleganz des Spiels als unabdingbare Qualitätsmerkmale jeglichen Inszenierens ansah und der die Elemente seines epischen Theaters kaum als trickreiche Bremsklötzer eingesetzt wissen wollte, um den gefährlich amüsant sich zu entwickelnden Theaterabend einfach abzuwürgen. Er hätte dies nicht zuletzt als Betrug am zahlenden Publikum gewertet. Helbling läßt seine Inszenierung mit einem „Haufen Sinnlichkeit“ (*Dreigroschenoper*) auf, ohne damit gegen Brechts Theater zu sündigen: da fehlt nicht das in der Hochzeitsszene modellhaft vorgeführte epische Theater, bei dem Polly (Fabienne Hadorn) ihr Lied von der *Seeräuber-Jenny* als Spiel im Spiel auf mehreren Ebenen inszeniert; da gibt es den „Ansager“ (Ludwig Boettger), der wie am Draht hängende Marionette agiert, kunstvoll, zirzensisch, die Handlung erläuternd und unterbrechend. Und auch die Brechtschen Textprojektionen sind vorhanden, allerdings nicht auf der Stufe einfacher Einblendungen, sondern als Video-Kunst, als Installation (Elke Auer, Esther Straganz): der Zuschauer muss am Anfang des Stücks förmlich eintauchen in ein sich aufblätterndes Album der Erinnerungen: historische Photographien von Londoner Stadtansichten, von Ermordeten, von Vierteln der Prostitution ebenso wie von den Banken und Geschäftsstraßen, hinter jedem Foto eine neue Schicht, ein neues Foto... und dann, am Ende der Entblätterung: ein Gruppenportrait, das langsam farbig wird und Leben

gewinnt: die versammelten Akteure auf dem Jahrmarkt in Soho. Einfallsreich und wirkungsvoll, amüsant und medial raffiniert beginnt die *Dreigroschenoper*. Sie ist ein Bilderreigen von Grusel-Comic und Schauerballade, von Krimiserie und Revuegeist, von schrill-buntem Unterhaltungstheater und scharfer Zeitkritik. Indem Helbling sich für das Zusammengeklaut, für das Spiel mit den Medien und deren Gattungsvielfalt entscheidet, wirkt das Ganze zeitgemäßer als die gewollte, didaktisch inszenierte Zeitkritik und als die Verlockungen eines heute auf der Hand liegenden (aber darum umso einfallsloser wirkenden) Verweises auf die berühmte Stelle von der Gründung einer Bank und dem Einbruch in selbige. Sparsam blieb Helbling da und erlag nicht den Aktualitäten, in denen sich unsere Gegenwart der *Dreigroschenoper* auf das Passendste anbietet; lediglich ein Bettler trug ein Schild vor sich her: „Ich hatte mein Konto bei der UBS“.

Die Leistung des Ensembles war insgesamt beachtlich; es wurde nicht nur leicht und witzig gespielt, sondern vor allem (für heutige Schauspieler) erstaunlich gut gesungen. Spielerisch prachttvoll dagegen war Viola von der Burg als Celia Peachum, eine hochgewachsen-schlaksige Person, schwankend zwischen Muttertier, Alkoholikerin und rebellischer Ehemagd sowie Gottfried Breitfuss als Mr. Peachum: einem zu behaglicher Bürgerlichkeit, Unternehmertum und diabolischem Zynismus neigender Chef der Firma „Bettlers Freund“. Macheath dagegen (gespielt von Thomas Wodianka) war nicht nur Liebling aller Damen auf der Bühne, sondern vermutlich auch erträumter Schwiegersohn mancher Zuschauerin: alles in allem um einige Stufen zu harmlos, zu bieder, um das von Polly offenbarte Straf-

register absolviert zu haben. Für die Spelunkenjenny wurde die Schweizer Mundart-Künstlerin Sina engagiert, die ihre Sachen brav, aber nicht überwältigend sang. Schöner Einfall der Regie jedoch: sie, welche Mackie Messer (fast) an den Galgen brachte, durfte ihn zu guter Letzt im Hermelin als frisch gekrönte Königin von England von Selbigem erretten. Polly spielte ihre Sache gut und machte ihre Wandlung vom pummeligen Herzschmerz-verliebten Töchterlein zur sachlich kalkulierenden Geschäftsfrau im Verbrecherbusiness plausibel. Und schließlich die Musiker (Leitung vom Klavier: Matthias Stötzl), sie waren der Gewinn des Abends. Selten habe ich eine so präzise spielende wie mitreißend musizierende Musikertruppe erlebt, ein hochprofessionelles Spiel war es, das Freude und Genuss an den Weillschen Noten nicht verbarg, andererseits aber auch die Schärfe und Gefährlichkeit dieser Musik nicht außer Acht ließ.

Leider fand am 28. Juni die letzte Vorstellung der *Dreigroschenoper* statt, bedingt durch den Intendantenwechsel (Matthias Hartmann geht nach Wien, an seine Stelle tritt Barbara Frey). Eigentlich schade, denn sonst hätte ich unseren Lesern eine Empfehlung zum Besuch dieses Theaterereignisses geben können.

Der Mensch als bekannt vorausgesetzt.

Spannung auf den Ausgang.

Der Mensch als Fixum.

Das Denken bestimmt das Sein.

vs.

Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung.

Spannung auf den Gang

Der Mensch als Prozess.

Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken.

MOTHER COURAGE. ADAPTATION:  
WILLETT/MANHEIM. DIRECTION:  
GABRIELE JAKOBI. SCENA THEATER.  
WASHINGTON, D.C. / USA.  
REVIEWED: 8 JUNE 2009.

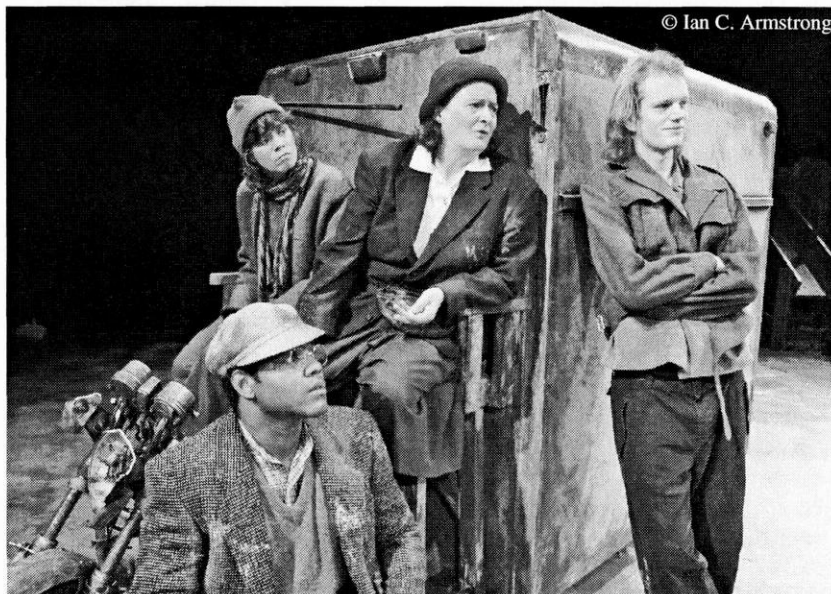
Brechts Satz, "Daß Krieg eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist" sollte eine Inszenierung seiner dramatischen Anti-Krieg Chronik *Mutter Courage und ihre Kinder* zeigen. Diese dem Krieg inhärente Beziehung zwischen Wirtschaft und Politik zeigte die renommierte Regisseurin Gabriele Jakobi am Scena Theater in Washington DC auf besondere Weise: Ihre Inszenierung des Brecht Klassikers am Scena Theater in Washington D.C. spielte im Clark Street Playhouse - einem zum Theater umgebauten, alten Warenhaus in einem verlassenen, von Hochhäusern umrahmten, industriellen Teil Washingtons, nur unweit des Pentagons, dem Hauptsitz des US Verteidigungsministeriums.

Der Bühnenraum, von schwarzen

Wänden umrahmt, war als Amphitheater gestaltet. Die Wände wurden als Projektionsoberfläche für dunkle Bilder von beispielsweise einer grauen Baumlanschaft, die den permanenten, trostlosen Kriegszustand des Werkes unterstrichen, verwendet. Auch erschienen Sprüche in klassischer Brechtmanier hierauf. Stage-left und stage-right standen jeweils eine hohe Leiter, an welcher Bühnenbeleuchtung montiert war.

CLAUDIA BIESTER

Besonders effektiv am Szenenaufbau war eine Maschinerie, die sich am Bühnenrand stage-links befand. Es handelte sich hierbei um eine Rampe, von welcher im Laufe der Inszenierung mehrmals mit enormen Krachen alte Schuhe und Taschen herunterrutschten. Der Anblick dieser Alltagsobjekte, deren Anzahl im Laufe der Aufführung immer mehr wurde, gekoppelt mit dem einem Waffengeräusch gleichkommenden Krachen, unterbrach besonders wirkungsvoll den Handlungsfluss und hob auf konkrete Weise die Grausamkeiten des Krieges hervor.



© Ian C. Armstrong

Die Wahl des illusionsbrechenden Amphitheaters, die Brecht auch in der Uraufführung benutzte, ist durchaus keine Überraschung. Sie kann jedoch leider aber auch, wie in diesem Fall, Probleme mit sich ziehen. Mehrfach waren die Schauspieler, wenn sie sich an bestimmte Zuschauerbereiche wandten, nicht zu hören. Hinzukam, dass die Lautsprecher, aus welchem die Begleitmusik spielte, den Gesang

der Schauspieler, wie den des Kochs im Salomon-Lied, oft übertönte - ein Problem das durch Umpositionierung der Lautsprecher hätte vermieden werden können. Von Anfang bis Ende gab diese Inszenierung einem das Gefühl der ständigen Anwesenheit des Militärs. In sämtlichen Szenen lungerten Soldaten am Bühnenrand herum, halfen beim Szeneumbau und sahen dem Schauspiel zu - Big Brother is watching.

Bereits der erste Auftritt, der Dialog eines Feldwebels und eines Werbers über die Charakteristika des Kriegs, fand nicht auf der Bühne statt, sondern beide Soldaten nahmen im Zuschauerraum Platz. Ebenso wie die Zuschauer auf den Beginn des Stückes warteten und auf die leere Fläche des Amphitheaters sahen, sahen nun auch diese zwei so unterschiedlichen Soldaten auf den leeren Bühnenraum. Und ebenso wie die Soldaten, warteten auch die Zuschauer darauf, dass etwas geschah. Die Grenze zwischen Werber, Feldwebel und dem Publikum sollte gänzlich aufgehoben werden, und wenn der Feldwebel sagte "Man merkt's, hier ist zu lang kein Krieg mehr gewesen", so sollte diese eindeutige Zuordnung dieses *hier* nicht möglich sein.

Deutete "hier" auf das Theaterstück, das nun begann, oder meinten diese zwei kostümierten Personen uns - die Zuschauer? Die Schauspieler werden Teil des Publikums. Sie nehmen eine beobachtete Funktion an, in der Hoffnung den Rest der Zuschauer vom ersten Wort an in eben diese mit einzuschließen. Doch auch wenn sie diese Funktion vermutlich teilen, stehen sie in der Regel nicht hinter der provokativen Meinungen, die diese zwei Personen äußern. Durch diesen Beginn setzt Jakobi den Ton ihrer Inszenierung, wahrscheinlich in der Hoffnung eine kritische Zuschauerhaltung nicht nur gegenüber dem, was wir nun sehen werden, sondern auch gegenüber dem was wir aus unserem Leben kennen zu erreichen.

Mutter Courages Wagen (eine Koppelung aus einem alten, an das frühe 20. Jahrhundert erinnerndem Motorrad und einem olivgrünem-beigen Anhänger mit Sitzfläche, ähnlich einem Pferdewagen), sonstige Requisiten (beispielsweise Maschinengewehre), und auch die Kostüme waren eklektisch zusammengestellt und machten eine genaue zeitlich Zuordnung der Inszenierung nicht möglich. Courage selber beispielsweise trug einen schwarzen, schmutzigen Blazer über eine Bluse - die Kleidung einer Geschäftsfrau des 21. Jahrhunderts - und einen roten Hut im Stil der 20er Jahre. Die Inszenierung schwebte irgendwo im 20./21. Jahrhundert. Diese realitve Zeit- und Ortslosigkeit, von anderen Kritikern als einfalls- und sensationlos bemängelt, gab der Inszenierung meiner Meinung nach jedoch einen interessanten universellen Charakter. Es ist eben diese Zeit- und Ortslosigkeit, die Jakobis Interpretation von Brechts Werk in meinen Augen sehr viel erschreckender macht - das 20. und 21. Jahrhundert als Kriegsjahrhundert. Anstatt einen bestimmten

## FACT SHEET

READ  
CLAUDIA'S  
INTERVIEW  
WITH  
DIRECTOR  
GABRIELE  
JAKOBI &  
SCENA  
ARTISTIC  
DIRECTOR  
ROBERT  
MCNAMARA  
IN OUR  
INTERVIEW  
SECTION.



Zeitpunkt auszuwählen, gibt Jakobi den Zuschauern durch Requisiten und Kostüme zeitliche Hinweise, die vom Beginn des 20. Jahrhunderts bishin in unsere heutige Zeit reichen. Der Schuhhaufen am Ende der "Kriegsmaschine" beispielsweise kann an die Konzentrationslager des 2. Weltkriegs erinnern, die Leitern mit der Bühnenbeleuchtung an Gefangenenlager, die Maschinengewehre an moderne Kriegsführung und letztlich Mutter Courage selber ähnelt einer Geschäftsfrau des 21. Jahrhunderts. Durch das Fehlen genauer Anhaltspunkte zur zeitlichen Einordnung, sollte der Zuschauer dem Geschehen auf der Bühne durchweg fragend mit Unsicherheit entgegen stehen. Die simplistische Botschaft „Krieg ist schlecht“ verwandelt sich in „Welche Form des Krieges ist schlecht?“ Es ist eben diese Unsicherheit, die der Zuschauer mit sich nehmen und die ihn zum Nachdenken anregen soll.

Das Ensemble des Scena Theaters war durchweg gut. Hervorzuheben für ihre schauspielerische Leistung ist insbesondere Helen Hayes Award Gewinnerin Nancy Robinette, die die Titelrolle der Mutter Courage spielte. Ihre Interpretation der komplizierten, bodenständigen und gerissenen Geschäftsfrau war hervorragend - durchweg beherrschte Robinette die Bühne. Ihr Courage war keine Frau ohne mütterliche Gefühle, sondern vielmehr eine Frau mit harter Schale und weichem Kern, die auf Grund der Umstände, der ständigen Allgegenwart des Krieges und die Brutalität und Hilflosigkeit, die mit ihm einhergeht, zwar mit ihren Kindern fühlt, ihren mütterlichen Gefühlen jedoch keinen Ausdruck geben kann. Erst am Ende - als sie auch ihr letztes Kind verloren hat - nimmt sie erstmals eine mütterliche Pose ein: Sie sitzt auf dem Boden, den Kopf der toten Kat-

trin in ihrem Schoß und singt ergreifend ihr Schlaflied - ein dramatischer Moment in diesem epischen Theater. Jede Geste Robinettes und jede Zweideutigkeit im Text saß. Trotz des sehr ernststen Gehaltes von Brechts Stück, wurde die im Text enthaltene Komik, wie die sexuelle Komik zwischen Koch und Courage, vom Ensemble hervorragend herausgearbeitet. Dadurch entstand das nötige Gegengewicht zur Tragik des Werkes. Ebenso beeindruckend war Robinette waren Colleen Delanys fesselnde Darstellung von Mutter Courages stummer Tochter Katrin. Mit wilden und überzeugenden Gesten wurde sie zur Gegenspielerin ihrer Mutter, die von eben dieser vom Ausleben ihrer natürlichen Wünsche nach einer eigenen Familie gehindert wird. Wie ein Kind lernt sie in den gestohlenen roten Schuhen der Hure Yvette zu gehen - erst zaghaft und ungeschickt, dann sicherer mit einem kokettem Blick ins Publikum. Vielleicht findet sie ja dort einen Mann? Es sind kleine Gesten wie diese, das Spiel mit dem Publikum, die Delany wie auch den Rest des Ensembles in dieser Inszenierung besonders auszeichneten. Auch wenn es zeitweise akustische Probleme gab, so bestach die schauspielerische Leistung, und machte sie nahezu vergessen.



© Ian C. Armstrong

CAUCASIAN CHALK CIRCLE.  
 TRANSLATION: ERIC BENTLEY.  
 DIRECTION: ALICE REAGAN  
 ENSEMBLE: PERFORMANCE LAB 115.  
 THEATER: CHOCOLATE FACTORY.  
 LONG ISLAND CITY, NY / USA.  
 REVIEWED 9 JULY 2009.

One of the consequences of the pervasiveness of filmic realism as an acting aesthetic is that any attempt to depart from that norm risks being mistaken for failed realism, rather than an ambitious artistic choice. This is more often the result of audience expectations than of any particular artistic failure. In the case of this production of Brecht's *Caucasian Chalk Circle*, however, the actors themselves seem to have mistaken intentionally bad acting (and singing and dancing) for a style.

In a puzzling program note, dramaturge Ramona Thomasius finds the play "impossible in so many ways" and too chaotic in its political intrigues "to keep the action dramatically viable". And yet neither the pruning of the script nor Alice Reagan's haphazard direction do anything to clarify Brecht's "labyrinthine" (according to Thomasius) writing.

The uneven ensemble of eleven is essentially on stage the entire time, and Reagan's direction fails to give their endless wondering any sense of unity or continuity. Granted, the episodic play requires continuous movement, particularly in the first half during Grusha's epic flight. This restlessness, however, seems random and unintentional, rather than a representation of Grusha's journey. There seems to be a misunderstanding of the very nature of an episodic plot: the episodes in Brecht's play are discrete and localized, not seamlessly flowing into each other as if in a well-

made action-adventure film.

An important part of this production is Mark Valadez's music. Valadez accompanies the cast on the banjo, and Rebecca Lingafelter as the Singer does the bulk of the singing, often joined by the rest of the cast. The company describes the musical style as 'modernized "disaster ballad" folk songs'. I'm not quite sure what unmodernized "'disaster ballad" folk songs" would sound like, but this repetitive score sounded more like improvised vocal exercises, or cacophonous nursery rhymes. Lingafelter's eccentrically mannered performance seemed out of place in Brecht's play and out of context in this otherwise characterless production.

There were a few redeeming moments, particularly in the second half of the play, in which Marty Keiser's memorable interpretation of Azdak provides a certain focus to the otherwise uncoordinated company.

Azdak's demonstration of working class table manners and the Grand Duke's ludicrous attempt to comply with his host's instruction are both entertaining and insightful. Much of Azdak's role, however, has been excised: the several court cases in which his brand of justice is established are played in pantomime during a musical montage. Presumably this was the part of the play that Thomasius refers to as "wordy". The result is that Azdak becomes a supporting character in Grusha's story, and most of the opportunity for comedy is omitted from this production.

Another moment of surprisingly clarity comes at the end of the play, when the Singer is left alone on stage with the small sack which has been representing the child. The Singer cuts the sack open and lets the earth in it fall to the ground. In it, she plants a

GEORGE PANAGHI

small sapling, reminding the audience of why this fable has been told. This gesture, which could seem transparent and forced in another play, feels natural in Brecht's allegory.

These few small moments of clarity, most of them late in the play, shine through the comparative obscurity of the rest of the production, but they do not make up for what feels like a lack of direction and intent. Conceding Thomasius's point, Brecht is hard to do, perhaps today more than ever. Yet to begin the attempt by seeing Brecht's style as the opposite or the negation of photographic realism is not enough – no stylistic choice should be a negative choice. Additionally, rejecting realism should not mean rejecting co-ordination, coherence, or consistency. If Brecht's writing is indeed "labyrinthine", then the play requires even more control and precision from the actors, not less.

THE THREEPENNY OPERA.  
BRECHT/WEILL/HAUPTMANN  
TRANSLATION: MICHAEL FEINGOLD  
DIRECTOR: PETER KLEINERT  
MUSIC: THOMAS JÜRGEN BEYER  
CHOREOGRAPHER: JULIA COTTON  
ENSEMBLE: NIDA  
THEATER: PARADE THEATRE  
KENSINGTON / AUSTRALIA  
REVIEWED: 24 SEPTEMBER 2009.

It is ironic that Brecht and Weill's *The Threepenny Opera*, the self-proclaimed opera for beggars, is such a commercial success. The opening song *Mack the Knife* is one of the most recognized jazz/swing/contemporary songs of the 20<sup>th</sup> century. Its smooth playful melody has earned *Grammy Awards* for both Bobby Darin and Ella Fitzgerald, and has been interpreted by many musical greats- including Louis

Armstrong, Bing Crosby, The Doors, Frank Sinatra, Ute Lemper, Sting, Roger Daltrey, Nick Cave and Robbie Williams – all with astonishing success. Even good old Simon Cowell of *American Idol* fame has proclaimed it to be the best song ever written.

So what makes this, among several other delicious melodies within *The Threepenny Opera*, so successful? Essentially the tension between lyric and tune is the key. Whilst Brecht's lyrics are full of blood and murder, Weill's melody is upbeat and catchy. And the result is a descriptive and intense story of a serial killer, rapist and arsonist, which we can listen to pleasantly without being thrown by overbearing, depressive and dark musical accompaniment. Weill is a composer whose music allows communication - a necessity in musical theatre, and sometimes too easily forgotten in modern music.

NIDA's (National Institute of Dramatic Art) second-year students grabbed *The Threepenny Opera* by the throat and gave it what they could. Despite a few questionable choices, and some misunderstandings, the result was an impressive and complex piece of theatre. The set design and costume were imaginative and contemporary. As the audience was seated, we were faced with two cargo shipping crates stacked on top of each other, painted bright red. Splashed across them was the slogan "ENJOY THREEPENNY OPERA", aka "ENJOY COCA-COLA". The consumerism and capitalism undertones were not so "under" in this production. The scenes were played in and around these crates - the front of which opened up to reveal a garage, a shop and a balcony (with a twist!), giving a shipping yard/working class feel to the stage. True to the epic theatre rulebook, scaffolding

JOANNE HARTSTONE

was visible on each side of the crates to allow access to the levels. Such a fresh and modern approach was promising to say the least. The stage design told us that we were not, as the original production had been, in Soho (London) before the coronation of a Queen, but in an Australian suburb, circa 2009. The costume design aided the modernisation, with the Beggars' dirty drafty clothes, the Prostitutes'

tor (Peter Kleinert) may have wanted to share the famous song with all the cast, perhaps to let us know this was an "ensemble" piece of theatre. Unfortunately it resulted in a disappointing and disengaging opening.

While Brecht's theories on epic theatre emphasize the need for social change, *The Threepenny Opera* should not be enlisted as a lecturer on this topic. The ensemble songs

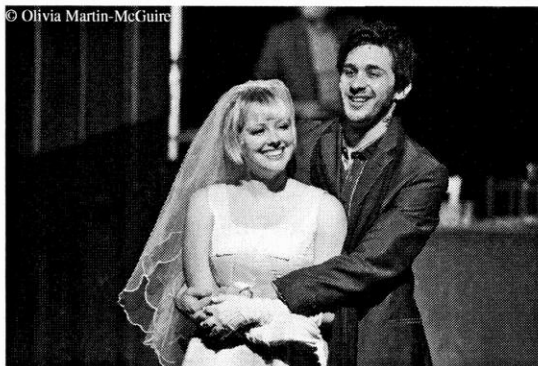
were shouted, stamped and thrown in our faces.

The cast were upset at the current economic climate and they wanted change! Good idea in theory, but all we felt was anger coming at us in waves and we heard few of the words and missed the irony. Characters were overacted to prove points, and all the female lead songs (*Pirate Jenny*, *Barbara*

*Song*, *Jealousy Duet*, *the Ballad of Sexual Dependency*) were belted. A pleasant exception was *Solomon's Song*, which was initially sung by a gang member (played by Harry Tseng) with a refreshing sweetness and lightness. This part of the production was right on the money!

As Peachum, Benedict Samuel was outstanding. He brought energy, charisma and purpose to his role and held the show together with his commitment and communication. Despite playing a character many decades older than himself, he grasped the detail of the part and found the comedy in Brecht's script, whilst adding his own flair and humour to an otherwise dominating and authoritative "boss of the beggars". Macheath (Kurt Phelan) was portrayed as mean and trendy, sexy and scary. His performance was solid, his charm oozed off the stage

© Olivia Martin-McGuire



kinky bondage attire, and the Rich? Well, they wore Chanel imitations.

The orchestra was a trio – Piano, Saxophone and Keyboard. The basic sound created an unobtrusive backing track, which gave all the attention to the performers. Whilst onstage drumming effects were used, and the occasional whistle and trumpet, it was up to the strength of the voices on stage to carry Weill's superbly insulting melodies. Some were better than others, but the leads (Peachum, Polly, and Macheath) were faultless. However, whether the cast were in tune or not there was a lack of communication and irony that made newcomers to the show a little baffled. The opening *Mack the Knife* was sung by all cast members, each having a line, and this caused the story within the song to be completely lost, and the prologue to be redundant. The Direc-

and his emotional peaks in Act 3 were captivating.

The most distinctly modern – and Australian – aspect in NIDA's *Threepenny Opera* was the inclusion of Drag Queens. Although they looked more like stage performers from *Priscilla: Queen of the Desert*, rather than prostituting ladies in a red light district, the three men added humour and playfulness and they drove home the all important sexual taboo. Other modern elements did not work as well. Despite being set in modern day Australia, the players kept referring to pounds, shillings and pence, and between themselves could not decide whether the King or the Queen was about to arrive for the coronation (in Sydney?). While such changes may prompt audiences to relate and draw similarities to the world around them, these discrepancies seemed counter-illustrative.

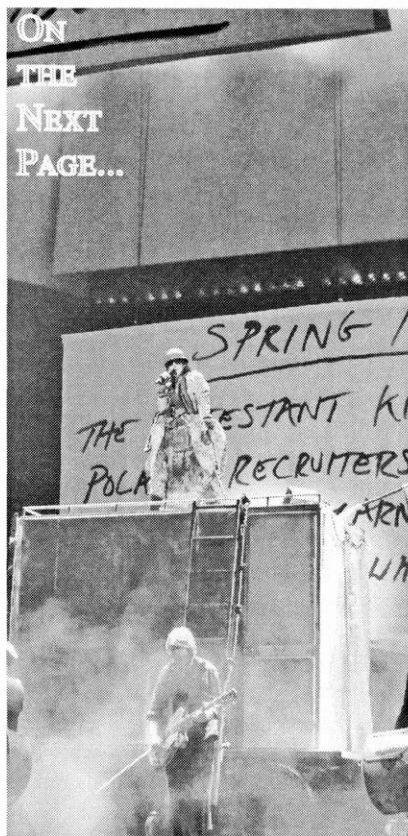
It was disconcerting that this production insisted on using epic theatre strategies, for a play that was written long before the V-Effekt was formulated. When Mrs. Peachum broke directly out of character and started chatting away with the front row, the obvious referral to the V-Effekt was noted but unwanted. Perhaps this was intended as a simplistic alienation effect. The disjointed introductions to the songs were integral, in line with Weill's claim: "the action was either interrupted, in order to introduce music, or it was deliberately driven to a point where there was no alternative but to sing." (Letter to the journal *Anbruch*, January 1929). However, *The Threepenny Opera* is rich enough with social throwbacks, parallels, irony and corrupt morals, so that to further inundate the audience with "can I have a spotlight on the front please Billy?" washes away Brecht's clever and precise writing.

NIDA's production is a bold reflection of how adaptable Brecht and Weill's anti-opera really is; and how, with attention to detail, it is translatable and modern 90 years on. This production of *The Threepenny Opera* was not without faults; however it featured a trio of smart performances, clever design and some imaginative staging.

#### FACT SHEET

**JOANNE IS AN ACTOR, DIRECTOR, AND PRODUCER AND CO-FOUNDER OF LA JOKER PRODUCTIONS.**

**FOR MORE ABOUT THE PRODUCTION, READ ANTJE GUENTHER'S INTERVIEW WITH DIRECTOR PETER KLEINERT IN THE INTERVIEW SECTION.**



Fiona Shaw as Mother Courage in the 2009 London Production at the National Theater.  
Photo: © Anthony Luvera



MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN. TRANSLATION: TONY KUSHNER. DIRECTION: DEBORAH WARNER. NATIONAL THEATRE, LONDON. 3 OCTOBER 2009.

While Brecht's plays are, unsurprisingly, staged in Germany with great regularity, they are seen considerably less frequently in the UK. Thus, when one of the most important theatres in the country decides to stage one of Brecht's most well known pieces, the production becomes something of an event. The National has three stages, and it was announced that *Mother Courage and her Children* would be playing on its largest, the Olivier. Expectations, almost by definition, were running high. Add a star director, Deborah Warner, and her long-time, and perhaps more fêted collaborator, Fiona Shaw, in the title role, and promotional articles started to appear in the quality press to reflect a broader sense of anticipation.

The large stage did not swallow the action and was predominantly bare and only dressed with significant props. The stage was almost always flanked by large white cloths, which either displayed the site of the action or Brecht's epic introductory texts to the scenes (which were also spoken on tape by Gore Vidal, for reasons which were not altogether clear). It is here that one finds a major contradiction in the production's aesthetics. It was plain to hear from fellow audience members (and indeed to read in newspaper reviews) just how "Brechtian" the production was, but this usage shows just how instrumentalized the term has become in British theatre circles. "Brechtian" here betokens the deployment of a small arsenal of devices which allow an

audience to believe that Brecht is all about reminding them that they are in a theatre. This rather empty aspiration, decoupled from the question of why such an aim may be desirable, becomes something of an end in itself as a result. If, however, the purpose of such de-mystifying devices is to question the notions and the politics of representation in the theatre by resisting illusionism, then the production at the National failed to exploit

DAVID BARNETT  
UNIVERSITY OF SUSSEX

this central tenet of a Brechtian theatre and left the audience with a sorry ragtag of de-

vices: tired old banners, the sounds of battle demonstrably being triggered by an actor on stage, and highly visible stagehands between and indeed occasionally in some of the scenes.

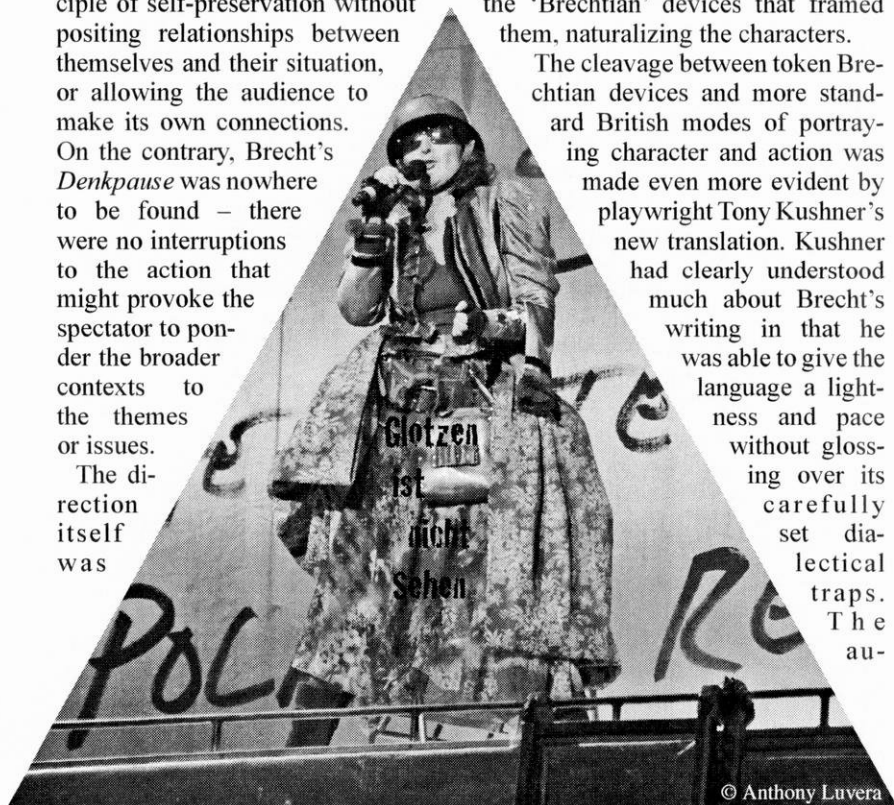
*Verfremdung*, then, was more about making the theatre strange rather than the characters, the action and the social phenomena encountered in the play. A classic example of text-driven *Verfremdung* is, of course, found in the play between scenes six and seven when the audience sees Mother Courage first cursing war and, with hardly a minute of stage time having elapsed but after the scene change, praising it at the height of her business powers. Deborah Warner, however, decided to insert an interval between the two scenes, thus dissipating the thought-provoking power of the contradiction. The effect of dividing the two halves like that betrays the approach taken by the creative team: the first half ended with a climactic outpouring of justified grief, a catharsis of sorts which was not called into question by the swift arrival of the next scene. The second half opened with a glitzy celebration of a woman who had rebuilt her life and managed to win, however briefly, a strategy that could thus further elicit sympathy for

this questionable underdog. In short, Courage herself never became an object of inquiry; there was little to push us away from the character, to ask ourselves whether or not her actions were correct. Shaw's Courage was a gutsy, confident woman who was doing her best to look after her children in a war whose causes were never questioned and whose players followed the principle of self-preservation without positing relationships between themselves and their situation, or allowing the audience to make its own connections. On the contrary, Brecht's *Denkpause* was nowhere to be found – there were no interruptions to the action that might provoke the spectator to ponder the broader contexts to the themes or issues.

The direction itself was

Sophie Stone's Kattrin. The gestural clarity of her performance was obviously linked to her mute part, yet it would have been so much more challenging for the audience to have been shown each character's repertoire of gestures, combined with a more geometrical understanding of the stage space. Neither was proffered and so the performances themselves resisted the 'Brechtian' devices that framed them, naturalizing the characters.

The cleavage between token Brechtian devices and more standard British modes of portraying character and action was made even more evident by playwright Tony Kushner's new translation. Kushner had clearly understood much about Brecht's writing in that he was able to give the language a lightness and pace without glossing over its carefully set dialectical traps. The au-



© Anthony Luvera

certainly tight and well controlled. Everything seemed to be deliberate but the result was more a humanist tragedy than an invitation to engage with the larger issues of war, capitalism, and the individual's function and options within both. The acting was fairly straight and there was little that one could call "gestic," with the main exception to be found in

dience very much enjoyed the ironies of the speeches, such as when the Chaplain explains the absence of a justification for murder in the Bible in scene two. Yet the lines remained gags in this production because the director was not interested in excavating the social pressures that brought about such contradictions. In addition, the translation was also sensitive

to an imperative to keep the language fresh. Its modernizing impulse did not seek out trendy formulations to appeal to the young exclusively, but updated Brecht's own popular and sometimes coarse language with wry and contemporary solutions that provided the kind of shocks found in the original whilst maintaining a sense of flow and rhythm.

Another novel feature of the production was its specially commissioned musical score, composed by the little known Duke Special for himself and his live band. For the most part, the music, like Kushner's translation, provided a contemporary translation of the complexes surrounding the original piece. Thus, a gentle tune may well have cloaked less savoury lyrics, while at other points, the melody created its own jerks and splutters to alert the audience that there was something with which to engage. The "Solomon Song," a song with which the spectator is perhaps more familiar, appearing as it does in *The Three-penny Opera* as well, was a beautiful transposition in which the melancholy and bitterness of the original was rendered in a simple but pleasingly unhappy version for piano. Of course, one may ask what was wrong with the score predominantly written by Paul Dessau, to which the answer may be "nothing." On the other hand, the new music complemented and vied with the lyrics well, and offered an *Aktualisierung*, much like Kushner's translation.

There were, however, two problems concerning the music, one technical and one directorial. The former concerned the mixing of music and voice: for the most part, the singers were simply too soft to be heard clearly enough and so much of the songs' content got lost. The latter was a series of peculiar decisions to frame

Courage as some kind of rock star. Her opening song, delivered from the top of her wagon, was lit by a row of lights set at the back of the stage as if Courage were a stadium-rock act. Similar lighting designs were used later, too. Perhaps these were also ways of exposing the theatre as theatre. The most peculiar decision, especially when considering the design choices discussed earlier, was *not* to display the song titles themselves. Thus the audience was treated to banners telling them that this scene was set 'outside the officer's tent' and that 'inside the canteen', but only once, for the "Song of the Great Capitulation," was the title able to provide a foil for the words and music. The absence of such banners remains totally puzzling to this reviewer.

The audience, at least at the matinee I attended, loved the production. The applause was rich and lasting. While there was not a wave of standing ovations, it would be difficult to say that the spectators had not enjoyed a show that had nimbly run for over three hours. Brecht considered that a successful production was one, which split the audience by forcing it to confront its own social, moral and/or political divisions. The harmony of the response to this production suggests that Brecht may well have considered this *Courage* a failure, appealing as it did to the audience's common humanity.

INSERT  
MONTAGE  
OR  
PROJECTION  
HERE

## INTERVIEW

WITH

ANNE

BOGART

**CIBS:** *Why did you decide to put together **No Plays, No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instructions Provocative Opinions And Pointers From A Noted Critic And Playwright** in 1988? Was there a specific stimulus to use Brecht?*

**Anne Bogart (AB):** At the time I was greatly influenced by the director Peter Stein. I adored his work with the Schaubühne and wanted to learn from how he thought and acted in the world. I loved that when Stein tackled Shakespeare for the first time, he spent several years working on a piece entitled Shakespeare's Memory for the soul purpose of study. The production became an amalgam of Shakespeare scenes, a display of Elizabethan acting techniques other relevant material and became the strategy by which Stein and his company learned about Shakespeare. For a theater director like Stein "to study" is to immerse in the subject and then write an "essay" in the language of space and time, theater language. So, in the spirit of Stein's thinking, I knew that Brecht would be a great life adventure for me, and so I wanted to do my own version of Shakespeare's Memory but for Bertolt Brecht.

**CIBS:** *Before your project, the most important performance anthology of Brecht's material for the stage was George Tabori's **Brecht on Brecht** staged in the early 1960s. Were you aware of Tabori's work? Did it influence you to work only with Brecht's theoretical works rather than his plays and poetry?*

**AB:** Of course I was aware of Tabori's work and in fact I had met him in Berlin in 1981 (we were both directing projects with graduating students at the Acting Academy in West Berlin). His approach to Brecht was not terribly influential in my thinking. I admired the man, of course, but he was not a primary source.

## FACT SHEET

**ARTISTIC DIRECTOR OF SITI CO, WHICH SHE CO-FOUNDED WITH TADASHI SUZUKI IN 1992.**

**PROFESSOR / CHAIR OF THE GRADUATE DIRECTING PROGRAM AT COLUMBIA UNIVERSITY, NY.**

**THEATER PHILOSOPHY: VIEWPOINTS AND COMPOSITION METHODOLOGY.**

**ADAPTED AND DIRECTED THE BRECHT SHOW, NO PLAYS, NO POETRY IN 1988 FOR WHICH SHE WON AN OBIE.**

**CIBS:** *John Willett's **Brecht on Theatre** (1964) is the primary theoretical reference for English-language Brecht. Did you draw upon this volume? Was your production in some way a response to this text, and perhaps its weaknesses of selections and translation?*

**AB:** The Willett book was one of the primary sources for material. We cut and pasted (in the spirit of the aesthetics of sampling) some excerpts from the book and re-arranged them with other texts in our play. Our play, though, was definitely not a response to this text.

**CIBS:** *What were the texts that you used in the production? We know you worked with parts of*

the “Street Scene” and the *Messingkauf Dialogues*, but can you name other specific texts?

**AB:** I cannot remember all of the sources (this was in the days just before I started working with a computer and so nothing remains that I can find). I’m sure that I found every book in English, every collection of his theoretical writings and worked from these. I know that I read quite a bit in German too but I do not remember doing translations myself (I’m a very slow translator and probably too lazy to do so). But really the way I always work with devised material is I come in to the first day of rehearsals with about 70-100 typed pages of material that I have selected from my reading and studying, text that I would love to hear out loud, and then we work in a cut and paste (aesthetics of sampling) fashion to construct the scenes.

**CIBS:** *The Brecht Estate isn’t always the easiest to deal with in terms of translations and stage rights. Did you have any issues with the Brecht Estate getting this material to the stage?*

**AB:** We received a blessing from Stephan Brecht. What a miracle!



**CIBS:** *Did you translate the texts onto the stage, or did you adapt the texts and use them more as guidelines for improvisation?*

**AB:** All of the text was word-for-word Brecht. No improvisation with texts.

**CIBS:** *Was there a stable schedule of scenes / improvisations; or did you change the scene order on a daily or weekly basis?*

**AB:** The play was performed in exactly the same order every single time. For me the order of events are critical, the accumulating dramaturgy an essential part of the audience’s journey.

**CIBS:** *Could you give us a description of the stage design and technical requirements for the show? Was there some type of dominant mise-en-scene?*

In  
some ways,  
I feel that  
Bertolt Brecht  
was my father  
and Gertrude Stein  
was my mother.

**AB:** The essential spatial idea and organizing principle of the production was to include every sort of audience/actor relationship known from the history of theater. The opening was performed as a carnival barker. The next section was promenade, like medieval “mansions,” where the audience could wander from “station” to



“station” and watch the scenes in any order. Then the following section was staged as a parade moving through the audience. Then the audience was seated for the “theater of images” and later a melodrama and at some point a staged “theater conference.”

**CIBS:** *Would you consider reviving **No Plays, No Poetry**; or, would you consider turning it into a playscript with performance rights, etc... and hence becoming the new **Brecht on Brecht** for the 21st century?*

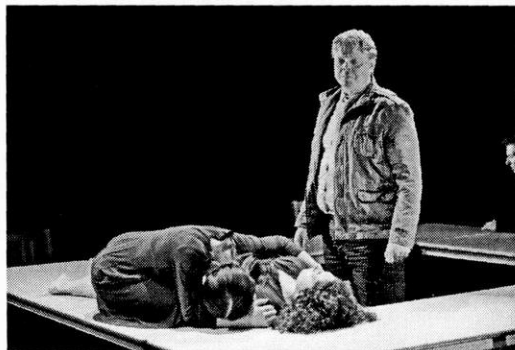
**AB:** I would love to revive the play but I am faced with the real problem of the lack of script and documentation. Oh for computers in the late eighties.

**CIBS:** *The end of the Bush administration, the election of Obama, and the attendant economic crisis may or may not indicate a change in the political and cultural mood of the country, but we here at the IBS enjoy the act of historicizing. So, is Brecht particularly important now, after thirty years of a largely conservative political and social culture?*

**AB:** I find Brecht more relevant than ever. In the search for new models and mythologies, Brecht can be a rich resource. His work and the example of his life and actions stand, as Virginia Woolf would say, as a “rod” against which we may view our own attempts at action in the world.

**CIBS:** *In both his plays (**Judith von Shimoda**, **Good Person of Szechuan**, **The Measures Taken**) and his theoretical work, Brecht drew upon Asian theatrical influences. Your theater company, SITI, actively promotes intercultural synergies between Eastern and Western traditions. Did Brecht play any kind of mediating role for you in this aspect of your career?*

**AB:** Brecht’s influence on my commitment to international cultural exchange is simply the size and reach of his appetites and interests. Certainly his enthusiasms for Asian theater lit the fire under me. But mostly, in the sense of Heisenberg’s notion of “if I can see far it is because I stand upon the shoulders of giants” applies for me. Brecht was a giant and I have had the privilege to be infected by his life and his ideas. In some ways, I feel that Bertolt Brecht was my father and Gertrude Stein was my mother.



Left: Anne Bogart’s October 2009 production of *Antigone*.  
Photo: ©Erik Pearson.



**CIBS:** *What was your background in Brecht and what was your attitude toward his theory and praxis before you mounted the Tabori work in 2008? We noticed that your previous productions at EMU did not include Brecht and that your music theater productions tended more toward Sondheim than Brecht / Weill / Eisler, etc... Was this just happenstance, or did you consciously work outside of the Brecht orbit before 2008?*

INTERVIEW  
WITH  
PIROOZ  
AGHSSA

**Pirooz Aghssa (PA):** My initial contact with Brecht happened around 1972 when I was a twelve-year old boy growing up in Tehran, Iran. My aunt came upon two tickets to a production of Brecht's *The Visions of Simone Machard*. This production was presented by a group of students at the University of Tehran. These students were not "theatre majors" and they were not putting on a play in order to sharpen their acting skills in the hopes of future theatre careers. For these young people living in a country that did not offer freedom of speech, a theatre experience was one of the few means of having a dialogue about important issues in a sublimated way as to not arouse the suspicions of the authorities. Even though I was too young to fully understand the play or the relationship of the actors to it, I felt a sense of commitment and purpose emanating from the stage and fully shared by the audience. This was real political theatre in a country where there was and is a great deal of repression. In such a society the relationship between a work of art and its audience is shaped in ways that are unimaginable in America. Many years later I was fortunate enough to see a production of Tony Kushner's *Homebody/Kabul* in New York City shortly after 9/11 and I was overwhelmed because it had the same atmosphere and energy of performance / audience relationship that I experienced with the *Visions of Simone Machard* in Tehran. This too was real political theatre in a country where there is freedom of speech and theatre is not the primary venue for political discussion.

#### FACT SHEET

**PROFESSOR AND DIRECTOR  
AT EASTERN MICHIGAN  
UNIVERSITY**

**DIRECTED BRECHT ON  
BRECHT MARCH/APRIL  
2008 AT EMU.**

**2009-10 PRODUCTION: A  
FUNNY THING HAPPENED ON  
THE WAY TO THE FORUM.**

Shortly after seeing Simone Machard my parents took me to see an Iranian play, *Shahre Gheseh (City of Stories)* by a wonderful Iranian playwright, Bijan Mofeed, who unfortunately has since passed away. This play was extremely popular and it used Brechtian techniques of alienation to critique the influence of the Islamic clergy in Iran. Of course, it is only in retrospect that I recognize the Brechtian techniques used in that play. At the time of viewing it (along with many other audience members) I thought the production was wonderfully entertaining and absorbing but it also had important

issues to explore.

You are absolutely right that my music theatre work has tended more toward Sondheim than Brecht/Weil. There has been a great deal of discussion about the Brechtian structure of Sondheim's shows even though he himself denies any such influence. My attraction to Sondheim has always come from what I consider his separation of the traditional musical comedy format from its traditional context. To me that is one possible definition of "alienation." But beyond all that, I am a theatre person and the theatricality and non-illusionistic techniques of Brecht have always been very much a part of my aesthetics. I firmly believe that it is impossible to be a serious theatre artist at this point in time without some substantive grounding in the theories of Brecht.

© Pirooz Aghsa



**CIBS:** *And here's a follow up to the first question. Since **Brecht on Brecht** in 2008 you have followed it up with **Angels in America: Millenium Approaches**.*

*Tony Kushner is a self-proclaimed Brechtian playwright. Did your work with Tabori/Brecht influence you with **Angels in America**? Does this represent a conscious change in the type of productions you want to direct or just an arbitrary occurrence?*

**PA:** My work on *Brecht on Brecht* was sort of like an etude that prepares one to play a concerto that is *Angels in America*. My work on *Angels* was very much informed by Tony Kushner's

(and my own) Brechtian influences. What inspired me about working on a script such as *Angels in America* was immersing myself in the work of a writer who is already politically committed. In his search for communicating his ideas he has found that theatre is the form that can contain his political content. The last scene of *Angels in America: Perestroika* has that non-sentimental open-ended quality that leaves the doors wide open for future exploration and progress (both onstage and off). And after all is that not what Brecht wanted to communicate in his theatre? I find that incredibly moving and reassuring.

As far as future productions, I have this sense of anxiety that I may not find material as strong as my last two shows. In the fall I am actually directing *A Funny Happened on the Way to the Forum*, which is as far away from *Brecht on Brecht* and *Angels in America* as one can go. I am setting the play in a rehearsal room where the company is preparing the production. I have found

that audiences love when something unexpected happens onstage and the illusion of reality goes out the window. They love to be invited into the process and theatre never allows them to. I want to show what might happen when a production is in rehearsal and what kinds of relationships and conflicts may arise.

**CIBS:** *We noticed that you have an interest in Anne Bogart's Viewpoints "Method." We just interviewed Anne about her 1988 production of **No Poetry, No Plays** in which she used Brecht's theoretical works to construct a type of performance anthology. She knew the Tabori piece, but consciously avoided copying its use of poetry and plays. Were you aware of this production and did it influence you?*

**PA:** Although I am not familiar with *No Poetry, No Plays*, I am a passionate admirer of Anne Bogart's theatre work and her writings. I was present at a Viewpoints Symposium in New York City a few years ago where Anne Bogart mindful of the common belief that Stanislavski is the father of the American theatre, proposed that perhaps Martha Graham should be called the "father" of the American theatre. Her statement resonated with me not just because of its opposition to the long-held tradition of realism in the American theatre as the only way of doing theatre, but because it radically shifts the whole notion of what theatre is and how much more it could possibly include and address. I use Anne Bogart's books as required reading for my directing classes and it is very encouraging to see the immediate connection that my young students have with her writings and her worldview.

**CIBS:** *You also have an interest in the Meisner Technique. Brecht, of course, had some issues with Stanislavski and by extension Method Acting. This tension continues in the academic work of David Krasner for example. Do you see the Meisner Technique as a branch of Method Acting? Do you see Brechtian Method in conflict with Meisner?*

**PA:** Meisner had some issues with Stanislavski and by extension Method Acting as well, which I think is why he devised his own acting technique. Fundamental to the Meisner technique is the notion of embracing the moment for what it is and not for what one wants it to be. Also central to this technique is listening and reacting to one's fellow actor. Meisner teaches actors to remain alert and constantly direct their energy outward. He also teaches the actor to tell the truth and refuse to communicate in that coded language that the society requires of us. Although there is a perception that the Meisner technique may be more suitable for realism and film work, I think that the preliminary foundation of it is necessary to any method of acting and performance. The Neighborhood Playhouse where Meisner developed his theories has always been a testing ground for cutting edge and interdisciplinary work. Remember that Martha Graham had her beginnings there.

**CIBS:** *Ok, let's talk about the play: Why did you decide to do **Brecht on Brecht** in 2008 for a student production? Did the text seem timely? Did a Cabaret / Introductory Anthology on Brecht seem timely? Did the conservative political*

*climate since 9/11 seem ripe for "alienation"?*

**PA:** In the preface to *Brecht on Brecht*, George Tabori encourages directors to select, add, cut, etc... from the existing script in order to make a statement about their own time. I found that extremely liberating. I wished to work with a script that was not entirely structured by the playwright. I had also just returned from a one-year sabbatical in New York City where I studied cabaret performance techniques and performed my own one-person show. Cabaret performers do not take refuge behind a character. They confront the performance material directly from their own point of view. This particular approach radically changes the traditional audience/performer relationship which exists in the theatre. To me that is quite "Brechtian." I felt that *Brecht on Brecht* would offer a wonderful opportunity for experimenting with some the cabaret techniques that I had learned.

As I picked and chose material from the published text of *Brecht on Brecht* (without thinking about a theme in advance) I realized that the theme that eventually emerged was mostly about displacement and marginalization which resonated well with me because of my immigrant experience and because of the post 9/11 after-shocks and the ways they were dealt with by the Bush administration.

So, *Brecht on Brecht* took me beyond the sphere of directing a finished text whose parameters were clearly set by the playwright. I had become bored with the predictability of theatre production in this country and wanted to work on something that would allow me to explore expanding some boundaries. What I found most exciting was the sense of ownership of the material that the student's found during the course of the rehearsals. They fully understood that their critical attitude toward the text was the source of that ownership. Several of them expressed to me afterwards that they had found freedom in their work that previously eluded them.

**CIBS:** *Did it seem like an easier way to present Brecht to both actor and audience in Tabori's form rather than a full play like **Mother Courage**?*

**PA:** From the audience perspective this was not an easier way at all. Many viewers who were used to more traditional theatre had a hard time connecting one episode to another and even a harder time watching the episodes individually without trying to find an arc in the totality of the script. I think some people were bothered by the fact that there was no proscribed through-line that one usually gets in a realistic play.

I had seven actors some of whom were freshmen and as a result they were still too young to be fully indoctrinated in the ways of "the method." They were ready to jump in, play, and explore. My challenge was to make sure that they had a political point of view about the lines they were saying and not supplying them with my own. So throughout the rehearsal process I would interview them informally to see what kind of critical stance they had in connection with Brecht's material that they were entrusted.

I would love to direct *Mother Courage*, which I think because of the Iraq war (and other wars currently being fought) has an eerie resonance and relevance. I am not sure if *Brecht on Brecht* is an easier or more difficult way to present



Brecht instead of a full-length play such as *Mother Courage*. I think Brecht demands a specific kind of participation from the audience (and the actors) that is demanding in a totally different way than other forms of theatre. So, in whatever incarnation Brecht presents certain difficulties but ultimately rewarding ones.

**CIBS:** *How did you introduce Brecht to the students? Did you work purely through the poetic and dramatic material or did you supply the students some of the theoretical writings? Was there some difficulty for actors and audience in getting BB? Did you have them draw contrasts with Aristotle, Stanislavski?*

**PA:** We used a variety of ways to introduce the students to Brecht. They were given reading material that required them to do a lot of historical research. We also worked very physically in rehearsals. I had a movement specialist (trained in the Lecoq technique) and we made sure that the acting impulse was first and foremost physical and not purely psychological. We had a lot of discussions trying to delve into the political layers of Brecht's writing and finding contemporary parallels. The students were asked to take each piece of material and supply it with their own political commentary. In that way, we were trying to engage the students' own critical mechanism with regards to the material. For me the most important thing was for the production to be alive and contemporary instead of a reconstruction of the past. There was no reason to draw contrasts with Aristotle and Stanislavski. Acting is more about doing and less about theorizing. If a student actor needed to approach the material less 'realistically' then they were told to do so and they often found the necessary dimensions.

**CIBS:** *To what degree, if any, were you influenced by the original production of the 1960s? Did you research any other productions from the 1970s on?*

**PA:** I researched the original production but only to the degree that I would draw inspiration and enthusiasm from it. I did not want to know how the production was structured, designed, or performed specifically as that would color and influence my personal confrontation with the text. One thing that I have been aware of for many years is the way Brecht is sometimes done at universities. Some of these productions look as if the director read a Brecht Rule Book and tried to follow a list of already existing practices: barbed wire fences, light bulbs hanging from the ceiling, and some such visuals that are frankly overused and cliché. My goal was to find a new way of arriving at the idea of alienation. My question was "can a theatre audience in 2008 really be alienated? And from what do we want them to be alienated and distanced? For many people in America who do not come from a theatre going background, the idea of being in the theatre is already alienating. For traditional theatre goers subverting their expectations can be alienating. I find that the majority of dramatic works in the United States are written to get ONE specific reaction from the audience. The writing is seldom open enough to allow the audience to make a decision about how they want to perceive and react. I think that limits the possibilities of a theatre experience enormously. I believe

the audience can be put in a position where they have to choose how to react to a theatre production rather than the production choosing the reaction for them. For an audience that has been spoon-fed, that can be very alienating. I wanted the work on *Brecht on Brecht* to open possibilities for decision-making on the part of the audience, the actors, the designers, and indeed myself.

**CIBS:** *Did you use all the material or only selections? What vignette worked particularly well? What did not work so well?*

**PA:** I have already explained my process of selection. I just would like to add that I had to be aware of how much each individual actor had to do and that there was a balance among the cast in terms of the distribution of the selections. Even though there was a "theme" many of the vignettes were self-sufficient. I made sure that the selections were placed next to one another in order to create a certain degree of variety. But I also made sure not to explain the transitions from one piece to another to the audience. That was their business.

**CIBS:** *Can you paint a composite picture of the production for us? Feel free to include and refer to production or rehearsal photos for these questions. What did the stage look like? What kinds of props were used? What kind of mise en scene were you shooting for?*

**PA:** The stage was essentially bare. The concept for the production was a post-apocalyptic circus with a variety of clowns. The costumes and make-up were highly stylized to the degree that some of actors were not recognizable by their friends. As the production progressed and as discoveries were made, elements of costume and make-up disappeared until the actors ended up in their own street clothes. So it was a journey from a highly theatrical mask to the actor's own persona. I guess my aim was to create a *mise en scene* that combined the theatrical other in order to show the process of masking and unmasking.

**CIBS:** *How was the production received?*

The reception of the audience was varied. If they were theatre people or theatre-going they were more receptive to it. If they were intellectually inclined and knew history and current events then they had an easier way into the production. If they were hoping to see *Oklahoma!* they were disappointed.

I read an article recently written by Tony Kushner about "difficult art": The kind of art that is not readily accessible to a large majority of the people. The educational system in America has failed on a grand scale in the last few decades. Additionally, we just came through eight years of the Bush presidency where a lack of intellect and learning was extolled as desirable. There was an insidious attempt to create suspicion toward intellectual inquiry and education. We who work in the theatre are the unfortunate recipients of that kind of backward thinking in terms of who comes to see our productions. A theatre production cannot supply the audience with all the answers. An audience member has to bring something to the table before he or she attends a performance of *Mother Courage*. The educational system in America has abandoned the responsibility of supplying the students with what they need to bring to the

table.

When I was growing up in Iran, two long-running productions in Tehran in the 1970s were *The House of Bernarda Alba* and *The Cherry Orchard*. These productions were seen by masses of people who were hungry to explore serious questions because their lives had placed them directly in the center of historical events that they could not control or escape. Can you imagine the *House of Bernarda Alba* running for over a year on Broadway? It is a tremendous statement.

**CIBS:** *Would you do it again? Would you want to mount another Brecht production?*

**PA:** I would love to do another Brecht production. I am passionate about *Mother Courage* and its contemporary resonances. I am also fascinated by the shorter "learning plays" which I think ask very significant questions.

**CIBS:** *This is probably the most important series of questions for the interview. Do you think there needs to be a new **Brecht on Brecht** for the 21<sup>st</sup> century? What texts would you keep from the original, what would you add? How would your version of a new text look like?*

**PA:** A few years ago there was an article in the *American Theatre* that asked whether Brecht was relevant after the fall of the Soviet Union and the triumph of the capitalism. With the wars in Iraq, Afghanistan, and other places, and with the collapse of our economy, Brecht is once again frighteningly relevant! But what Brecht has confirmed for me is the possibility of theatre being a valid and necessary venue for political discussion and activism. And frankly if the theatre in a country is unable or unwilling to explore serious socio-political questions, then some disconnection has occurred that needs to be analyzed seriously. So I do believe that there needs to be a *Brecht on Brecht* for the 21<sup>st</sup> century. This new version might attempt to embrace history and cultures (Western and Non-Western). The text might include not only Brecht but playwrights who influenced him and are influenced by him. I would include old and new. I would include texts from other cultures and languages. I would even include non-Brechtian pieces to create a deeper and wider sense of context. I believe that we live in a world that one person's story is ultimately another person's story and vice versa. In order for me to absorb your story, however, I have to surrender my arrogance and extend outward from my world to other worlds. *Brecht on Brecht* for the 21<sup>st</sup> century could very well reflect some those issues.

**CIBS:** *Do we need Brecht? Especially now? More than ever? Or, is he a museum piece?*

**PA:** I do not see Brecht as a museum piece at all. There is something about his theatricality that will always remain relevant. There is also the theoretical assumption that human progress is a possibility. I cannot imagine that such an assumption could ever become a museum piece.

## INTERVIEW

WITH

ARMINA

LA MANNA

**CIBS:** *Could you start us off with a little roadmap of how you got to Brecht and the production of **The Caucasian Chalk Circle**?*

**Armina La Manna (AL):** When I was much younger my mom made a reference to *Mother Courage* in a conversation. I asked her about it and she told me about Brecht's play. I read it and immediately fell in love with his writing, with his wit and ideas. I have seen several productions of his plays, but never *The Caucasian Chalk Circle*. After reading it two years ago, I knew that that was a play that I had to

direct. And when it was time to pick a thesis, I found that *The Caucasian Chalk Circle* spoke to our times profoundly.



**CIBS:** *Picking up on the last part of the previous question, how was Brecht mediated in your graduate program? What does one read of Brecht (plays, writings) in the current program at Temple?*

**AL:** There is no time set aside to study Brecht specifically. In a class on Dramatic Literature we spent only one class hour talking about him and his plays.

**CIBS:** *Why Chalk Circle now? A classic play that needed a revival? A chance for an artist to pay her dues to Brecht and political theater? Or, is there a contemporary relevance of the play?*

**AL:** Oh, no. There is absolutely relevance to today. We live at a time when wars are executed by governments without the approval of its people; in fact against the wishes of its people. We live at a time when our country, unlike all the other 1<sup>st</sup> world nations, is getting more religious and close-minded. Perhaps this excerpt from my Director's Notes will shed light on why I chose this play:

Standing on a New York pier that was getting beaten by the choppy October waves of the Atlantic Ocean, I was struck by the beauty of the Brooklyn Bridge. At that moment a feeling of pride in mankind overtook me: sixteen-hour groundbreaking surgeries, man walking on the moon, works of art that hammer out new ways of thinking. And then there are the contributions of a personal nature that we make to humanity: the inherent desire of the vast majority of us to do good. This is something I have always believed. When people learn that I am an atheist, many often ask me, "How can you live without faith!?" This is a false assumption. For I have faith and I have experience: faith in humanity and the experience of its history. Yes, our history is marred with war and misdeeds. But

## FACT SHEET

**CHALK CIRCLE  
RAN AT TEMPLE  
UNIVERSITY  
(PHILADELPHIA) FROM  
MARCH 19-29, 2009.**

**IT WAS ARMINA'S  
M.F.A THESIS  
PROJECT FOR  
DIRECTION**

it is also graced by the selfless, kind and pure-hearted acts of goodness that ultimately transcend the sadder parts of our shared history. I believe that no faith is stronger than that in yourself and fellow man. And that is the reason I chose to direct Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* - it affirms my faith.

**CIBS:** *How did you approach the play? Did you read it in the original German? What translation did you select? What type of research did you put into the project (e.g. did you stick with primary sources of Brecht, or did you do a bit of dramaturgical research into the production history of the play?)*

**AL:** I read several translations of the play and then had my German friends do literal translations of the parts that didn't make sense. Several years ago I discovered a Georgian (the country) painter and his work. I used his paintings as metaphors with which to communicate with my designers and cast. I spent hours reading up on Brecht, his times, his quotes. I also spent a long time researching the characters.

**CIBS:** *What edits / augmentations did you make to the play?*

**AL:** I did not keep the prologue because the references to Communism, comrades, etc... no longer carry the weight they once did. Most of the students at Temple don't even know what Communism is. The play speaks for itself. I did alter the last line of the play. Since the prologue was gone, The Singer could no longer talk about the farm land and water and to whom it goes. My last line was: "Peace to the wise, so that they may keep it so."



**CIBS:** *Was there any particular scene, character, technical challenge, or "moment" in the play which proved to be a signature moment of the rehearsal / production? That is, a moment which was the most difficult; or, a moment when the production seemed to come together?*

**AL:** The signature moment was the march. 30 cast members marched in unison and then created a battle field of war with their bodies through which Grusha walked through with the child. Also, when in the last scene a real child came out (we had used a small doll to represent Michael prior to the last scene), the audience gasped. By having a real child on stage, by placing the child in the circle and then having him pulled out of it, by having the child caress Grusha when she cried on stage, Grusha's sacrifice was so much more real and so much heavier.

**CIBS:** *How did you mediate Brechtian Theater to the actors and production staff? Did you talk about alienation, epic theater, gestus. etc...?*



**AL:** Yes, we did. That is the reason I had all the cast members stay on stage at all times. Once the actors finished their scenes, they would step off the platform and sit around the stage watching the rest of the action.

**CIBS:** *The Chalk Circle*, like many of Brecht's pieces, is famous for being technically complex (i.e. number of actors, music along with text, etc...) could you talk a little bit about the technical difficulty of bringing Brecht to the American Stage?

**AL:** I was surrounded with people who are not only remarkable artists, but understood Brecht as well. My composer wrote original music. I had asked her to listen to Georgian folk music and get her inspiration from that. Which she did. My set designer gave me a three-sided thrust with another level on top of it.



**CIBS:** *What were your expectations in terms of audience response? Were these expectations met?*

**AL:** There were many people who saw the show twice. Not only was the show big - 31 cast members including a child, red silk drapes being pulled off into the ceiling, disappearing river on stage—but it also told two very

different, yet remarkable stories: Grusha's and Azdak's.

**CIBS:** *What's next for you?*

**AL:** I moved back to Los Angeles and am writing and directing here now. I will be starting translations of a few Russian plays this year. In July, I will be in Philadelphia for a few days to finish shooting a film I am in.

Die meisten Leute sind sich  
nicht klar darüber, was für Folgen die  
Kunst hat, was für gute und schlechte Folgen. Man  
glaubt, dass einem Zuschauer, der von der Kunst nicht  
innerlich gepackt wird, weil sie schlecht ist, nichts passiert.  
Ganz abgesehen davon, dass man nicht nur von guter, sondern  
auch von schlechter Kunst "gepackt" werden kann - auch  
wenn man *nicht* gepackt wird, passiert einem etwas.  
Ein Theaterstück, ob gut oder schlecht, enthält  
immer ein Abbild der Welt.

**BFA 22.1:591**

PETER  
KLEINERT  
INTERVIEWED  
BY  
ANTJE  
GUENTHER

**Antje Guenther (AG):** *Peter, you are a theatre director and teacher from Germany, and you've just finished directing **The Threepenny Opera** with the second year students of NIDA, the National Institute of Dramatic Art in Sydney, Australia. How did this connection between NIDA and the Ernst Busch Performing Arts School in Berlin come about?*

**Peter Kleinert (PK):** There is an international organization of all the big drama schools in the world. They have regular conferences and one of my colleagues was invited to one. And when she came back she said during a meeting, "there was someone from Sydney who asked if we had

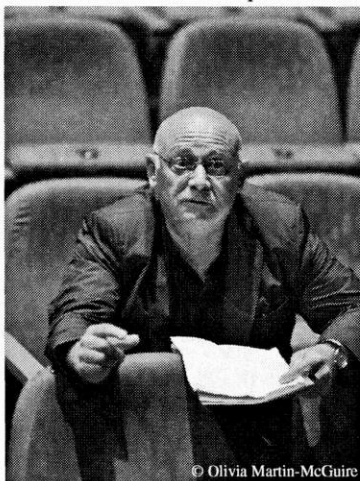
anyone who'd be interested in doing Brecht there." And I said yes. That was [about] two and a half years [ago].

We started to email and talk about scripts, and the question was always whether to do a Brecht, or a German post-dramatic text. I suggested Schimmelpfennig, contemporary to NIDA, but they that. And the odd kept telling me I people. I've been school for many in Germany you'd because I wouldn't – one where every something to sink

So I kept trying otherwise, but in "No, 24 students. Ensemble Project, a highlight during celebrations." At

mention of *The Threepenny Opera*. The play is kind of a favourite project of mine because I really like working with music. Because music is another forming element, where you can convey another level of meaning, which you can't do just through the language and the actors' performances. So I said yes. And then I got all worried again, because I read the play again and realised there actually are only five big parts. I mean proper big parts. And I thought to myself, "Okay, if that's how it is then that's how it is. And now I have to search the text to find interesting tasks for twenty four students."

Then, I had this idea to use the prologue with the beggars – YOU ARE ABOUT TO SEE AN OPERA FOR BEGGARS BECAUSE THIS OPERA IS SO MAGNIFICENT ONLY A BEGGAR COULD HAVE THOUGHT IT UP AND BECAUSE IT STILL HAD TO BE SO CHEAP EVEN BEGGARS COULD AFORD IT – and extend upon it: the beggars hadn't just thought



© Olivia Martin-McGuire

or another young German playwright weren't interested in thing was that they had to work with 24 working at a drama years and I know that never do such a thing know a suitable play student has at least his teeth into.

to convince them the end [it was], It's our Second Year and it's meant to be our 50<sup>th</sup> anniversary some point there was

## FACT SHEET

ANTJE GUENTHER  
CONDUCTED THIS  
INTERVIEW ON  
SEPTEMBER 24,  
2009 IN SYDNEY,  
AUSTRALIA.

ANTJE INTERVIEWED  
CHRISTEL HOFFMANN  
FOR CIBS 37 (2008)

up this story, but that they are also performing it. I wondered what would happen if the chorus of beggars told the story. And I think this idea worked out well in the end.

The conditions for the second year project are such that you have one rehearsal a day. And I managed to insist on one-and-a-half rehearsal sessions at least three times a week. But compared to Germany this is not enough. Admittedly, all the students here are very hardworking and committed, and I really had a great time with them. And in this short amount of time they also had to learn all the songs. Jürgen Beyer (our musical director, whom I'd brought over from Berlin)

and I could at times do parallel rehearsals, but that wasn't always possible. And I think considering the short amount of time, the production was surprisingly professional.

**AG:** *Just to fill in some gaps – how and when did your work with Brecht begin?*

**PK:** [When I was young] a friend of a friend brought me the 20 volumes Suhrkamp paperback edition of Brecht's collected works from the West. That was like a treasure, because not all of Brecht's works had been published in the GDR at that time. In my youth I felt very close to Brecht the poet. I'd taken a shine in particular to the poems and songs of the young Brecht, his anarchy and his demands on life and love.

And in the 1960s it wasn't all as yet without hope in the GDR, unlike in the late eighties. I was very involved with a group of young people then, in Berlin. We were critical and wanted to change things, and Brecht belonged to a group of authors we were familiar with, who influenced us. In a way, you had a critical thinker at your fingertips, one who was nevertheless for Socialism. But [an author] who critically examined everything, who'd written a poem about doubt. So I always felt very close to Brecht.

The first Brecht production I did was in Lisbon. Peter Schroth [long time collaborator of Peter Kleinert – AG] and I had been invited to the Festa do Avante. That was shortly after the Carnation Revolution. Avante was the newspaper of the Communist Party of Portugal. And this Communist Party held a big, three-day festival on one of the hills above Lisbon. We'd been asked to direct scenes from *The Mother* in a tent for 1,500 people. And I will never forget it: [those people] had come from all over the country, and very likely had never seen any Brecht, or mightn't even have been to a theatre before. And I'm sure many were illiterate, too. And we did the scene where the Mother is taught to read. And I'll never forget how quiet it was in this tent – you could've heard a pin drop. Brecht had a real effect there.

The following year we did *The Exception and the Rule* in Lisbon, in a smaller theatre. [The actors'] commitment and dedication, and their imagination too, were just great; how they absorbed everything. Because for them Brecht really was something new – he'd been banned [in Portugal by the fascist dictatorship]. That was one of my most impressive experiences with Brecht.

with his dramatic work.

And then I'd say that for me, Brecht the theatre person and teacher is the basis for everything: -n terms of method, what acting is, and how his theatre is all about the spectator - even when I direct other plays. He's impacted me greatly, just like he has on other theatre makers. When there was a shift in German theatre, both in the East and West, in the 1960s – all this would've been unthinkable without Brecht. And the post-dramatic theatre, too – the storytelling on the stage, Heiner Müller's plays... all this is really Brecht expanded. Or wouldn't be possible without Brecht. For me, there exists a deep methodological connection.

**AG:** *Let's talk about your work here: I think I once read an anecdote where Weigel told Benno Besson "If you want to direct, do it in your native language, your mother tongue." Now you just finished directing **The Threepenny Opera** in English, a foreign language for you. What was this experience like?*

**PK:** *(laughs)* Well, you'd have to ask the students that! It's quite an effort, because I don't go into rehearsals knowing exactly what is going to happen. You have to be able to, in a way, make subconscious choices really quickly, and to communicate them instantly. You can't always say, "Just a moment please, I have to ask my electronic translator" *(laughs)*. For me, directing is physical as well. I can't sit at a table somewhere and give long speeches. I react in the moment to what is happening. And I find things happen not just through words, through language, but through an exchange of energy as well.

In the last years I've come to recognize more and more that directing is a lot about entrusting responsibility, and creating trust... When I was young I used to work in a team with a colleague. And we really came up with a lot of ideas beforehand. *(laughs)* So the rehearsal process became a case of 'implementing how we'd imagined the production beforehand'. In the last years I've realised that it is of course a lot more fun to let things develop through a more difficult process: Giving the actor room to create the character; being patient and trusting; trying out as much as possible and not considering rehearsal as an exercise lesson; leaving things open to the last minute; and letting chance play its part. The important thing is that the group you're working with has a common goal. That's the responsibility of the director.

Also, in recent years I've really enjoyed viewing the making of theatre as a journey to an unknown land. Theatre as adventure. So generally I have a clearer idea about what I *don't* want to do, and the direction I want to take. I find it much more exciting to develop a concept together with the actors and the other members of the creative team.

I really quite like it when you don't have to talk about everything for hours *(laughs)*. And the actors here really helped me out there. Most of them didn't start discussions but made a suggestion instantly. And here they indeed differ from German actors - who discuss things a lot more, that's for sure. Of course every work process requires actors and director to trust each other. But this trust existed, and so you can rely on the process of the actor, which is the creative process, being much more interesting than if I was to know everything beforehand. In the end it became much more of a group work.

And that's what I love about the theatre. Something like a family develops, in quite a short time.

What I thought was great about this class – there really wasn't anyone who'd project his problems onto something else. Which is something German actors like to do. They ideologize really quickly, and divert to questions of taste... You know, all things that take away from what's actually happening.

I think an actor isn't someone who just reproduces something, but he has to be able to act *in the moment*. That's really my main credo when it comes to theatre. Theatre that doesn't happen in the moment is dead theatre. And this 'in the moment' has to be pulled into focus again and again. I try in all my productions to keep coming back to showing that it's all theatre, it's all play – which is derived from Brecht too, of course. That you're able to step out of character, talk to the audience directly, react to everything that's happening in the performance.

**AG:** *I assume you'd done some prep work in Germany before you came to Sydney. But the set and costume designers were NIDA students as well...*

**PK:** Yes, I'd exchanged a lot of emails with the designers as well! You know, I find it extremely difficult to work with designers I don't know. But it worked out surprisingly well: sketches were emailed back and forth, and the costume designer even spent a week in Berlin, and in the end I was quite happy with the result.

One of the most important ideas I mentioned in my preliminary thoughts on the concept [of the show] was to say: the play takes place today. And then I wrote something like "Why not in Sydney?" And Lucilla and Mathhew [the designers] were very keen on the idea, and promptly sent me pictures of Kings Cross. It was quite nice to have this level of transformation for the play. We arrived at the eventual set design – the shipping container – through various stages [and discussions]. Then you start talking details, and a lot emerges during the rehearsal process as well.

**AG:** *You mentioned the decision to have the play take place today. During the process of this translating into contemporary Australian, and in particular Sydney, reality – did you just have to rely on and trust the experience and knowledge of the students here?*

**PK:** Well, I'd have to reverse the question: Was it believable?

**AG:** *That the play took place in Sydney?*

**PK:** Yes.

**AG:** *Well, at certain points the text had been changed, Surrey Hills, for example, or Sydney itself were named. And for me it was problematic at times because on the one hand you had these references to today, but on the other hand people kept talking about Buckingham Palace and the King's Coronation...*

**PK:** Yes, for me that was okay because we wanted the references to today, but



didn't want to rewrite the whole play. We'd have run into difficulties pretty quickly anyway, because there would never be a coronation parade in Sydney. And we consciously allowed Pounds and Dollars to remain side by side in the text. The actors always asked me whether to change it, but I kept saying: No, the audience is surely intelligent enough to understand this is how Brecht wrote it, and I don't want to change every line, that doesn't make sense. But I thought it was funny to refer to Sydney every now and again... References I'd call it: I don't claim the play's taking place in Sydney, but there are these references.

Regarding the research – of course I've lived in Sydney for eight weeks now and experienced quite a bit. And the designers and I went on a 'study trip' to Kings Cross at some point. (*laughs*) They're wearing these incredible shoes there, with these massively tall heels. And our girls [those playing prostitutes – AG] have them too.

What was important for me was to avoid any kind of alienation that would allow the audience to think this was an old, outmoded story. I wanted what Brecht calls the actor's *gestus* to be as modern and contemporary as possible, developed from within the experience of the actors, and put in opposition to all the clichés that abound about the characters of *The Threepenny Opera*.

**AG:** *Coming back to Brecht's method, his ideas about acting and performance... There was a student's quote in the program, and you come across this expression again and again: "Oh, that was very 'Brechtian'!" What does this mean to you – 'Brechtian'? What are the basic elements of something 'Brechtian' in your opinion?*

**PK:** One of the basic elements is the focus on *Spiel*. That the actor brings to our attention again and again: he is not the character, but he demonstrates, shows us the character. In practical terms this means that the main relationship an actor has is with the audience. This suggests a direct and open contact with the audience. And for me it means that the actors, together with all the other elements the theatre has to offer – they tell the audience a story. What Brecht calls "fable."

And when you think about it you realise that at least in Germany today – it might be different here – that this has affected pretty much every performance style. There's really hardly any theatre which doesn't use elements of [Brecht's method]. Whether it's Castorf's *Volksbühne*, or the theatre of Marthaler, or Thalheimer – in the end they all use elements from this 'theatre kit'.

**AG:** *And how did the students here take this on board? I believe this would've been quite new for them.*

**PK:** Yes, but funnily enough we reached an understanding pretty quickly. I instantly rejected any attempts of living room theatre. And on the whole they had a lot of fun. Because it's actually much more natural – this way of playing essentially corresponds much more to people's natural instincts.

Casting is a very important aspect for me, too: What the individual performer brings to the character. I think the personality of each actor is of immense importance. Using his personality, he demonstrates the character. And has an

opinion about the character. But at times he also merges with it. This way you achieve an effortless production – just a like a good story.

**AG:** *You have directed **The Threepenny Opera** before. What new discoveries did you make this time round, working with a completely different generation from a different cultural background?*

**PK:** We did *Threepenny* in Stuttgart twenty years ago, and it was one of the first German-German projects shortly after the *Wende*. At the time we tried to make the production as garish and grotesque as possible. I think we had a lot of great ideas, but at the end of the day it was a very exhausting undertaking.

And what I enjoyed here – and it probably has to do with the language, and this relaxed way of thinking here – was that the play works quite well even if you perform it quite naively. We played it as this kind of underground gangster story... And this effortlessness, which the play can have... this effortless way of storytelling... I really enjoyed that.

I used the titles and partly the stage directions to let the chorus come back into play again and again. Thereby this kind of revue developed, and you'd think, "Is this really Brecht? It's quite nice!" (*laughs*) I quite like that. "That's art. Art isn't nice" one might object with Brecht. Yes, that's right. What seems to be so nice is in fact a dark play about Capitalism.

On my way here on the plane I was sitting next to a psychologist, who conducts seminars for managers. And what she told me about [these seminars] was basically what Brecht wrote in his *Lehrstück* theory: People play out their problems and learn from it. There's no more proletariat that has to learn what anyone can read in the paper these days. But the managers, they need it! That's where we've ended up. You have to accept that.

I mean, the *Lehrstück* theory was the real core of Brecht's theatre theory. Everything else is already a bit watered down, or makes concessions to theatre as a business operation. [But] the *Lehrstück* theory totally focused on the spectator, saying: the spectator exists only as the actor. The division between actor and spectator is abolished. And *that's* what's happening in manager seminars!

**AG:** *It's being used in the name of capitalism, so to speak. Isn't it ironic...*

(*both laugh*)

**PK:** Yes, it's very ironic. But of course, that's the way of the world.

**DER SCHAUSPIELER: WAS, ZUM TEUFEL  
HABT IHR GEGEN DEN RAUSCH?**

DER MESSINGKAUF  
BFA 22.2:72 I

INTERVIEW  
WITH  
CLÁUDIA  
TATINGE  
NASCIMENTO

**CIBS:** *What was your background in Brecht and what was your attitude toward his theory and praxis before you mounted the **Threepenny** production in 2008? Have you acted or directed Brecht before? Did you experience Brecht in your native Brazil? If so, how?*

**Cláudia Tatinge Nascimento (CTN):** I started by reading Brecht's poetry. To the great joy of my Theatre advisor (and the absolute horror of my voice coach in the Opera program), I became very interested in the songs from his plays on my second year as a Theatre and Music major at the University of Rio de Janeiro (UNI-RIO). The Theatre and Music buildings

are right next to each other, and students from both departments were able to engage in exchange and come up with ideas for joint projects. As members of the Brazilian post-dictatorship generation, my peers and I could not help but fall in love with Brecht's words and Weill's music. Violist Fernando Thebaldi, actor Alberto Tibaji, and I applied for a fellowship to interview artists who performed Brecht's poems and songs during the dictatorship years—among them Maria Alice Vergueiro and Cida Moreyra. We wanted to know more about Brecht, but we also wanted to understand a chapter of Brazilian theatre history that was not yet in the books. Over the course of our research we became quite familiar with Brecht's writings, and at the end of the year we decided to create a performance with colleagues such as Eduardo Lakshevit, now a professor at that university. We all played instruments, sang, and acted. UNI-RIO's professor Antonio Guerreiro supported the project and did the arrangements - for piano, viola, clarinet, accordion, and saxophone. The piece opened at a pub in Rio, enjoyed a two-month run at a small theatre, and then traveled to other cities for almost two years.

The opportunity to see performances of Brecht's plays and poems by seasoned Brazilian artists was invaluable. As Thebaldi, Tibaji, and I interviewed them, we realized that while some were fluent in German, others based their understanding of Brecht's theories on partial or imperfect translations, as well as the accounts of colleagues living in exile. The combination created a very Brazilian interpretation of Brecht's theatre, one that served the country's political moment and that unabashedly included a "productive misinterpretation" of some of his writings. Ultimately, these actors and

directors intelligently appropriated Brecht's texts to transform their performances of his plays into important events of political resistance during the dictatorship years. Some day I would like to revisit those interviews and write about the importance of those performances for that particular moment in Brazil's political history.

It was only much later that I came to realize that those political artists were bravely rehearsing a return to democracy, freedom of speech, and other civil rights that were so brutally taken away by the 1964 military coup. They refused to be silenced

FACT SHEET

CLÁUDIA IS ASSOCIATE  
PROFESSOR OF  
THEATER AT WESLEYAN  
UNIVERSITY.

SHE DIRECTED A  
PRODUCTION OF THE  
THREEPENNY OPERA  
AT WESLEYAN FROM  
DECEMBER 3-7, 2008.

and were committed to their audiences. From these artists I learned that the most productive way to keep Brecht's ideas alive and pertinent is to adapt his plays (and I might add, anyone's plays) to the demands of one's realities. This conviction was my personal point of departure for this production at Wesleyan.

**CIBS:** *How does Brecht intersect with your general research, especially in post-dictatorship Brazil?*

**CTN:** My current scholarship focuses on Brazilian post-dictatorship theatre.

Many groups and directors of this generation are very interested in Brecht - such as Cia. do Latão and Marco Antonio Braz, to mention just two. Part of my research includes not only an analysis of the post-dictatorship generation's performances, but also how these performances were influenced by the 1960s and '70s stagings of Brecht's plays, such as Teatro Oficina's.

**CIBS:** *In your preparation for the production what kind of dramaturgical research did you do?*

**CTN:** I did consider *Happy End*, but for a number of reasons *Threepenny* was a better choice - to begin with, it offers more female roles.

Producing *Threepenny* at a professional venue

would be difficult - the royalties are expensive, and hiring a large cast and orchestra would be very costly. It would have to be a "mega" production. But apart from that, I saw that Wesleyan's artistic and intellectual resources would add up to a strong performance of *Threepenny*. I knew that many of my acting students were good singers, ripe and ready for the challenge. I am so grateful that I was able to collaborate with the Music and German departments. As such, the production included a live orchestra - directed by professor Angel Gil-Ordoñez - and excellent dramaturgical support.

We are also fortunate to count on the advice and input from scholars outside of Wesleyan - Carl Weber helped me understand Lucy and Polly's scene, Marc Silberman suggested readings and answered to other questions I had. Also, Wesleyan alum Jonathan Kalb came to campus to give a talk on the connection between Brecht and Tony Kushner.

**CIBS:** *Which translation did you use? What considerations were there in your choice? Any edits or augmentations?*

**CTN:** We used Michael Feingold's translation and cuts were kept to a minimum. I also like Willett and Manheim's translation, but I could not consider it since it is not authorized for performance in the United States. One choice that made me particularly happy was the inclusion of "Lucy's Aria", which is often left out. The music is difficult but wonderful, and the lyrics are incredibly funny.

**CIBS:** *Brecht is often considered antithetical to traditional performance practice in the United States. How did you introduce Brecht to your student actors?*

**CTN:** It is true that some students resisted letting go of psychological realism at first. As a director and acting teacher, my approach was to focus on precision - because students needed to learn how to create repeatable scores and to discover how to work with timing. But the focus on precision and its relationship to timing was also the most efficient way to help these young actors overcome their resistance to performing something other than what they understand is psychological realism - and, to be honest, I think that their understanding of Stanislavsky's acting method is often off. In time, precision and team playing became the "language of the performance", and generated a very specific working vocabulary to which the ensemble responded quite well.

I must say that the perception that Stanislavski's method and Brecht's acting theories stand in opposition to each other is flawed and an oversimplification of the matter. The differences between the two are far more palpable from the perspective of a director's approach or vision. If you consider Stanislavski's two basic questions in regards to an actor's work - "what do you see?" and "what do you believe?" - you will note that they are perfectly applicable to Brechtian *gestus*, for example. I am not saying that there aren't differences, but I do not agree with most generalizations. The two approaches appear to be more at odd when Stanislavsky's method is misinterpreted and turned into some process of emotional catharsis.

**CIBS:** *Could you paint us a picture of your theatrical conception of the production? What kind of mise-en-scene were you shooting for? What particular scenic, costumes and props designs were important in constructing the production?*

**CTN:** *The Threepenny Opera* is a brilliant mockery of high brow performance and bourgeois values alike. Our production gladly accepted this premise as a provocation to explore different genres and medium such as opera, melodrama, physical comedy, film, and dance, to name just a few.

In response to the current economic crisis, one of Wesleyan's present goals is to become a sustainable community. The creative team took the university's goal as a point of departure: we wanted to explore what could be a "sustainable theatre." This question led us to take a hard look at our existing resources - material, artistic, intellectual.

The first step was to ask for the Music and German departments to join



the project. Professor Angel Gil-Ordoñez, who is an incredible conductor, prepared the orchestra, participated in many acting and singing rehearsals, discussed the possibilities and particular character of each song with me. We soon became true partners. I can't stress enough the importance of establishing a collaborative relationship with *Threepenny's* music director. Gil-Ordoñez is the most open-minded music director I have ever worked with. He would carefully consider my ideas and try to make them work; but also, when he was against a specific blocking, I would change the entire scene to accommodate his needs as a music director.

Our dramaturg was Jason Kavett, a senior German major. He researched past productions, Germany's political moment at the time the play was written, and coached the actors' German pronunciation (in some we alternated between English and German). Kavett also helped us compare the different translations—I knew the text in Portuguese and noticed many discrepancies. German department's chair Krishna Winston was always supportive of the production and attended several of our first meetings.

Since Wesleyan is an educational institution, it was important to use the opportunity to let students learn how to lead sections of the work. Like Kavett, many were responsible for parts of the work. For example, senior Art major Claire Staples created the animation for "Pirate Jenny". Gedney Barclay was a very hands-on assistant director and responsible for some of the gang's scenes. Dan Kieval and Cheryl Tan supervised the vocal work. Overall, it was great to be able to delegate tasks and know that the job would be done—and in an excellent manner.

**CIBS:** *There were a great deal of environmental theatre practices—breaking through the "fourth wall"—in your production, including moving the audience and setting it in three different spaces. How did this aspect of the production develop? What was the response of the audience? How did that affect the aesthetic of the piece and how did your designers deal with that challenge?*

**CTN:** Wesleyan campus' spatial reality is incredibly rich. Steeped in the university's history, to me its buildings extend silent invitations - they prompt me to imagine how to transform them.

Oteíza and I spent hours talking about how we could use different spaces in ways that were creative and justified. In the Chapel, the audience first sat on the second floor balcony—the action happened below. The actors had to move between the pews and hold huge cardboard puppets above their heads. We used the pipe organ for Peachum's first song. The character first appeared behind it, at audience level, and then moved close to spectators. For the wedding scene, the audience moved to the pews on the first floor. We used the Chapel's front, back, and side entrances, always exploring verticality and the building's height. The second portion of the performance took place in the Patricelli '92 Theater next door. We first used that space as a tennis court and used the proscenium stage only in the final scene - we opened the curtains for Brown's arrival at the very end and turned on the fog machine.

But holding a performance in several buildings was a logistic nightmare. Wesleyan's Center for the Arts director Pamela Tatge and Ed Chiburis made it possible for us to use multiple spaces on campus. Stage manager Miriam Krent

kept the ball rolling: moving an entire orchestra from one space to another is no little feat. We also had a number of rehearsals in which we timed how long it would take to move the audience from the Chapel to the Theater: the actors' friends agreed to come for 30 minute sessions to play the "audience". It was very exciting to see the whole community coming together to help the production team. I am amazed when I look back and see how many people donated their time to help us.



**CIBS:** *Your costume designer had an interesting idea to reuse clothes to create some of the costumes. How and why was the idea developed?*

**CTN:** In response to Wesleyan's goal of becoming a sustainable community, designers Leslie Weinberg and Marcela Oteiza decided to create our costumes and set out of recycled materials. They collected a ton of cardboard, used clothes, unwanted objects - you name it - and transformed these materials in interesting costumes, objects, set pieces. The Wesleyan community generously donated most of the clothes and objects the audience saw onstage.

In Weinberg's and Oteiza's desire to give new life to old materials, I saw another possibility: that this production

could stress the importance of creativity for our students. They too proposed how to create scene changes, move or transform the use of an object, and play with their costumes. In this problem-solving process, everybody felt that they "owned" the production; the creation of *Threepenny* was very synergistic.

**CIBS:** *You are known for casting against type - not casting the "obvious" actor for each part. How did your casting choices enhance this production? What were some pleasant surprises?*

**CTN:** The cast was very diverse, in great part because the pool of actors was greater than usual. It may be that the fact that students know that I am not interested in type casting was an added incentive to come to auditions; it may also be true that the fact that I worked on Brechtian acting in my Acting Theories course the previous semester helped spread the word. Regardless, the production counted on actors from many ethnic backgrounds - they gave strong acting and singing auditions. I really like the way I cast the show.

**CIBS:** *What was the overall reaction of the audience? What was your final assessment of the production?*

**CTN:** Because I avoided cuts, the production was pretty long - over three

hours. The good news is that not many spectators left at intermission, so I take it that the audience felt engaged. Several audience members, colleagues, and students, sent us emails expressing their appreciation. My assessment is that the production of *Threepenny* at Wesleyan fulfilled its goals - we did create "sustainable theatre" and students learned a lot. Many of them had never had the opportunity to play a lead before, or to work on a performance that demanded so much stamina.

**CIBS:** *Tell us what you are doing right now. What's the next project you will be working on?*

**CTN:** I would like to spend more time in Brazil and direct a performance there. But for now I am at Freie Universität-Berlin, as a fellow at an international research center led by Erika Fischer-Lichte and Gabriele Brandstetter, called "Interweaving Performance Cultures". My current book project examines Brazilian post-dictatorship theatre, and lately I have been reading a lot about Modernist Oswald de Andrade's "anthropofagy". And I think that Andrade's "Cannibalist Manifesto" will surely inform the next production I direct...



INTERVIEW  
WITH  
CARIDAD  
SVICH

**CIBS:** *Let's give our audience a Brechtian curve ball: instead of starting the conversation with **La casa de los espíritus**, please "alienate" our audience by talking about what you are working on now for your next production. (This is place for good p.r., so indulge!)*

**Caridad Svich (CS):** I've two new plays premiering within a month of each other. *Instructions for Breathing* opened at Passage Theatre in New Jersey under Daniella Topol's direction on April 16<sup>th</sup> and runs through May 10<sup>th</sup>.

On May 10, 2009, my play *Wreckage* premieres at Crowded Fire Theatre in San Francisco and runs through June 6<sup>th</sup>. I'm currently also working on a new play commission from New York University and editing new anthology for Manchester University Press entitled *Out of Silence: Censorship and Self-Censorship in Theatre & Performance*, which, if all goes well, should be in print in 2010.

**CIBS:** *"I love Brecht, and I couldn't resist" was a quote attributed to you in the New York Times in their preview of the play. Your quote is specifically in reference to the inclusion of songs in the production, but let's first use it to plumb the depths of your background in Brecht and the Brechtian. Where, how, what did you first encounter Brecht and how, if at all, do you continue to draw upon Brecht?*



**CS:** I first encountered Brecht's plays in translation in high school. I was interested in writing for the stage and checked out *Mother Courage* from the school library. It was the first Brecht play that I read and I was quite taken with the play and its "strange-ness." It was unlike anything else I'd read before, and certainly was troubled (in a good way) by the manner in which the lead characters actions made me feel.

In college (at UNCC) I kept seeking Brecht's work out on the page in (mainly) Eric Bentley's translations. I read in rather quick succession *Baal*, *In the Jungle of Cities*, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, *Man is Man*, *The Good Person of Setzuan*,

*Caucasian Chalk Circle*, *The Threepenny Opera*. *The Rise and Fall of the Mahagonny* and *Happy End*. Also, listened to Kurt Weill's scores *Threepenny*, and *Mahagonny*. I was intoxicated with the work and how it continually challenged me as a reader. In graduate school (at UCSD) I was dramaturge on a MFA-director production of *Puntilla and His Man Matti*.

I think Brecht is always a writer I seek out to wake me up or at very least make me think about theatre and form, especially when I can't find my way

out of a writing tunnel, so to speak and get caught in the US' particular and peculiar tenacious grip on realism, and not even realism in the modernist sense, but a sort of faux realism. In regard to seeing Brecht's work in performance, I've seen Robert Woodruff's astonishing staging of *A Man is a Man* at La Jolla Playhouse with Bill Irwin in the lead. That production remains in my mind to this day one of the most exhilarating productions I've ever seen. I also saw Lisa Peterson's staging of Tony Kushner's adaptation of *The Good Person of Setzuan* also at La Jolla Playhouse; as well as stagings of *Mahagonny* (one directed by John Doyle and another by Jonathan Miller), stagings of *Threepenny* (one directed by Scott Elliott and another by John Dexter)), and Jim Simpson's production of *Baal* at the Flea Theatre in NYC.

**CIBS:** *Specifically, how does Brecht figure into your use of music and song in the production?*

**CS:** I've written music and lyrics for many of my plays including *12 Ophelias*, *Alchemy of Desire/Dead-Man's Blues*, *Fugitive Pieces*, *Prodigal Kiss*, and *Iphigenia...a rave fable*. Music and song are for me central elements of the dramatic vocabulary. Of course, songs serve different functions in plays. In *The House of the Spirits*, I was interested in creating songs of ceremony (wedding), songs of dreaming (lullabies), work songs and love & protest songs: songs that illuminate the action, create space for contemplation, that serve as markers for tough emotional journeys for characters (Pancha raising her child alone after she's been raped by ranch owner Trueba), song-lessons mothers sing to their children, and songs of love, defiance and revolution. The play contains these songs moments that break the flow of action, that create space for social commentary on the character's lives, and also that serve as sequences of time passage.

**CIBS:** *The use of video projections during the production seems, of course, one of the more Epic Theater practices of the production. Or...?*

**CS:** I've been working with video as a dramaturgical element of my writing for several years now. It began with my interest in still photography, and Warhol's screen tests in my play *The Archaeology of Dreams*. Then I wanted to explore how moving images (pre-recorded and live feed) and still images can play off of each other in *Magnificent Waste*, *Lulu Ascending*, *Iphigenia...a rave fable*, *Steal Back Light from the Virtual*, *The Tropic of X*, the multimedia project *The Booth Variations*, and the use of surveillance video in *Lucinda Caval* and *Wreckage*.

I'm fascinated by how the audience's gaze can be affected by the mix of live actors, pre-recorded performances, filmed images, and still images of different sizes. My fascination has less to do with the cool-ness of media against the heat of performance in a conventional sense and more with how image(s) is

## FACT SHEET

**CARIDAD SVICH IS A PLAYWRIGHT, SCHOLAR, TRANSLATOR, AND LYRICIST.**

**LA CASA DE LOS ESPÍRITUS (THE HOUSE OF SPIRITS) IS AN ADAPTATION OF THE EPONYMOUS NOVEL BY ISABEL ALLENDE (1982). IT WAS PRODUCED BY THE REPETORIO ESPAÑOL AT THE GRAMERCY ARTS THEATRE IN NEW YORK CITY FROM MARCH 19 - JUNE 5, 2009.**

**SEE PETER ZAZZALI'S REVIEW OF THE PLAY IN BEYOND BRECHT.**



related to memory and emotion – to virtuality and dreams. In the Epic sense, the distancing effect of an actor playing to herself on film, for example, in *Iphigenia*... creates a layer of awareness of not only the storytelling devices used in performance but also registers how we see actors in space and experience Performance. In *The House of the Spirits*, I wanted to create a space in the text for the interplay of the virtual haunted hand-written, hand-drawn world of Alba's fragmented psyche and the live ghosted world of her family histories: manifest on the stage.

**CIBS:** *Adapting a novel is one thing, but Allende's novel in the 27 years since it has been published has been recycled / adapted / transformed numerous times (multiple translations, several theater adaptations, a film adaptation, etc...). Did you draw upon any of these iterations or did you stick with the primary source?*

**CS:** I stuck with the primary source. I'd seen Billie August's film many years ago and although it had a dynamite stellar cast I just wasn't moved by the film. I thought the film didn't quite capture the tone of Allende's voice. As for the other theatre adaptations (Book-It, Bilingual Foundation for the Arts, York Theatre/UK) I honestly didn't want to be affected by choices other adaptors of the material had made. Not in a selfish or precious way, mind you. Rather, I wanted to be able to dream and dialogue with the novel in my own time and manner. The book is massive and un-wieldy dramatically, and I felt that I needed clarity of focus to find my way through it for the stage.

**CIBS:** *You are an experienced translator of aesthetic material, but for this production you had to re-fashion the Spanish text onto a Spanish-speaking stage in an English-Speaking country. Did this affect your normal approach to translation / adaptation?*

**CS:** I really separate my translator's hat from my playwright's hat, even though sometimes they inevitably overlap. I've translated Federico Garcia Lorca's work, and plays by Calderon de la Barca, Lope de Vega, Antonio Buero Vallejo, Julio Cortazar, and contemporary pieces from Mexico and Cuba. I've also adapted from literal translation (from the Serbian) Sajtina's play Huddersfield. I've written hybrid free riffs of my own making from works by Euripides, Sophocles, Shakespeare, and Wedekind.

With *The House of the Spirits*, the first challenge I gave myself was to *not* use any of Allende's text, but instead themes, characters and narrative arcs. So, it meant that essentially I had to invent a language for all the characters and the stage world and render a play in Spanish but also simultaneously write an English-language version of my own play. It was, well, writing two plays at once! And constantly translating and re-translating myself from version to version. The challenge of production came after. I knew the production would be in Spanish, since Repertorio Español always (at least in its last 41 years) produces work in Spanish. The audiences at Repertorio, though, are not always Spanish-speaking-only. Many are bilingual and others are English-only. Writing the English-language version of the play was then a practical choice as well as an aesthetic one.

In regard to how the many choices I made as a writer affected my work in crafting both scripts, I was deeply aware that my poetic voice had to behave differently in both languages – the nature of each language dictates this. I also knew that given the 50-year history (1920-1970s) of the novel, I had an obligation to somehow create passages of time not only through plot but through linguistic codes and usage: language spoken as indicator of where we might be in the timeline of story, as well as social class of character.

I have to say that writing these two versions really shifted my ways of working and thinking. I found myself working in a much more sculptural fashion with words, with juxtaposition of scenes and moments, etc.

**CIBS:** *The production is conducted in Spanish and simulcast in English, which seems to create some interesting dilemmas. Did you write the English material as well? Did you approach the adaptation any differently than you have with previous productions because of the simulcast aspect?*

**CS:** I did write the English version as well although I didn't write it to be exactly simultaneous as in word for word. My interest was to write a play-able, stage-able English version that could live alongside the Spanish version. So, there are differences in cadence, rhythm, and in some places meaning. For me the idea was to create two different kinds of poetry that could complement each other. But not replicate each other.

**CIBS:** *Much has been made of the element of magical realism and Allende's novel. Bringing / adapting transforming the element of magical realism to the theatrical stage seems a big undertaking. Did you draw upon certain theatrical forms in order to make the transition to the stage? For example did you draw upon Greek Tragedy, Epic Theater, Theater of the Absurd for ways of presenting magic realism on the stage?*

**CS:** Well, I always go to the ancient Greeks because the foundations of the works are generally so strong. The plots are lean and relentless for the most part, the language cuts to the bone, the interplay of choral passages to solo passages and to dramatic scenes is dynamic. The stakes are high and the view is both local and global. Magical realism, as Garcia Marquez defined it and marked so many writers for years, does not translate easily to the stage, even though the stage is medium for metaphor. Magical realism can seem perhaps literal sometimes in its effects in the page, but if you look at how Symbolist playwrights worked, there's a key there to considering how to play the magical/spiritual (symbolic) and have it co-exist with the material world represented on stage. Greeks, Symbolists, Epic and Modernist Neo-Classical Theatre (if you think of T.S. Eliot, Lorca and Tennessee Williams in this group, for instance) offered me ways in.

**CIBS:** *Maybe we are reaching a bit too far here, but the general material found in the production (dictatorship / exile / death / survival, etc...) seems to correspond not only with the life of work of Brecht, but also with his contemporary Lorca (also a writer you have worked extensively with). Is there some connection to be found here?*

**CS:** Not reaching at all! I really felt Lorca's presence when I was writing this play. Also in many of my plays I've dealt with legacies of violence, dictatorship, censorship, exile, diaspora, death, survival, etc. The terrain is with me. My father is from Argentina and many in the family lived during the dirty wars, and my mother is from Cuba and she lived through the Cuban revolution. So, I've lived with stories of exile from my parents. I think to think about the act of writing as a means of, a necessity of, survival, of recording history ("good and bad") is central to *The House of the Spirits* and to so many stories of family and society and politics. How one chooses to live life is a political choice. This is something I believe strongly and it's evident in not only Allende's story of exile and writing and remembrance, but in Brecht's life and Lorca's life cut short.

GABRIELE  
JAKOBI  
&  
ROBERT  
McNAMARA  
INTERVIEWED  
BY  
CLAUDIA  
BIESTER

**Claudia Biester (CB):** *Das Scena Theater nennt sich ja auch Washington's International Theater. Was ist das zugrunde liegen McNamarade Konzept?*

**Robert McNamara (RM):** Das Theater wurde 1987 gegründet und hat eine dreiteilige Mission: Der erste Teil gilt der Gründung eines Netzwerks, das es Amerikanischen Schauspielern ermöglicht Europäische Dramatiker zu treffen, und der zweite Teil ist es Amerikanische Produktionen von Amerikanischen Dramatikern nach Übersee zu bringen. Also, Europäer in Washington und Amerikaner in Europa. Und der dritte Teil unserer Mission ist es neue Werke von überall aus der Welt in unsere Amerikanische Theater Kultur einzuführen.

**CB:** *Gibt es bestimmte Richtlinien, die Sie bei der Stückauswahl anwenden?*

**RM:** Es kommt im Prinzip darauf an, was eine gute kulturelle Übereinstimmung mit unserer Mission ist. Ich habe 8 Jahre lang in Europa gelebt und war daher beispielsweise sehr mit dem deutschen Theater vertraut, das moderne deutsche Theater, ein bisschen Erfahrung mit französischen, irischen und britischen Dramatikern. Als ich zurück kam gründete ich ein Theater mit Leuten, mit denen ich zu dem Zeitpunkt zusammen gearbeitet habe. Seit dem machen wir die Stücke die uns finden oder beständige Klassiker, die immer auf dem Menu sind, wie Beckett.

**CB:** *Warum Brecht? Und warum Mutter Courage?*

**RM:** Dies ist das fünfte Brecht Projekt, das wir in unserem Theater inszeniert haben. 1991 hatten wir ein Europäisches Theater Festival, in welchem wir *Schweyk im zweiten Weltkrieg* zeigten. Das war zu dem Zeitpunkt unser erster großer deutscher Dramatiker. Wir wollten zusammen im Repertoire mir *Romulus der Große* machen. Und dann 1998 hat Gabriele Regie geführt für das Brecht Stück *Im Dickicht der Städte*. Das war unser zweites großes

Brecht Stück. Neben diesen beiden Inszenierungen haben wir 2002 ein Werk von George Tabori inszeniert, *Die Brecht-Akte*, was über seine Zeit in Amerika ist. Dann 2006 hatten wir die Weltpremiere von *Silent Partners* über Eric Bentley und Bertolt Brecht in Amerika. Und letztlich wollten wir *Mutter Courage* machen. Wir sprachen mit Gabriele darüber und mit Nancy Robinette und sind letztlich an diesem Punkt angekommen.

**CB:** *Wie kam ihre Zusammenarbeit ursprünglich zustande?*

**Gabriela Jakobi (GJ):** Ich habe in New York bei den American Opera Projects gearbeitet. Dort habe ich Robert kennengelernt.

**RM:** Es was bei dem Beckett Festival 1996 im Lincoln Center. Und dann...

**GJ:** ...haben wir angefangen uns zu unterhalten. Daraus hat es sich dann entwickelt.

**CB:** *Sie haben gesagt, dass dies nicht ihr erstes Brecht-Projekt in Washington ist. Welche Erfahrungen haben Sie mit Brecht in Amerika gemacht?*

**RM:** Das er weitestgehend missverstanden ist, auf Grund der akademischen Ausbildung amerikanischer Highschool Schüler und Universitätsstudenten. *Mutter Courage* ist ein berühmtes Stück, dass viele Menschen noch nicht gesehen haben. Es gibt hier, meiner Meinung nach, nicht dieselbe Vertrautheit wie beispielsweise mit *Hamlet*, *Coriolanus* oder *Die Troerinnen*. Was interessant ist insbesondere das Missverständnis, was das Brecht-Erlebnis eigentlich sein soll.

**GJ:** Es gibt auch Unterschiede zwischen *Mutter Courage* und anderen Stücken. Brecht ist nicht Brecht wenn man an *Baal* denkt. Die früheren Werke sind vollkommen anders von *Der kaukasische Kreidekreis*. Ich bin vertraut mit den früheren Werken und *Mutter Courage* ist eine Mischung. Es hat zu tun mit Stücken wie *Baal*, der Entwicklung des wirklichen Charakters. Sie können gleichzeitig aber auch schon Figuren finden die Träger sind von einer bestimmten Haltung oder Meinung - das ist gemischt. Hier in Amerika, was *Mutter Courage* betrifft, gibt es ein Missverständnis, ein akademisches Missverständnis, *Mutter Courage* als Lehrstück zu begreifen. So war es nie gemeint. Ganz im Gegenteil: Brecht sagt *Mutter Courage* lernt nichts. Keine Figur lernt etwas in diesem Stück. Und das zweite ist, dass es ein Unterschied ist in Amerika, da es seit dem Bürgerkrieg (das ist sehr lange her) keinen Krieg im Lande. Und zum Verständnis dieses Stückes, die Grundlage dieses Stückes ist der Krieg im Lande, der alltägliche Krieg, Alltag im Kriegsleben. Und ich denke, das ist hier etwas, dass man anders beschreiben muss, wenn man hier arbeitet. Diese Realität des Krieges als einfach vorhanden. Das ist die Lebensrealität, die kennt Amerika nicht.

#### FACT SHEET

THE SCENA  
THEATRE  
(WASHINGTON,  
D.C.) PRODUCED  
MOTHER COURAGE  
FROM JUNE 1-28,  
2009.

SEE CLAUDIA'S  
REVIEW IN THIS  
VOLUME.

**CB:** *Als ich mir ihre Inszenierung in der Vorschau angesehen habe, fiel mir auf, dass es im 20. vielleicht auch 21. Jahrhundert spielt - der Karren der Courage enthält moderne Elemente, zwischendurch sind Hubschraubergeräusche zu hören. Aber trotzdem hatte ich ein gewisses Gefühl der Zeitlosigkeit. Sie haben sich nicht für einen speziellen Krieg entschieden, richtig?*

**GJ:** Das ist richtig. Ich gehe von der Grundlage aus, die auch Brecht beschreibt: Krieg ist Krieg, DER Krieg. Es ist nicht der amerikanische, der russische, der japanische, der vom 16. Jahrhundert oder der zweite oder erste Weltkrieg. Es gibt das Vorhandensein von Krieg schlechthin als klassisches Modell.

**CB:** *Brecht beschreibt Krieg auch als "eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln". Wie sehen Sie das?*

**GJ:** Ich meine, jedes Land hat in den letzten Jahren mehr mitbekommen, wie aus Krieg Geschäfte gemacht werden. Wie Länder sich sogar aus der Wirtschaftskrise saniert haben durch Krieg. Diese Realität haben wir alle mitbekommen. Und dass das Kriegsgeschäft, egal ob Rüstungsindustrie oder andere Industrien, die verbunden sind mit dem Krieg, ein ganz wichtiges Element für unsere Gesellschaft ist, weiß man heutzutage.

**CB:** *Besonders interessant fand ich eine Maschinerie, die sich in ihrer Inszenierung stage-left befunden hat. Es war eine Art "Rutsche" von der Kisten mit Schuhen und Taschen kamen.*

**RM:** Der Tod.

**CB:** *Wie kam es zu der Idee der Maschinerie, von der ein enormer Krach ausging, wenn eine Kiste mit z.B. Schuhen herunterrutschte?*

**GJ:** Meine Idee war der Moment der Gewalt, das ist dieses Krach, wenn der Krieg einsetzt. Ich wollte nicht Krieg im realistischen Sinne zeigen, irgendwelche Panzer oder Bomben oder was immer einem da einfällt. Eben weil es abstrakter, also DER Krieg ist. Und diese Rutsche, dieses mechanische Ding, das immer wieder da ist, ohne Bedeutung eigentlich und einfach nur einen Einschnitt in die Szenen bedeutet durch diesen Lärm. Und gleichzeitig diese Schuhe - es waren hauptsächlich Schuhe. Das ist das was übrig bleibt von Menschen, wenn sie tot sind. Das ist eigentlich was man sammelt, das bleibt meistens übrig. Und das war das Bild dafür.

**CB:** *Interessant. Eine andere Sache, die mir aufgefallen ist, ist die ständige Anwesenheit von Soldaten. Sie saßen am Rand und haben Karten gespielt, haben dort herumgelungert und dem Geschehen zugeschaut.*

**RM:** Das ist die Normalität im Krieg, nicht?

**GJ:** Ja, Soldaten sind Alltag. Auch wenn sie nichts zu tun haben, sie sind immer vorhanden.



**RM:** Das ist ein bisschen auch ein deutscher *Catch 22*. Das ist, was täglich existiert in der Kriegszeit.

**CB:** *Direkt zu Beginn des Stückes wurde die Illusion gebrochen. Ich gehörte zu den Glücklichen, die direkt neben einem der beiden Soldaten saßen, die sich ins Publikum gesetzt hatten.*

**GJ:** Ja, es ist so das der Beginn, also der Dialog der beiden Soldaten, sie beschreiben das Feld und ihre unterschiedlichen Ansichten und sie warten auf Frischfleisch.

**CB:** *Und in dem Moment kommt die Courage mit ihren Söhnen.*

**GJ:** Ja, und das ist das stärkste Bild vom Zuschauerraum. Man sieht die leere Bühne und man wartet auf frische Soldaten.

**CB:** Sie haben sich fürs Amphitheater entschieden.

**GJ:** Ja, das Amphitheater ist die Originalbühne und ich habe die auch beibehalten, was teilweise Schwierigkeiten mit der Spielweise erzeugt. Aber es hat auch den Punkt, dass es ein offenes Feld ist. Also keine demonstrative Bühne, die man vorzeigt, sondern ein offenes Feld und da kam uns halt dieses Amphitheater sehr nahe.

**CB:** *Wie haben Sie sich beide auf diese Inszenierung vorbereitet? Welche Materialien und Quellen haben Sie verwendet?*

**GJ:** Gar keine. (*lacht*) Vorbereitet - ich habe in Berlin studiert und da studiert man natürlich in Theaterwissenschaften Brecht.

**CB:** *Ja, Brecht gehört immer dazu.*

**GJ:** Ich war Assistentin, als ich anfang, im Frankfurter Schauspielhaus. Und der Intendant des Theaters war damals Peter Pavitsch, der letzte Assistent von Bertolt Brecht. Ich habe also von Beginn an diese Brechtsche Spielweise gehabt, was auch immer für falsche Meinungen es darüber gibt.

**CB:** *Können Sie mir ein paar Beispiele von diesen falschen Meinungen geben?*

**GJ:** Ja, es gibt viele Meinungen, die sagen Brecht muss man sehr demonstrativ spielen. Das hat eigentlich wenig damit zu tun. Viele denken auch Brecht hat nichts mit Realismus zu tun. Aber wenn man sein Arbeitsbuch liest, das ist ein sehr dicker Wälzer, da geht es eigentlich nur um Realismus - es geht im ganzen Detail um Realismus: Wie man ein Glas Wein nimmt und wie man eine Pfeife raucht und wie man geht. Also es ist extremer Realismus, der dann natürlich zur Kunstform wird. Ich denke das wichtige ist, was auch immer man tut, dass man nicht atmosphärisch arbeitet. Das die Atmosphäre, welche immer es sein

mag, kein tragendes Element weder für die Schauspieler ist, noch für die Szene. Und das heißt auch, wenn man mit den Schauspielern arbeitet, sehr viel wegnehmen muss - gerade von Spielweise.

**CB:** *Gerade in den USA wo die Tradition Illusionsbühne vorherrscht?*

**GJ:** Genau.

**CB:** *Welche Erfahrungen haben Sie mit den Schauspielern gemacht?*

**GJ:** Ich hatte wirkliches Glück mit der Hauptrolle, aber auch den anderen Schauspielern. Aber in diesem Stück ist Mutter Courage die tragende Rolle - das ist so. Und da hatte ich großes Glück mit der Schauspielerin, Nacy Robinette, weil ihr - ohne mit ihr zu reden - bewusst war, dass sie ihre Spielweise ändern muss für diese Rolle. Das war eine sehr wunderbare Zusammenarbeit. Da waren im Grunde gar keine Probleme. Und dann war da auch Katrin [gespielt von Colleen Delany]. Sie war grandios.

**CB:** *Sie ist mir auch besonders aufgefallen. Unter anderem auch wegen des roten Kleides, das sie trägt.*

**GJ:** Als ich mit der Kostümbildnerin darüber redete und meinte, sie sollte ein rotes Kleid haben, war sie auch etwas erstaunt. Ich denke, dass Katrin oft im Sinne der guten Person gedeutet wird. Also, dem Seelchen, dass nur Gutes will im Gegensatz zu den anderen Figuren. Aber ich habe sie mehr gesehen als die Rebellin. Und das rote Kleid hat etwas damit zu tun, der ganze Beginn auch die Geschichte mit dem Baby und die Geschichte "wenn Frieden kommt, wirst du einen Mann bekommen" - oder auch die roten Schuhe...

**CB:** *...auch der Hut mit dem Blumenkranz auf ihrem Kopf.*

**GJ:** Ja, sie ist eine Jungfrau zu Beginn, die ihre Sexualität entdeckt hat und die eigentlich einen Mann haben möchte.

**CB:** *Sehen Sie den Tod Katrins als dramatische Szene?*

**Jakobi:** Das Trommeln ist der einzige Akt der wirklichen Rebellion im Stück. Also, sie ist die einzige Person, die rebelliert und über sich hinaussieht, denn sie trommelt ja auch um das Dorf zu retten. Sie ist die einzige Figur, die überhaupt etwas für andere tut und dabei draufgeht, dabei stirbt. Und das ist natürlich der große dramatische Akt.

**CB:** *Die Projektionen der trostlosen Bilder; beispielsweise einer farblosen Baumlandschaft an die Wand, wie haben Sie die ausgewählt.*

**GJ:** Das habe ich mit den Bühnenbildnern zusammengemacht. Wir haben sie auch noch ein bisschen verändert, ob das besser ist weiß ich gar nicht. Wir sind ausgegangen von dem Charakter der Landschaft, der Industrielandschaft und dem Gebäude und dann immer mehr in die einzelnen Landschaften, die

hinein müssen.

**RM:** Was sehr kraftvoll ist in Bezug auf die Inszenierung, die Gabriele kreiert hat, ist, dass man jede Szene als unabhängiges Bild betrachten kann.

**CB:** *Das Clark Street Playhouse, hat sich sehr angeboten für die Inszenierung von **Mutter Courage**, eben da es in dieser Industrielandschaft liegt und ein altes Warenhaus ist.*

**RM:** Wir hatten über die Jahre hinweg seit 1995 einige Inszenierungen hier und ich hatte das Gefühl, dass es gut funktionieren würde, da es eine raue Atmosphäre hat. Und es fühlt sich einfach richtig an, wenn man hier ist.

**GJ:** Und es ist sehr Nah am Pentagon.

**CB:** *Das ist das erste, das ich zu meinem Verlobten gesagt habe, als wir auf den Parkplatz gefahren sind: Das ist perfekt! Ein altes Warenhaus, man kann das Pentagon sehen und es ist Mutter Courage!*

**RM:** Das Gebäude ist atmosphärisch. Und Crystal City liegt genau in der Mitte vom Naval Air Command. Das sind Gruppen, die in Kriegszeiten Geld machen. Und dazu kommt noch, dass Washington D.C. eine militärische und politische Stadt ist.

**GJ:** Und das war genau der Punkt.

© Scena Theatre



MARGARET SETJE-EILERS  
THE BERLINER ENSEMBLE  
INTERVIEWS:

ANGELIKA RITTER  
EVA BOEHM  
URSULA ZIEBARTH  
ANGELA WINKLER

*DAS THEATER MUSS, UM DIE SITUATION DES HEUTIGEN MENSCHEN DARSTELLEN ZU KÖNNEN, DIE UMGEBUNG DES MENSCHEN WANDELBAR MACHEN KÖNNEN ... DIE VERWENDUNG DES ZUSCHAUERRAUMS SCHAFFT DEM ZUSCHAUER SELBST EINE VERÄNDERLICHE UMGEBUNG. DIE GLEICHZEITIGKEIT MEHRERER VORGÄNGE SOWIE IHRE WIDERSPRÜCHLICHKEIT WIRD DARSTELLBAR. DIE UMGEBUNG BEKOMMT DEN CHARAKTER EINES PROZESSES.*

BFA 22.1:238

INTERVIEW  
WITH  
ANGELIKA  
RITTER



**Margaret Setje-Eilers (MSE):** *Frau Ritter, nach vielen Jahren als Inspizientin am Berliner Ensemble haben Sie eine einzigartige Einsicht in das Geschehen auf der Bühne. Sie sind schon siebenunddreißig Jahre am BE und haben als Schauspielerin angefangen. Können Sie zuerst etwas über Ihre Laufbahn als Schauspielerin erzählen?*

**Angelika Ritter (AR):** Ich habe am Berliner Ensemble vor Ruth Berghaus an meinem Geburtstag vorgesprochen und wurde am selben Tag, den 24. 1. 1972, für das Berliner Ensemble engagiert. Ich wurde an dem Tag 24 Jahre alt. Ich habe dort gleich in der nächsten Inszenierung, die Ruth Berghaus machte, mitgespielt, *Omphale* von Peter Hacks. So habe ich am Berliner Ensemble begonnen, weil Peter Kupke, Regisseur von Potsdamer Hans Otto Theater, früher auch Intendant in Potsdam und Fachrichtungsleiter Schauspiel an der Filmhochschule, anschließend als Regisseur ans Berliner Ensemble ging und mich für dieses Vorsprechen empfohlen hat. Ich hatte vier Jahre eine Schauspielausbildung

an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg gemacht (1966-70) und habe im 3. und 4. Studienjahr schon am Hans Otto Theater gespielt. Ich war eine vielbeschäftigte Schauspielerin an diesem Theater schon während des Studiums. Dort habe ich die Eve in Kleists *Zerbrochenen Krug* gespielt, die Egle in Goethes *Laune des Verliebten*, in einem Musical zum ersten Mal mit Orchester gesungen und Märchen gespielt. Auch ein Zwei-Personen-Stück probierte ich. *Ich bin einem Mädchen begegnet* hieß das. Das musste umbesetzt werden, denn mein Partner im Stück hat sich zwei Tage vor der Premiere das Bein gebrochen. Dann hatte ich einen anderen Partner, so war ich daher mit diesem Stück sehr lange beschäftigt, weil es zwei verschiedene Partner waren. In Potsdam habe ich dann Eva in *In Sachen Adam und Eva* und ein Kuhmädchen in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* gespielt. Eine ganze Menge in Potsdam. Als ich nach Berlin ans Berliner Ensemble ging, hat mich der gleiche Regisseur im *Puntila* dann als Fina besetzt. Also das Stück und der Regisseur blieben mir erhalten aber es war die Inszenierung am BE.

Man bekam damals Zweijahresverträge und irgendwann hat man in der DDR beschlossen, dass Schauspieler und Theaterleute allen gleichgestellt sind und die Verträge unkundbar waren. Das hieß also, es konnte so einfach

kein Schauspieler gekündigt werden. Was natürlich zur Folge hatte, dass das ein bisschen fest fror. Es war nicht so viel Bewegung am Theater. Wenn man jemand engagierte, wusste man, den hat man lebenslänglich. Für uns war es ja gut. Deswegen kam es auch zustande, dass ich bis zur Wende 1990-91 ja immer noch als Schauspielerin am Berliner Ensemble war. Und es war, weil ich mehr als fünfzehn Jahre da war, theoretisch gar nicht möglich mich aus dem Theater rauszuwerfen. Man versuchte es trotzdem. In dem Zusammenhang hat man mir gekündigt und ich habe dann geklagt. Die Gewerkschaft sagte, es geht hier nur um eine Abfindung, was mich sehr enttäuschte und dann nahm ich mir einen richtigen Anwalt. Dieser Anwalt hat es erreicht, dass ich am Berliner Ensemble bleibe. Allerdings, hatte ich selber auch vorgeschlagen, wenn es als Schauspielerin nicht geht, will ich aber gern am Theater weiter arbeiten, und würde ich auch etwas anderes machen. In meiner Abwesenheit fand dieser Prozeß statt, weil ich schon Urlaubspläne hatte. Das war ja alles ganz kurzfristig. Aus dem Urlaub zurück, sollte ich nun Inspizientin werden.

**MSE:** *Welche Aufgaben hatten Sie dann als Inspizientin übernommen?*

**AR:** Vor Beginn jeder Vorstellung muss ich *inspizieren*, ob alles an dem Platz ist, wo es nachher auch gebraucht wird. Dafür habe ich meine Checkliste und die arbeite ich ab. Ich prüfe, ob die Lichtzeichen an der richtigen Stelle sind, dass man sie auch sehen kann und nicht irgendwie versteckt sind, dass sie überhaupt funktionieren. Ich schaue ob alles an den richtigen Zügen hängt und ob die Requisiten an dem richtigen Ort sind. Es gibt immer Kleinigkeiten; irgendein Kollege vergisst immer irgendetwas. Das ist die Vorbereitung für die Vorstellung. Manchmal vormittags eine Probe und abends eine Vorstellung.

Als Inspizient hat man die Aufgabe während der Vorstellung, das zu koordinieren, was die Kollegen der Beleuchtung, also die Lichtstimmungen, machen, mit den Umbauten, dem Ton und den Auftritten der Schauspieler. Man muss die Schauspieler zum Auftritt einrufen. Dann, wenn die Schauspieler nicht auf die Bühne sehen können, kriegen sie ein Lichtzeichen vom Inspizienten, der über seine Kamera ja eine bessere Sicht hat, und dann treten sie auf Lichtzeichen auf. Das mache ich äußerst ungern, weil ich immer das Gefühl habe, ein Schauspieler muss mitatmen und mitdran sein, auch wenn er nicht auf der Bühne steht, so dass er bei seinem Auftritt vom Gefühl her auch im richtigen Moment kommt. Bloß manchmal ist es nicht anders möglich, dann muss er vom Inspizienten geschickt werden. Man muss bei den Verwandlungen doch sehr aufpassen, dass das alles auch in der richtigen Reihenfolge abläuft. Dass jeder Techniker, der in irgendeiner Position ist, das auch zum richtigen Zeitpunkt macht. Dazu organisiert man die Lichtwechsel, Toneinsätze oder Musikereinsätze. Aber man kann nicht wie in einem Computer Abläufe eingeben weil die Schauspieler auf der Bühne auch mal etwas anderes machen, oder Texte vergessen, wo man schnell entscheiden und den Zeitpunkt des Lichtzeichens verändern muss. Die ganze Koordination des abendlichen Ablaufs, das macht der Inspizient.

**MSE:** *Sie sind ja wie ein Dirigent.*

**AR:** Genau. Es gibt Vorstellungen, da ist man wirklich wie ein Dirigent, weil

man eben mitfühlt. Da kommt mir der Beruf Schauspielerin ja sehr zugute, dass man das mitatmet. Und man läßt die Pause, bevor es dunkel wird, länger oder kürzer, je nachdem wie der Schauspieler gespielt hat, der gerade dran war. Es gibt auch Regisseure, die sagen nach einundzwanzig-zweiundzwanzig-dreiundzwanzig-Black. Ja gut, das habe ich zwar verinnerlicht, dass es drei Sekunden sein soll, aber meine Gefühle von drei Sekunden spielen sicher dann auch eine Rolle. Da hängt sehr viel vom Rhythmus ab und ein Inspizient kann den Rhythmus eines Abends durch seine Verwandlungen und seine Übergänge, die nicht stimmen, völlig zerstören. Und dafür ist der Rhythmus eben schon ganz wichtig. Man muss auch als Zuschauer, wenn ein Akt zu Ende ist, jetzt nochmal kurz nachdenken können, oder auch nicht nachdenken und wieder weiter gehen, also wie es der Regisseur inszeniert hat. Der Regisseur muss den Rhythmus gefunden haben und man muss selber es auch so verinnerlicht haben, dass man das auch gut macht. Das ist zum Beispiel bei Andrea Breths neuen Inszenierung *Blaue Spiegel* besonders schwierig. Das hatte ich angefangen, aber ich wurde krank und konnte es nicht zu Ende bringen. Da war es besonders schwierig, die Verwandlungen und wie lange man eine Szene, die stumm ist, stehen läßt, auf welche Handbewegungen man sich verläßt, oder ob man das in Sekunden macht. Da ist ganz viel mit Stoppuhr, fünfzehn, zwanzig, fünfzig Sekunden und die Schauspieler kennen das dann auch. Sie wissen, dass nach fünfzig Sekunden ihnen das Licht ausgemacht wird, und versuchen das dann in diesen fünfzig Sekunden unterzubringen. So was ist natürlich spannend und ich fand das schade, dass ich das nicht machen konnte. (Am ersten Oktober habe ich doch eine Vorstellung von dem Stück gemacht, als mein Kollege auf Tournee war. Es hat alles wunderbar geklappt.)

Dann gibt es natürlich Regisseure wie Philip Tiedemann, den ich ja besonders liebe, der immer ganz viel mit Musik arbeitet und der immer sagt, wenn das Crescendo kommt oder wenn die Flöte einsetzt, oder wenn das ist, dann passiert vom Umbau her das und das und das. Das finde ich unheimlich schön. Zum Beispiel gab es in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* Bewegung eines Eies im Hintergrund. Dann fuhr die Drehscheibe in dem Rhythmus nach rechts und wenn der Wechsel der Musik war, fuhr es wieder nach links langsam zurück. Das ist sehr schwer der Technik beizubringen. Da muss man ein Tempo festlegen, wie diese Drehscheibe fährt, dass es mit der Musik zusammenkommt. Oder in der *Kleinbürgerhochzeit* zum Beispiel gibt es Tafeln, die fallen immer runter. Erst "Klein" dann "Bürger" dann "Die" + "Hochzeit" und sie mussten auch mit der Musik fallen. Da habe ich zum ersten Mal mitgekriegt, dass die Lichtcomputer auch in Zehntelsekunden arbeiten, weil ich mit der Stoppuhr in der Hand gesagt habe, das muss auf die Musik passen, wenn das herunterfällt. Das klappte nicht mit Sekunden. Also mussten wir uns auf Zehntel einigen und das ging gut, aber ich habe den Menschen von der Beleuchtung fast zur Raserei gebracht, weil ich es im Sinne des Regisseurs so genau wollte. Dann habe ich gesagt, kein Mensch kann so genau die Lichtzeichen drücken. Wir müssen solche Sachen dem Automaten überlassen. Das ist jetzt wunderbar. Wenn man den Anfang in der *Kleinbürgerhochzeit* richtig startet, kann einem nichts passieren. Dann fallen wirklich auf diese Musikeinsätze die Tafeln runter. Die Lichtwechsel sind an der Stelle immer automatisch, sonst nicht. Solche Sachen sind eben



spannend. Und der Vorhang bewegt sich auch im Takt und an einer bestimmten Stelle macht er dann Wellenbewegungen. Es ist alles in der Musik drin. Einmal ist es dem Ton leider auseinander gelaufen, weil sie von einer CD auf eine andere springen. Ich dachte, sie haben nur eine, aber es sind offenbar mehrere Maschinen und der Tontechniker hat sie zu spät gestartet so dass das ganze System durcheinander kam. Da ich die Vorstellung gut kannte, versuchte ich mit meinen Lichtzeichen die Bewegung des Eisernen Vorhangs und das Öffnen der Tür desselben zu der nicht mehr stimmenden Musik passend zu machen. Also solche Sachen passieren eben auch.

**MSE:** *Ist Inspizientin ein ungewöhnlicher Beruf für eine Frau?*

**AR:** Inspizienten waren jahrelang fast nur Männer. Wie ich es jetzt mitkriege, sind es heute mehr Frauen. Als ich in Wien war, hat man mir gesagt, Inspizientinnen sind viel besser. Sie vertragen viel mehr, sie sind schneller, flexibler und sie sind belastbarer. Das haben sie in Wien zu mir gesagt, als ich kam. Das fand ich sehr ulkig und ich glaube nicht, dass etwas dran ist; es ist wie in allem sehr individuell.

**MSE:** *In Ihrer Zeit am Berliner Ensemble haben Sie mit einer Reihe bekannter Intendanten gearbeitet. An welche erinnern Sie sich besonders?*

**AR:** Also Ruth Berghaus hatte mich als Schauspielerin engagiert. Manfred Wekwerth hat mich als Schauspielerin mitübernehmen müssen. Der ging ja dann weg, und als dann durch den Gerichtsbeschluss Inspizientin wurde, kamen Peter Zadek, Peter Palitzsch, Fritz Marquardt, Matthias Langhoff und Heiner Müller. Ich habe eigentlich mit allen als Inspizientin außer Matthias Langhoff gearbeitet. Der ging auch ziemlich schnell wieder weg und war nur namentlich da. Zu dem Zeitpunkt wollte er am BE einer von fünf Intendanten werden; es wurden dann nur vier und dann immer weniger. 1995, am Schluss, war nur Heiner Müller da und er hatte gebeten, dass Martin Wuttke Intendant wird. Martin Wuttke hat mir als Intendant viel Freude gemacht. Der hat es, fand ich, sehr gut gemacht, aber er wollte es dann, glaube ich, auch nicht mehr und hat seinen Stellvertreter Stefan Suschke eingesetzt. Ich habe nach wie vor in meinem Vertrag beides stehen: Inspizientin/Schauspielerin. So steht es in meinem Vertrag und so haben sich alle daran gehalten. Ich habe kleine Rollen auch als Schauspielerin übernommen, selbst wenn ich die Inspizienz gemacht habe. Einar Schleef hat es mir auch mal angeboten, aber ich habe gesagt, ich will den Beruf der Inspizientin lernen und das genau machen. Als Schauspielerin mitmachen, das schaffe ich dann nicht. Das hat Einar Schleef auch eingesehen, also lieber eine ordentliche Inspizientin als beides nur halbherzig. Dann kam Claus Peymann und seit dem habe ich nicht wieder auf der Bühne des Theaters gestanden.

**MSE:** *Wie ist es jetzt zum Beispiel mit Claus Peymann zu arbeiten?*

**AR:** Als Inspizientin bei Claus Peymann darf man erst bei der Bühnenprobe dabei sein und nicht auf der Probephühne. Also ich bekomme sozusagen ein fertiges Produkt und muss dann nur noch umsetzen, was an Technik passiert,

also die technische Umsetzung. Es ist unterschiedlich, mit welchem Regisseur man arbeitet. Claus Peymann hat ganz klare Vorstellungen. Er sagt einem ganz genau, was er wo und wann haben will. Und ich muss mit der Technik organisieren, dass das auch passiert, dass seine Angabe umgesetzt wird.

Dann, wenn man zum Beispiel einen Regisseur wie Peter Zadek hat, mit dem ich zusammen *Peer Gynt* gemacht habe, ist es nicht so klar. Da wird viel improvisiert und selbst ich als Inspizientin kann quasi mitspielen, indem ich auch was improvisiere. Nicht, dass ich auf der Bühne stehe, aber von der Seite, also wenn da Schauspieler etwas später kommen oder irgendetwas aufgebaut wird, dass ich sage, nein, ich lasse das früher oder später runterfahren. Da kann man sich eben einbringen. Er sagt vielleicht, nein, so wollte ich es eben nicht, mir wäre es lieber so und so oder das ist ein guter Gedanke, aber wir machen es so, wie ich es vorgeschlagen habe. Das ist mir sehr viel angenehmer, mit Regisseuren zu arbeiten, bei denen man sich einbringen kann. Also wie es zum Beispiel auch bei Einar Schleef war, oder Heiner Müller, der war ganz großzügig. Der hat gesagt, mach du mal. Bei ihm war ich Inspizientin für *Fatzer*. Er hat mir seine Idee gesagt und ich habe Variante 1 gemacht. Und in diese Variante 1 hat er sich mit Veränderungen reingehängt. Das ist natürlich viel schöner für eine Inspizientin, weil man mit einbezogen wird. Und nur nach Anweisung arbeiten wie bei Claus Peymann macht natürlich nicht ganz so viel Spass. Aber wie gesagt, selbst bei Einar Schleef, der auch sehr autoritär war, selbst da konnte ich mich einbringen. Ich habe mit ihm *Herr Puntila und sein Knecht Matti* gemacht und er hatte ständig die Aufführung geändert. Es war keine Vorstellung wie die andere, weil er immer wieder mal eine neue Idee hatte. Ich hatte nur noch schnell Zeit zu sagen, naja, wenn wir das so machen, dann wird es da knapp, und wie machen wir das da. Und er sagte, ja, das ist interessant, dann lieber doch nicht. Man konnte mit einander reden, schon bei den Proben und natürlich bei den Überraschungen in jeder Vorstellung. Da konnte ich mich einfach einbringen. Wenn ich was falsch machen würde, würde Peter Zadek sagen, sie hat zwar einen Fehler gemacht, aber es gab eine neue Idee. Während Claus Peymann sagen würde, sie hat einen Fehler gemacht. Naja, gut. Fehler.

**MSE:** *Wie bereiten Sie sich auf Ihre Arbeit bei jeder Vorstellung vor? Wie viele Inszenierungen müssen Sie im Kopf herumtragen?*

**AR:** Im Kopf trage ich eigentlich gar nichts herum. Wenn ich eine abendliche Vorstellung habe, nehme ich mir das Buch und schaue da rein und weiß, das ist das, weil man viele Endproben und viele Proben gemacht hat. Die Erinnerung ist wie bei einer Rolle, die man spielt, die ist dann wieder da. Als Schauspielerin musste ich mich wesentlich mehr auf einen Abend vorbereiten und z.B. einsingen. Während als Inspizientin, wenn ich anderthalb Stunden vorher da bin und da mal kurz in das Buch schaue, da weiß ich wieder, worum es geht. Dann muss man sich einfach nur konzentrieren und man darf sich nicht raus bringen lassen. Das ist das Schwierige, weil man ja ständig irgendwelche Leute hat, die dies nicht wissen, oder das nicht können. Dann kommt ein Anruf, der möchte das wissen, und da wird es immer schwer. Da darf man sich eben nicht verzetteln. Vor der Aufführung ist die Zeit knapp kalkuliert. Noch als Intendanten wie Peter Zadek und Peter Palitzsch da

waren (davor sowieso) gab es eine halbe Stunde vor der Vorstellung auf der Bühne eine angenehme Ruhe. Das ist bei Claus Peymann eher selten, weil die Zeiten--Abbau Bühne von Probe und Aufbau Bühne zur Vorstellung--sehr kurz sind. Also die Ruhe und die Konzentration eine halbe Stunde vor Beginn auf der Bühne fehlt mir ein bisschen.

**MSE:** *Sie waren lange als Schauspielerin am Berliner Ensemble zu DDR-Zeiten beschäftigt. An welche Intendanten erinnern Sie sich besonders gern? Wie hat sich das Umfeld Ihrer Schauspielerlaufbahn seit 1977 geändert, als Ruth Berghaus das BE verließ?*

**AR:** Der Unterschied zwischen Ruth Berghaus und Manfred Wekwerth empfand ich nicht so groß, weil sie selber auch schon in *Coriolan* zusammen gearbeitet haben. Da hatte sie die Schlachtszene gemacht; er hat inszeniert. Diese Art zu probieren oder Theater zu machen war ähnlich. Also Ruth Berghaus brachte frischen Wind. Ich kannte das vorher nicht. Deshalb war für mich Ruth Berghaus und die Art Theater zu machen die Entdeckung schlechthin. Manfred Wekwerth hat einen in so ein Gerüst gezwängt, also da war ich nicht so frei.

Wir haben ja damals auch sehr viel Schauspielermaterialien bekommen und gelesen, um überhaupt eine Rolle anzureichern, also um das geschichtliche Umfeld oder was auch immer wir in diesen Besprechungen hatten, einfach zu vertiefen. Ich weiß noch, wir haben *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* probiert und da habe ich ganz viel über die Nazi-Zeit gelesen. Vor den Proben gab es Schauspielermaterialien, wo man auch Literaturhinweise bekam und auch noch die vom Dramaturgen ausgearbeiteten Seiten durchlas. Und das war am Berliner Ensemble der Standard. Da ging es erstmal weder um Probieren noch um Textlernen. Man brauchte die Hintergrundinformationen vor dem Beginn der Proben. Man hat auch gesagt, dass die BE-Schauspieler--deshalb sollte es ja auch zerschlagen werden--viel zu kopflastig sind, dass sie nicht so spielerisch umgehen können, dass sie sich in ihre Schemen pressen lassen und eine Art von Verfremdung bringen müssen. Das hat man falsch verstanden. Ich denke, es ist wichtig, Gefühle zu zeigen. Über den Gedanken kann man auch Gefühle zeigen. Also für mich sind Gefühle und Gedanken dasselbe. Das Mißverständnis bestand darin, dass gesagt wird, dass der Gedanke ja nicht das Gefühl ist. Das stimmt nicht. Das geht für mich zusammen. Was man über Brecht und den Verfremdungseffekt sagte, dass man neben der Rolle steht, stimmt gar nicht. Der Gedanke mußte klar sein und wenn der Gedanke klar ist und man jetzt nicht den Inhalt des Textes oder irgendein Gefühl spielte, dann stimmt es auch. Man muss einfach wie an eine Schnur Gedanke an Gedanke setzen und Brüche spielen, keine Übergänge. Jetzt fällt mir etwas spontan ein und der nächste Gedanke geht genau dagegen. Dabei gibt es einen Tempowechsel, dadurch wechselt man die Lautstärke, spricht höher oder tiefer, und das macht das Ganze auch noch spannend. Aber das ist sehr theoretisch und das haben wir in der DDR handwerklich ganz gut verstanden, was ich jetzt im Westen vermisste. Da gibt es Schauspieler, die schmeissen sich in die Rollen rein, weil sie den Text auswendig gelernt haben, und spielen irgendwas. Das ist für mich nicht mehr nachvollziehbar, weil ich den Gedanken dahinter nicht erkenne, meine Phantasie nicht angeregt wird.

**MSE:** *Wie reagieren die Schauspieler, die zur DDR-Zeit am Berliner Ensemble waren, auf die neuen Inszenierungen seit Claus Peymann?*

**AR:** Sie stellen sich auch darauf ein. Es ist natürlich auffällig, dass solche Leute, die aus dem ehemaligen DDR-Theater kamen, wie Carmen-Maja Antoni oder Martin Seifert, dass sie natürlich in den Inszenierungen brilliant sind. Es gibt natürlich auch im Westen solch starke Persönlichkeiten. Aber es war in der DDR breiter gefächert. Es waren viele, die das beherrschten. Manche besonders gut und auch manche ein bisschen weniger. Aber jetzt gibt es eben sehr viele, die zwar auch diesen Beruf gelernt haben, aber ihr Handwerk schlecht im Griff haben, wenn sie darüber sprechen, sie haben heute *das Feeling* nicht. Wenn ich zu DDR-Zeiten gesagt hätte, ich habe heute *das Feeling* nicht, dann hätten sie mich fertig gemacht. Da wäre man weg vom Fenster. Man muss vom Handwerk her die Situation locker spielen können ohne *das Feeling* zu haben. Wie soll ich das ausführlicher erklären? Da wäre Carmen-Maja Antoni eine bessere Gesprächspartnerin. Sie kann es auch besser ausdrücken.

**MSE:** *An welche Stücke erinnern Sie sich am besten, sowohl als Schauspielerin als auch Inspizientin?*

**AR:** Als Schauspielerin ist mir meine liebste Rolle ist die stumme Katrin in *Mutter Courage*, und die habe ich leider nur durch eine Übernahme spielen dürfen. Da ist die Kollegin ein paar Tage vorher mit dem Fuss abgeknickt und sie musste ins Krankenhaus und konnte nicht spielen. Diese Inszenierung mit Gisela May lag fast zwei Jahre auf Eis, wurde nicht gespielt, weil ein Kollege gestorben war. Dann wurde die Rolle umbesetzt und das hatte kurz vor Ende der Spielzeit eine neue Premiere mit sechs Vorstellungen bis Spielzeitende. Man wollte die endlich wieder in Schwung gekommene *Courage* unbedingt spielen und so bekam ich die Chance die Katrin zu spielen. War einfach toll. Das war in der Regie von Manfred Wekwerth, der die *Courage* mit Gisela May inszeniert hat.

**MSE:** *Was ist Ihre schönste Erinnerung als Inspizientin?*

**AR:** Die tollste Erfahrung als Inspizientin? Ach, da weiß ich schon. Ich habe mit Peter Zadek immer sehr gut in den Proben gearbeitet. Bei ihm ist es auch eine Ausnahme, es muss auch auf den Probebühnenproben eine Inspizientin da sein. Da sind die Bedingungen nicht so gut, aber trotzdem soll es aussehen, als ob wir auf der Bühne sind. Da habe ich die Schauspieler rausgeschubst, denn es klappte nicht mit Lichtzeichen. Die Schauspieler sahen zwar das Lichtzeichen. Es ging an, also Achtung! Es ging aus, also Action! Und weil nichts passierte, musste ich tatsächlich Hand anlegen, damit die Auftritte richtig waren. Peter Zadek kam eines Tages mit einem Blumenstrauß ins Theater. Alle haben sich gefragt, wer heute Geburtstag hat. Dann kam er zu mir auf die Bühne und sagte: "Weil Sie eine so gute Inspizientin sind." Das habe ich nie erlebt. Einfach aufgrund der vielen Proben, die wir gehabt haben.

**MSE:** *Die schwierigste Aufgabe?*

**AR:** Kompliziert war es für mich als Inspizientin in der *Maßnahme*. Das Stück ist siebzig Minuten lang und ich hatte in dieser Zeit hundertzwanzig verschiedene Lichtstimmungen. Sie gingen alle auf Noten, nach der Musik. Man musste dann die Partitur dabei haben, um danach die Lichtzeichen geben zu können. Es gab nicht einfach hell und dunkel, sondern es gab hundertzwanzig Lichtstimmungen in siebzig Minuten. Das, was der Chor sang, blendete aus, und dann blendeten die nächsten Chorgesänge wieder ein. Da musste man genau einkreisen, an welcher Note man diesen Übergang macht. Das war ein bisschen kompliziert, aber so was macht Spass. Das habe ich mit dem Regisseur zusammen besprochen. Ich gebe dafür immer ein Zeichen. Das ist insofern komplizierter, wenn der Kollege, der im Stellwerk sitzt, eine Schrecksekunde hat. Es gibt Leute, die es sofort reagieren, wenn das Lichtzeichen ausgeht. Dann gibt es Leute, die sagen: "Ach, das Licht ist ausgegangen. Jetzt muss ich..." Danach muss ich mich richten. Ich bin Inspizientin und frage immer nach, wer da ist von der Technik, von der Beleuchtung, vom Ton. Ich weiß dann genau, wieviel früher ich das Zeichen geben muss, damit die Aktion an der richtigen Stelle passiert.

**MSE:** *Und die größten Pannen?*

**AR:** Ach, die größten Pannen... (*lacht*). Zum Beispiel, wenn man einem Kollegen ganz genau sagt, oder glaubt zu sagen, dass er das und das machen soll, kommt irgendwas dazwischen und er hat es mißverstanden. Und dann schwitzt man Blut und Wasser. Also vor einigen Tagen habe ich zum Beispiel dem Kollegen Vorhangzieher gesagt: Du wartest draußen und wenn der Gerd Kunath herauskommt--der kommt als erster, danach kommen Ursula Höpfner-Tabori und Detlef Lutz [*Antigone* nach George Tabori] und dann gehst du durch die Tür, löst den Vorhang und läßt ihn langsam auf Lichtzeichen fallen. Ich habe aber, weil es auf der Probebühne war und es sehr leise war, gedacht, ich rufe den Kollegen schon ein bisschen früher, jetzt ist eine laute Stelle. Und ich rief ihn zu früh. Was auch kein Problem ist, er muss ja auf Gerd Kunath und die beiden Alten warten. Dieser Kollege sah die Figuren der beiden alten Leute herauskommen und einen anderen Kollegen, der dasselbe Lichtzeichen für den Auftritt hatte, reingehen. Es war aber noch fünf Minuten zu spielen. Und dann habe ich nur gedacht, wenn ich jetzt das Lichtzeichen ausmache, hoffentlich läßt er den Vorhang nicht fallen. Weil er sieht doch, da steht der Schauspieler neben ihm. Und dieser Schauspieler hatte auch zu ihm gesagt: "Nein, nicht!" Ich ahnte das schon. Also das Lichtzeichen ging aus und der Vorhang flog einen etwa Meter herunter und ich sagte: "Nein!!" Dann hat er begriffen, das kann es noch nicht gewesen sein und zog den Vorhang wieder ganz hoch.

Es passieren auch Sachen, wenn man ein Stück sehr oft gemacht hat, zum Beispiel wie *Totentanz*, wo sich ständig irgendwelche Wände verschieben. Man sagt genau an: Wand 1 da, Wand 2 da. Dann fragt ein Kollege "Muss ich die Wand nach rechts fahren?", obwohl man wenig Zeit hat. Weil man jetzt viele Lichtzeichen anmachen muss, schafft man noch "Ja" zu sagen. Licht ist aus, Licht geht wieder an, die Wand ist nicht gefahren. Dann frage ich: "Was ist denn?" "Ich hatte einen Blackout." Und dann muss man sehen, wie man die

Wand noch irgendwie in die richtige Richtung kriegt. Also erst mit der Wand in die "falsche" Richtung ausholen und dann im Windstoss in die "richtige" Richtung auf die vordere Wand knallen. So ging es auch!

Wenn jetzt ein Fehler mittendrin passiert, dann muss ich überlegen, wie kaschieren wir den Fehler damit es nicht so plump aussieht, was machen wir anders. In Peymann-Inszenierungen ist es der Regieassistent, mit dem ich mich beraten müsste. Nur so viel Zeit ist oft gar nicht und ich muss es doch schon selber machen. Bei allen anderen Regisseuren habe ich dann freie Hand. Wenn was passiert, entscheide ich, was und wie es anders weitergeht. Aber bei Peymann-Inszenierungen ist es so, dass der Regieassistent einfach noch ein Wort mitredet. Dann dauert so was unter Umständen länger. Manchmal ist der Job sehr stressig. Zum Beispiel in der *Mutter* hat der Kollege im 5. Bild zum 1. Mai vergessen, eine Lampe aus dem Bild davor hochzuziehen. Da ist die Demonstration zum 1. Mai und da hing auf der Strasse noch eine Lampe von der Stube da vorne. Das war eben peinlich. Ja gut, aber was soll man da machen. Der wollte das mittendrin hochziehen aber ich sagte, das geht auch nicht, also lassen wir sie jetzt hängen. Die ist falsch und sie bleibt falsch. Diese Entscheidungen muss man eben treffen, wenn da Fehler passieren.

Mir ist auch einmal in der Heiner Müller-Inszenierung *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* passiert, dass mir der Schnürboden ein Bild nicht hochgezogen hat. Und ich wusste, die Musik geht akkurat nach zwanzig Sekunden. Wenn ich jetzt rufe, das schafft der Schnürboden nicht. Das sieht blöd aus, wenn es hell ist und da wird noch ein Bild wird hochgezogen. Ist doof. Also habe ich es hängen lassen. Da wunderten sich dann die Schauspieler, ach da ist hübsch, was hier hängt. Dann sieht es weniger wie ein Fehler aus, als wenn er mittendrin korrigiert wird.

**MSE:** Sie erzählten mir schon über einen Fehler am Anfang der "Unsichtbaren", den man auch als neue Idee sehen kann. Könnten Sie sie bitte wiederholen?

**AR:** Das war bei einer Inszenierung von Claus Peymann, *Die Unsichtbare* von Christoph Ransmayr, eine Übernahme aus Salzburg, und das war folgendermaßen. Es ging um eine Souffleuse. Dieses Stück beginnt damit, dass der Vorhang hochfährt und hinten verbeugen sich die Kollegen mit dem Rücken zum Publikum. Vor ihnen ist das Berliner Ensemble als Spiegelbild aufgebaut, so dass man im Zuschauerraum das Gefühl hat, also hier, wo wir sitzen und dahinten, ist es dasselbe. Und sie müssen mit dem Rücken so stehen, weil sie sich zum anderen Publikum dahinten im Spiegel verbeugen. Diese da verbeugen sich, und es wird geklatscht. Zum Beginn kommt vom Ton das Geräusch einer großen Welle von hinten durch den Zuschauerraum nach vorn und treibt den Vorhang nach oben. Da ich die Resettaste gedrückt hatte, ging sofort mit dem Ton auch der Vorhang hoch. Das war zu früh! Denn die Welle, wenn sie den Zuschauerraum vorne erreichte, sollte ja den Vorhang nach oben ziehen. Der Vorhang war nun oben. Ich habe gedacht, nein das war falsch, wir haben hier eine Art Voraufführung und wir machen ihn wieder runter. Ich habe geblinkt. Der Kollege, der am Vorhang war, hatte es verstanden: offenbar war das falsch. Er fuhr seinen Vorhang wieder runter. Nun war es für das Publikum so: die Vorstellung beginnt, der Vorhang vorne



geht hoch, hinten die verbeugen sich, Beifall, und anschließend fährt der Vorhang vorne wieder runter. Jemand im Zuschauerraum sagte: "Das wars!" Riesenlacher, Riesenbeifall. Herr Peymann sagte laut: "Ja, Frau Ritter, jetzt fangen wir wieder von vorne an." Wir haben wieder angefangen und er hat mir nach der Aufführung auch gesagt, dass wir den Fehler nicht noch einmal machen. Aber er war gut gelaunt; es war nicht schlimm. Wobei ich sagen muss, ich fand die Idee gut. Das ist saukomisch, wenn der Vorhang hochgeht, man sieht die Rücken der Schauspieler, man sieht das Theater da und der Vorhang geht wieder runter. Das wars! Gut, ich habe ja diesen Fehler natürlich nie wieder gemacht. Aber das war eigentlich auch so eine Entscheidungssache. Es wäre auch ohne Vorhang gleich wieder runter ganz normal weitergegangen. Warum ich da plötzlich entschieden habe, ich will den Vorhang wieder unten haben, weiß ich auch nicht. Vielleicht weil es falsch war. Ich wollte es richtig machen.

Und dadurch entstand ein nicht beabsichtigter Effekt, wo Peter Zadek eventuell gesagt hätte, das behalten wir bei. Bei Claus Peymann war es halt der Fehler. Er hat natürlich auch gelacht, wie das Publikum. Das alles macht den Job einfach spannend.

**MSE:** *Die Mitarbeiter am Berliner Ensemble scheinen ununterbrochen beschäftigt zu sein. Wie sieht Ihre Arbeitswoche aus?*

**AR:** Es ist ganz unterschiedlich. Ich habe im Monat um die zwanzig Vorstellungen, weil wir am BE circa zwischen fünfundfünfzig und sechzig Vorstellungen im Monat haben. Dadurch, dass wir auf Tournee fahren und vier Spielstätten haben, kommen wir auf eine große Anzahl an Vorstellungen. Wenn Endproben sind, dann hat man vier Wochen jeden Tag Probe und fast immer auch Vorstellung. Dann gibt es Vierzehnstundentage unter Umständen, weil man danach immer noch das zusammenfaßt, was sich auf der Probe verändert hat, und für die Schicht der Technik am nächsten Morgen vorbereiten muss, damit die das auch wieder wissen und richtig machen.

**MSE:** *Wie machen Sie das beim Gastspiel? Da sind die Bedingungen ja anders.*

**AR:** Ja, genau. Bei den Schauspielern ist die Umstellung nicht so riesig. Der Saal ist zwar ein bisschen anders, aber sie arbeiten in ihrem gewohnten Bühnenbild. Auch wenn irgendein Weg kürzer ist und der ein bisschen länger ist, ist es ihr gewohntes Bühnenbild, während ein Inspizientenpult überall anders aussieht und anders funktioniert. Dann muss ich manchmal ganz schön rudern, weil ich dann, wo ich sonst in Berlin nur einen Knopf brauche, vielleicht ein Headset brauche. Dann muss ich es akustisch machen und das wird unter Umständen etwas komplizierter. Man muss eben flexibel sein. Im Prinzip ist es üblich, dass der Inspizient etwas früher fährt, aber durch diese vielen Vorstellungen ist das gar nicht mehr drin. Also ich bin neulich nach Zürich geflogen und hatte abends eine Vorstellung, *Mein Kampf*. Ich bin um 5:30 zu Hause abgeholt worden, bin um 10 Uhr im Theater gewesen. Um 13 Uhr fing erst die Probe an, aber ich brauchte eben den gewissen Vorlauf und deshalb bin ich so früh abgeflogen, damit ich wenigstens in diesen drei Stunden noch mal alles checken kann. Ich

bin auch schon öfter erst mit den Schauspielern mitgeflogen, eben wegen der abendlichen Vorstellung. Dann muss ich sofort dran und sofort nachsehen. Oder ich gebe Aufträge, dass sie das gut vorbereiten.

Ich war zwar in vielen Theatern schon drin, aber man vergisst, wie das Pult war, wie es da funktioniert hat. Ich habe zum Beispiel eben bei so einer Angelegenheit, früh in den Zug und abends Vorstellung, meine Brieftasche im Zug verloren. Das merkte ich erst im Hotel. Ich mußte schnell mein Konto sperren. Bin dann ins Theater, konzentrierte mich auf die Probe, die schwierige Vorstellung, alles hat gut funktioniert, ging auf die Premierenfeier, fuhr am nächsten Tag in aller Früh zurück und war abends zur Vorstellung in Berlin. Das war in Remscheid. Und zwei Jahre später mußte ich wieder nach Remscheid. Ich wusste nicht, warum ich mich an nichts mehr erinnern konnte, weder wie die Stadt Remscheid aussieht, noch wie das Pult dort aussieht. Alles war völlig weg. Als ich wieder hinfuhr und dieses Hotel sah, wusste ich, ahah, Brieftasche.

**MSE:** *Es sind viele Gastspiele im Ausland dabei. Wie kommen Sie mit anderen Sprachen und mit anderen Kulturen zurecht?*

**AR:** Am aufregendsten als Inspizientin war das Gastspiel mit der Peymann-Inszenierung *Richard II.* in Teheran, wo man natürlich auch mit Kopftuch arbeiten musste. Auch, wenn man ins Schwitzen kommt, kann man das Kopftuch nicht abnehmen. Das ist Bekleidungsvorschrift des Landes, und da kann sich keine sich darum drücken. Dann war die Situation so, dass wir in anderen Ländern auch Dolmetscher haben, aber sie haben Erfahrung oder haben auch schon in Deutschland gelebt. Wir hatten schon in Japan Gastspiele, das war ganz unproblematisch, weil diese Dolmetscher alle zum Teil fünf oder sechs Jahre in Deutschland verbracht haben. Und die Dolmetscher in Teheran kannten die Sprache Deutsch von der Schule und konnten nach Schuldeutsch übersetzen. Sie hatten wenig Ahnung vom Theater. Die Techniker wussten auch nicht richtig, was wir wollten. Das, was der Dolmetscher schon missverstanden hatte, hatte er noch missverständlich übersetzt, so dass die Techniker noch mal missverstehen konnten. Wir hatten eigentlich viele Schwierigkeiten uns über Abläufe zu einigen, weil diese Dolmetscher wenig Theatervokabular beherrschten. Es war kompliziert, aber es war als Inszipizientin das Spannendste, was ich erlebte. Dass man da alles noch in die Reihe bringen konnte war der Freundlichkeit und Herzlichkeit der Gastgeber geschuldet. Und unten im Zuschauerraum saß Claus Peymann, dem alles nicht schnell genug ging.

Im Gastspiel in Italien mit der Heiner Müller-Inszenierung von *Fatzer* hatten wir es so, dass wir Zwischentexte machten. Und diese Zwischentexte wurden natürlich nicht wie bei uns in Deutsch gemacht, sondern in Italienisch. Ich musste ja meine Lichtzeichen auf die italienischen Texte geben. Jetzt musste ich sehr genau hinhören, wo sie gerade in einem Text in einer mir unbekannten Sprache sind, und musste dann meine Lichtzeichen machen. Das war auch nicht leicht.

**MSE:** *Ihre Ausbildung als Schauspielerin hilft Ihnen sicher mit der Konzentration, dass Sie zum Beispiel nicht während der Vorstellung an den*

*Alltag denken. Wie reagieren Sie, wenn die Vorstellung bei den Schauspielern etwas anders verläuft?*

**AR:** Ja, das hilft durchaus, die Fähigkeit zur Konzentration. Ich muss den Texten genau zuhören und wenn etwas schief läuft, zum Beispiel weil ein Schauspieler den Text vergessen hat, muss man sehen, dass man dazwischenkommt. Wenn die Schauspieler hängen, also den Text nicht wissen oder einen Sprung machen, dann kann man in ganz schwierige Situationen kommen. Ich befinde mich während der Vorstellung auf der Seite am Inspizientenpult und habe eine Textvorlage, weil es mit dem Text einen Toneinsatz gibt und auch eine Lichtstimmung. Wenn der Schauspieler diesen Text nicht sagt, sondern viel weiter ist, dann müssen wir Lichtstimmungen springen, Toneinsätze springen. Und wenn was verdreht wird, dann muss man mitmachen, mitspringen, oder nicht. Dann muss ich mich entscheiden, wie mache ich das jetzt. Ich habe eine Sprechanlage und kann dann dem Stellwerk sagen, die Lichtstimmung fällt weg, wir nehmen gleich die nächste, und dem Ton sagen, das kommt jetzt gar nicht mehr. Wenn jetzt der Schauspieler aber wieder zurückspringt muss ich das schnell auch wieder weitergeben. Auch das passiert. Wenn die Vorstellung läuft, liegt der Ablauf in meiner Verantwortung. Das ist spannend und es macht mir Spass.

Ich muss wie gesagt, Licht, Ton, Verwandlungen--das heißt, das Bühnenbild- und Auftritte koordinieren. Es passieren natürlich auch unvorhergesehene Sachen. Dass irgendeiner nicht aufgetreten ist, das ist auch schon vorgekommen. Ich habe eine Schauspielerin mit ihrem Satz verhungern lassen und kein Licht ausgemacht, weil der Schauspieler neben mir noch nicht da war, der nämlich gleich im Dunkeln schon rufen muss und auf die Bühne rennen muss. Und ich habe einfach ein bisschen Licht angelassen, weil er noch immer nicht da war. Ich habe gerufen und dann habe ich gedacht, länger kann man es nicht mehr ertragen. Also das Licht ging aus und in dem Moment sah es der Kollege, der in der Loge zugeguckt hatte und sich gefragt hatte, warum geht das Licht nicht aus? "Ach, mein Auftritt!" Und dann kam der auch, aber ich kriegte später von der Schauspielerin, der ich das Licht nicht ausgemacht hatte, ungeheure Kritik wegen des Lichtes. Naja, ich wollte ein bisschen Zeit gewinnen. Ja, bei solchen Sachen muss ich einen Überblick haben. Und ich muss auch Warnungen geben können. Sagen wir, es ist etwas auf der Bühne zerbrochen. Dann muss man sofort durchsagen, passt mal auf, Requisite, im nächsten Black könnt ihr das wegmachen, oder passt auf, alle, die die Bühne betreten, in der Mitte der Bühne befinden sich Scherben. Man muss richtig voller Konzentration an der Vorstellung dran sein. Anders gehts nicht.

Ich muss sagen, ich bereue das nicht, dass ich jetzt nicht mehr auf der Bühne stehe, weil mir dieser andere Beruf auch Spass macht. In vier Jahren gehe ich in Rente und vielleicht probiere ich es nochmal als Schauspielerin. Ich habe zu DDR-Zeiten in etwa sieben DEFA-Filmen und vierzig Fernsehfilmen gespielt. Auch nach der Wende habe ich noch im Kinofilm mitgewirkt und ein paar Fernsehfilme gemacht, aber es läßt sich jetzt mit meinen vielen Vorstellungen im Moment nicht vereinbaren. Das wäre auch eine Variante fürs Rentenalter. Da könnte ich wieder mal was spielen--auf Bühne, im Fernsehen oder im Film.

INTERVIEW  
WITH  
EVA-MARIA  
BÖHM

**Margaret Setje-Eilers (MSE):** *Frau Böhm, Sie feiern dieses Jahr als Souffleuse ein großes Jubiläum. Welches? Wie kamen Sie zu diesem Beruf und wann? Was waren Ihre ersten Erfahrungen?*



**Eva-Maria Böhm (EMB):** Also dreißig Jahre bin ich jetzt hier. Nach den Sommerferien habe ich damals angefangen, aber ich habe noch keinen Vertrag gehabt, weil ich meine Kaderakte, heute sagt man Personalakte dazu, noch nicht hatte. Ich war in der Volksbildung tätig, war Lehrerin und sie haben es zuerst nicht akzeptiert, dass ich aus der Volksbildung herausgehen wollte, weil ich ja fünf Jahre kostenlos in der DDR studieren konnte; und sie haben mir meine Akte nicht gegeben. Demzufolge habe ich schon im September, Oktober, November gearbeitet, aber mein offizieller Vertrag hat erst am 1. Dezember 1979 angefangen.

Wie ich dazu kam. Es gab private Gründe, erst mal den Grund, dass ich damals mit einem Musiker von der Staatsoper verheiratet war und wir unsere Freizeit nicht in Einklang bringen konnten. Nachdem ich sieben Jahre als Lehrerin gearbeitet habe und wir bemerkten, dass ist für unsere Beziehung nicht gut, habe ich an verschiedenen Theatern angefragt, auch am Berliner Ensemble, und überall Absagen gekriegt. Ich habe einfach nach irgendeiner Stelle "dicht bei der Kunst" gefragt, und alles Absagen. Nach ein paar Wochen bekam ich ein Schreiben vom Berliner Ensemble, ich sollte schnell kommen. Eine Kollegin schied aus dem Beruf aus und sie fragten mich, ob ich als Souffleuse anfangen wollte. Ich wusste gar nicht, was damit verbunden ist. Ich habe gesagt, ich werde mich erst informieren. Wir waren damals in der DDR eingemauert, das wissen Sie ja. Mein Mann hat gesagt, mach das, da kannst du in den Westen reisen, kannst Tourneen mitmachen. Das war ja zu DDR-Zeiten etwas ganz Außergewöhnliches. Ich habe zugesagt. Ich habe von dieser Kollegin, die ausschied, alle Vorstellungen übernommen. Das waren u. a. *Der kaukasische Kreidekreis*, *Puntilla und Leben des Galilei*. Meine erste Inszenierung, an der ich als selbständige Souffleuse mitgearbeitet habe, war *Die Zählung der Widerspenstigen*. Das war eine Arbeit, die sehr angenehm war. Es waren zwei junge Regisseure, die das machten und wir haben uns sehr gut verstanden. Ich war damals auch sehr jung. Sie haben mich auch später als Regieassistentin arbeiten lassen. Ich habe bei den Regisseuren Brück/Bunge und Alejandro Quintana als Regieassistentin gearbeitet. Ich habe bald gemerkt, dass das nicht meine Sache war und ich bin bei der Souffliererei geblieben. Also ich habe dann nur zweimal eine Inszenierung als Regieassistentin gemacht.

**MSE:** *Was sind Ihre Verantwortungen als Souffleuse, z.B. bei den Proben und bei den Vorstellungen?*

**EMB:** Die Hauptarbeit einer Souffleuse liegt immer bei den Proben, vor

allen Dingen in den ersten Wochen. Natürlich die Schauspieler kennen den Text noch nicht. Sie haben ihn zwar angelernt, aber es ist alles noch sehr unsicher. Ich muss dafür sorgen, dass die Probe nicht ständig unterbrochen wird, weil die Schauspieler den Text nicht können. Ich muss dafür sorgen, dass es fließt, dass sie weiter sprechen können, sprechen können, sprechen können. Das muss ich gewährleisten. Ich habe den Text und sie nicht. Ich muss immer hereinsprechen. Das ist wirklich auch manchmal eine anstrengende Phase. Im Laufe der Wochen können die Schauspieler den Text immer besser und ich muss eben aufpassen, wo ist jetzt noch eine Schwachstelle, wo muss ich reingehen. Ein großes Ärgernis für die Schauspieler entsteht, wenn die Souffleuse in eine gespielte Pause Text einspricht. Da sind alle sehr empfindlich. Das passiert mir glücklicherweise so gut wie gar nicht mehr, wenn doch, ärgere ich mich stundenlang über mich selbst.

Zu den Vorstellungen: Es gibt Vorstellungen, da muss ich gar nicht einhelfen, und dann gibt es Vorstellungen, da muss ich sehr häufig etwas sagen. Es kommt darauf an, welche Schauspieler da agieren, gerade bei älteren Schauspielern, da ist ab und zu mal Hilfe nötig. Bei den jüngeren Schauspielern eigentlich weniger (da funktioniert das Gehirn noch sehr gut). Aber dann, wenn man älter ist, es fängt so ab fünfundvierzig an, da muss man dann aufpassen; es kann schon mal ein Blackout passieren.

**MSE:** *Sie sehen und hören den kompletten Werdegang einer Inszenierung. Was dürfen Sie, was dürfen Sie nicht?*

**EMB:** Grundsätzlich ist meine Aufgabe nur erst mal, die Probe am Laufen zu halten, textlich. Dass die Probe aufgrund von Texthängern nicht stockt. Dann habe ich natürlich im Laufe der Jahre sehr viel Erfahrung mit dem, was auf der Bühne mit Schauspielern passiert. Auch habe ich viel Erfahrung im Umgang mit Texten. Das hatte ich aber schon durch das Studium; ich war ja Lehrer für Deutsch und Geschichte. Ich hatte meine Diplomarbeit über stilistische Textuntersuchungen geschrieben. Das ist immer eine große Freude für mich gewesen. Im Laufe der Jahre kann ich Texte wunderbar interpretieren und da kann ich manchmal Schauspielern helfen, wenn sie das wollen. Da muss man auch vorsichtig sein, weil Schauspieler dazu neigen, grundsätzlich alles besser zu können und besser zu wissen (*lacht*). Da muss ich sehr behutsam vorgehen und muss auch wissen, bei dem kannst du mal etwas sagen und bei dem anderen lässt du es lieber bleiben. Das ärgert mich auch manchmal, aber es ist nun mal so und man muss damit umgehen können.

So geht es mir auch mit Regisseuren. Es gibt welche, die können es nicht ertragen, dass die Souffleuse eine Bemerkung zur Regie macht. Andere gehen damit sehr souverän um, wie z. B. Peter Zadek, der mich sogar immer aufforderte, wenn mir was auffällt, es ihm zu sagen.

**MSE:** *Wie sieht der Text aus, den Sie vor sich in der Vorstellung haben?*

**EMB:** Es ist alles mit Bleistift markiert, weil es durchaus sein kann, dass sich da etwas ändert. Also wird nur mit Bleistift gearbeitet. Alle Souffleusen arbeiten mit Bleistift und ein Radiergummi ist immer zur Hand. Ich mache im Laufe der Proben, weil ich nicht immer unterbrechen will, wenn der Schauspieler etwas

Falsches sagt, dann mache ich meine Zeichen und am Ende der Probe gehe ich dann zu dem Schauspieler hin und sage ihm, also da und da und da ist der Text nicht korrekt. Ich gehe zu jedem Schauspieler, der textliche Fehler gemacht hat. Man muss natürlich auch wissen, was ist wirklich nun unbedingt wichtig, was muss der Schauspieler unbedingt korrigieren, weil es den Sinn entstellt, oder wo gibt es nur einfach ein "Füllsel", ein zusätzliches "aber, wenn, denn, und" und es hat nicht so eine Priorität. Ich sage es dann, aber wenn er es nicht korrigiert, dann lass ich das auch, weil es nicht wichtig ist.

**MSE:** *Manche Schauspieler haben ein Mikrofon im Ohr. Sie hören nicht ständig den Text, glaube ich. Was hören sie und wie funktioniert das?*

**EMB:** Also ich habe den Sender und der Schauspieler hat den Empfänger im Ohr. Meist wird mir das Mikrofon auf der Wange angeklebt, dass ich es nicht halten muss, weil ich ja das Buch halte und ich mich nicht mit dem Mikrofon beschäftigen muss. Dieses Soufflieren mit dem "Knopf im Ohr" habe ich schon öfter gemacht. Wenn ganz kurzfristige Übernahmen sind und der Schauspieler das wünscht, dann machen wir das. Klar, so ganz kurzfristig kann keiner Texte lernen, von einem Tag zum anderen. Dann kriegt er den ganzen Text ins Ohr geflüstert. Wenn ich merke, er weiss nicht weiter, gebe ich ihm das Wort oder den Satz rein. Aber ansonsten spricht er natürlich, ohne dass ich dauernd einhelfe. Das würde ihn irritieren. Das würde ihn konfus machen.

Mit dieser Technik habe ich einmal dazu beigetragen, eine Inszenierung zu "retten"! Es war so, dass Peter Zadek vorhatte, eine *Hamlet*-Inszenierung (1999) mit Angela Winkler zu machen. Als Peter Zadek sie daraufhin ansprach, ob sie das machen würde, hat sie wohl freudig zugestimmt. Bevor wir mit den Proben anfangen wollten, bekam Angela die Textfassung und einen Riesenschreck. So viel Text!!! Es wurde ihr vielleicht jetzt erst bewußt, was das für eine Riesenrolle war. Wir reisten also alle nach Straßburg, wo die Proben stattfanden; der *Hamlet* sollte dann 3 Monate später in Wien Premiere haben. Wie das so ist, wenn man Angst hat, ist das Gehirn nicht aufnahmefähig. Angela glaubte, dass sie diesen Hamlet nicht bewältigen könne. Wir begannen mit den Proben und Angela weinte, weinte, weinte. Sie hat innerhalb eines Tages vielleicht zwei Sätze gelernt, mehr nicht, und es waren ca. fünfzig Seiten Text, die sie allein zu bewältigen hatte. Nach etwa 10 Tagen hat sie die Probe verlassen, ist zu Freunden in die Vogesen gefahren und hat Peter Zadek einen Brief geschrieben, dass sie die Rolle nicht bewältigt. Peter Zadek ist zu ihr gefahren, hat mit ihr gesprochen, und hat sie überredet, weiter zu arbeiten. Die Proben gingen also weiter und sie weinte weiter. Es ging kaum vorwärts. Ich habe jeden Tag mit ihr Text gelernt, aber ihr Kopf war vor Angst zu. Dann ist sie zum zweiten Mal "ausgerissen" und zwar nach Berlin. Sie wollte endgültig aufgeben. Luc Bondy ist zu ihr gefahren und hat mit ihr gesprochen. Die Konsequenzen wären gravierend gewesen. Die Vorstellungen für die Wiener Festwochen waren bereits ausverkauft.

Ich hatte Luc Bondy gebeten, er möchte ihr sagen, es gibt diese neue Technik mit dem Knopf im Ohr, und dass wir das probieren sollten. Ich hatte das zu diesem Zeitpunkt schon einmal gemacht, aber auch nur bei einer Vorstellung, bei einer Kurzübernahme, aber ein ganzes Stück über Mikrofon zu soufflieren,



das hatte ich noch nicht gemacht. Luc Bony hat mit ihr gesprochen und sie kam nach Straßburg zurück. Dann haben wir das ausprobiert. Das war wirklich sensationell, wie das ihr die Angst genommen hat. Sie hat immer schneller gelernt und einen Tag vor der Premiere, ich glaube sogar zur Generalprobe hat sie gesagt: "Ab jetzt ohne!" Und sie hatte den Text wirklich drauf und es war wunderbar. Dieser *Hamlet* wurde ein Riesenerfolg. Das war auch für mich eine interessante Erfahrung, wie Schauspieler so ticken. Was Angst bewirkt, dass man wirklich so blockiert ist. Sie hat also aufgrund dessen, dass sie wusste, ich bin ständig da "in ihrem Ohr" und kann ihr helfen, die Angst überwunden. Zuerst habe ich alles gesagt, dann habe ich gemerkt, diese Passagen kann sie jetzt schon und das auch. Danach brauchte sie manchmal ein Wort oder den Satzanfang. Und kurz vor der Premiere, wie gesagt, ohne Knopf. Sie war so sicher. Ich sass dann in der ersten Reihe, habe nur das Buch gehabt und habe normal souffliert. Das war toll. Es war für mich auch eine tolle Erfahrung, auch eine Aufwertung dessen, was ich in meinem Job mache.

Es wird nicht so richtig anerkannt, es wird mitunter belächelt. Wenn man erzählt, was man macht, Souffleuse, sagen sie, "Ach du bist die, die in dem kleinen Kasten sitzt." Das kommt sofort. Die Leute haben überhaupt keine Ahnung, aber das glauben sie zu wissen, dass es die, die im kleinen Kasten sitzt. Und den Kasten gibt es bei uns seit zwanzig Jahren nicht mehr. Aber gut, in der Oper gibt es den noch. Im Sprechtheater gibt es den meist nicht mehr.

**MSE:** *Frau Ursula Höpfner-Tabori sagte mir, Sie wären wie eine Mutter für die Schauspieler am Berliner Ensemble. Sie würden wie eine Mutter applaudieren, wenn sie es gut machen. Die Schauspieler hoffen auf Ihre Zustimmung. Sie sind das ständige Publikum. Wirken Sie direkt auf die Inszenierung?*

**EMB:** Für die jungen Schauspieler und Schauspielerinnen bin ich gern so etwas mütterlich, aber eigentlich möchte ich allen eine zuverlässige Freundin sein, der man Sympathie und Achtung entgegenbringt. Und wenn ich ihnen applaudiere, zeige ich ihnen meine Achtung und auch Bewunderung für ihre Arbeit.

Na ja, direkt einwirken auf eine Inszenierung kann ich nur im kleinen Maß. Bei Schauspielern muss man immer vorsichtig sein. Natürlich loben, das kann man unendlich. Da akzeptieren sie alles. Da bin ich dann kompetent, aber sobald ich eine Kritik anbringe, dann reagieren manche beleidigt oder ablehnend. Also in dem Moment, in dem ich eine Kritik anbringe, bin ich nicht mehr kompetent. Aber das kenne ich nun schon (*lacht*). Sagen wir mal, die Souveränen können damit umgehen oder sie fragen mich direkt gezielt, weil sie ja wissen, nach so vielen Jahren habe ich ein Wissen und einen Blick für bestimmte Dinge, die gut sind oder die nicht gehen. Es gibt schon Leute, die nach meiner Meinung fragen, und das auch sehr ernst nehmen und versuchen, etwas zu verändern.

**MSE:** *Wie merken Sie, dass Sie während der Vorstellung gebraucht werden? Wie und was haben Sie durch die vielen Jahre dazugelernt?*

**EMB:** Das kommt erst mit den Jahren. Am Anfang war ich völlig unbeholfen. Das ist doch klar, wenn man so anfängt, hat man gar keine Ahnung, weder von

Schauspielern noch vom Theater, also wie Theater funktioniert. Aber im Laufe der Jahre hat sich bei mir, ich möchte fast sagen, so was wie ein Mechanismus herausgebildet. Ich muss gar nicht so hundertprozentig konzentriert sein, wenn ein Stück sehr oft gelaufen ist. Die guten Inszenierungen laufen mitunter so 200 mal, der *Ui* bereits über 350 mal. Es gibt Zeichen bei Schauspielern, so etwas wie Vorboten eines Texthängers. Auf einmal kommt eine längere Pause oder die Stimme verändert sich. Oder sie verhaspeln sich vorher. An solchen Dingen merke ich, jetzt kommt gleich was, also jetzt kommt gleich dein Einsatz. Und es ist meist so. Oder sie atmen anders. Da sind so verschiedene Zeichen, die hat man im Laufe der Jahre verinnerlicht. Ich weiss das genau. Ich höre das oft schon zwei Sätze vorher. Also es kommt natürlich auch vor, dass ich es mal nicht merke, das ist klar. Aber zu ca. achtzig Prozent würde ich sagen, merke ich es vorher. Es ist so wie ein Sound, wie eine Melodie, die kenne ich. Und auf einmal kommt ein etwas anderer Ton und dann weiss ich sofort, jetzt kann etwas passieren. Aber auch sonst lerne ich ständig etwas hinzu, Theaterarbeit ist so etwas wie ständige Fortbildung. Jedes Stück beinhaltet eine andere Thematik, neue historische, politische, soziale und psychologische Fakten.

**MSE:** *Was machen Sie, wenn ein Schauspieler improvisiert?*

**EMB:** Dann lache ich (*lacht*). Wenn er gut improvisiert, finde ich es wunderbar, wunderbar. Aber wenn er natürlich schlecht improvisiert, dann kann es auch sein, dass ich innerlich wirklich sauer werde und mir sage, was redet der/die für einen Mist zusammen, aber ich kann nichts machen. Aber wenn es gut ist, freut es mich. Zum Beispiel Klaus Maria Brandauer kann wunderbar improvisieren. Wenn ihm mal ein Satz nicht einfällt, kann er den Text genau in dem Sinne sagen, nur mit anderen Worten. Er hat sogar Schiller einmal verbessert. Wenn eine Vorstellung wie *Biedermann und die Brandstifter* schon über hundertmal läuft, tritt eine gewisse Langeweile für mich ein. Und wenn dann mal was passiert, so ist es natürlich immer wunderbar - raus aus dem Trott. Es ist auf einmal eine andere Farbe da. Das liebe ich sehr. Zu DDR-Zeiten haben die Schauspieler viele politische Extempores gemacht. Das war toll. Leider passiert das heute so gut wie gar nicht mehr. Ich notiere mir auch immer die ganzen Versprecher, die lustig sind. Manchmal, wenn einiges zusammengekommen ist, lese ich es den Kollegen vor. Schauspieler können im Nachhinein darüber Tränen lachen.

**MSE:** *Sie haben eine Fülle an Inszenierungen mitgestaltet. Welche bleiben wie Sterne in Ihrer Erinnerung? Welche Regisseure und Stücke gehören zu Ihren liebsten und warum?*

**EMB:** Für mich war damals als ich anfang, Manfred Wekwerths *Leben des Galilei* (1978) so eine Sternstunde. Das fand ich eine ausgezeichnete Inszenierung und ich habe die über zehn Jahre betreut. Am Anfang war sie zwei-, dreimal im Monat auf dem Spielplan, später dann nur einmal im Monat. Das habe ich sehr gern gemacht und ich muss sagen, es ist eines meiner Lieblingsstücke von Brecht.

**MSE:** *Sie sehen die Inszenierung ja öfter als die Regisseure.*

**EMB:** Die Regisseure sind nach der Premiere meist nicht mehr da oder kümmern sich oft nicht mehr darum. Das ist manchmal mein Ärger, wenn eine Inszenierung an Niveau verliert, zum Beispiel bei Blitzübernahmen, für die nicht mehr richtig geprobt wird. Auch später nicht. Wieviele Inszenierungen habe ich mitgemacht? Ich habe es nicht gezählt, das müsste ich mal, aber ich habe die Schauspieler gezählt, mit denen ich bisher gearbeitet habe. Das sind knapp vierhundert in dreißig Jahren. Also sechzig, siebzig Inszenierungen könnten es sein, ich weiss es nicht.

Zurück zu Manfred Wekwerth. Da gab es viele gute Inszenierungen, z.B. *Großer Frieden* von Volker Braun, da hab ich auch in einer kleinen Rolle mitgespielt. Meine erste Probenarbeit mit Manfred Wekwerth war *Jegor Buljtschow und die anderen* (1979) von Gorki. Dann Dario Fo: *Bezahlt wird nicht* (1978), in dem eine meiner Lieblingsschauspielerinnen, die Carmen-Maja Antoni, mitgespielt hat, da gab es reichlich zu lachen. Sehr gut auch: *Zufällig eine Frau: Elisabeth*, auch von Dario Fo. Schließlich *Der Selbstmörder* von Nicolai Erdman, das hat Manfred Wekwerth kurz vor dem Mauerfall inszeniert, mit Martin Seifert in der Hauptrolle. Die beiden--Antoni und Seifert--sind meine langjährigen Weggefährten, wir arbeiten jetzt dreißig Jahre zusammen.

Nach dem Mauerfall begann meine Mitarbeit bei Peter Zadek. Ganz grossartig fand ich *Kaufmann von Venedig* (1992). Das war eine Inszenierung, die er in Wien gemacht hat, aber dann wurde es eine BE-Inszenierung. Das war toll. Es folgte *Das Wunder von Mailand* und *Antonius und Cleopatra*. Dann inszenierte Zadek *Mondlicht* (1995) von Harold Pinter, sehr sehr gut. Vor einigen Jahren hat Zadek noch *Peer Gynt* am BE inszeniert, das war wirklich wieder ein Höhepunkt.

Mit Heiner Müller habe ich in *Quartett* (1994) zusammengearbeitet. Das war eigentlich eine meiner Lieblingsvorstellungen, weil Marianne Hoppe mitspielte, diese alte wunderbare Schauspielerin. Martin Wuttke war dabei. Das war auch ergiebig, weil ich viel einhelfen musste. Die Marianne war damals schon 85 oder 86 Jahre und da hat sie oft das Gedächtnis verlassen, was natürlich ist. Ich konnte ihr sehr viel helfen. Wir hatten auch privaten Kontakt. Wir wohnten damals nicht weit entfernt voneinander und da habe ich mich manchmal um sie gekümmert, weil ich sie sehr gerne hatte. Ich habe sie auch kurz vor ihrem Tod noch besucht. Da bin ich auch ganz glücklich, dass ich sie nochmal besucht habe. Ich habe sie wunderbar in Erinnerung. Also mit wem ich noch gearbeitet habe...mit Peter Palitzsch. Matthias Langhoff ist gar nicht in Erscheinung getreten, nur der Name, weiter war da nichts, und er ist gleich wieder nach Paris zurückgegangen. Natürlich auch Heiner Müllers Inszenierung *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1995), das ist klar. Das hat eine Kollegin gemacht und als sie dann wegging, habe ich es 2000 übernommen. Es läuft noch heute, schon 14 Jahre, über 350 Vorstellungen. Es ist vor allem Martin Wuttkes grandioser Erfolg. Etwa 150mal habe ich ihn dabei begleitet.

Schließlich habe ich auch noch bei zwei Inszenierungen von Robert Wilson mitgearbeitet, das waren *Dantons Tod* und *Der Ozeanflug*. Dabei habe ich auch Bernhard Minetti kennengelernt, eine Schauspiellegende schon zu seinen Lebzeiten. Ein Höhepunkt waren die Arbeiten von Peter Stein, also *Wallenstein* (2007), eine 10-Stunden-Aufführung, und *Der zerbrochene Krug* (2008). So ein Regisseur mit diesem umfassenden Wissen über Theater, Texte, Literatur,

Schauspieler, habe ich eigentlich noch nie erlebt. Peter Stein ist schon die Krönung gewesen und ich bin sehr dankbar, dass ich diese Arbeiten mit ihm machen konnte. Und natürlich Zadek, aber er war ganz anders als Stein. Also die beiden unterscheiden sich in ihrer Arbeit sehr voneinander. Zadek zum Beispiel hatte eine unendliche Geduld mit Schauspielern. Er ließ sie lange ausprobieren. Da lief der Text und die Schauspieler probierten aus und er griff lange nicht ein. Am Ende der Probe sagte er dann, passt mal auf: Das hat mir sehr gefallen, den Weg geh bitte weiter, und das hat mir weniger gefallen. Peter Stein greift sehr schnell ein. Er legt mitunter schon nach der zweiten Probe fest, so machen wir das und nicht anders. Dann bleibt es auch so, was für Schauspieler mitunter gar nicht so beglückend ist. Aber sie wissen, dass sie sich ihm total anvertrauen können, dass sie in guten Händen sind. Zadek hat unheimlich viele Freiheiten gelassen. Er hat auch nach der zehnten Probe noch Veränderungen zugelassen.

Ich muß in diesem Zusammenhang aber noch einen Namen nennen: George Tabori! Ich hatte das große Glück, in drei Inszenierungen mit ihm zusammenzuarbeiten, *Brecht-Akte*, *Die Juden* (Lessing) und *Antigone* in der Bearbeitung von Brecht. Ich habe in den langen Jahren meiner Theaterarbeit selten erlebt, dass ein Mensch von Schauspielern so sehr verehrt und geliebt wurde wie George Tabori. Er hatte so etwas wie eine Aura, die die Schauspieler beflügelte, alles und das beste zu geben. Oft sagte er auf der Probe: Seid so schlecht wie möglich - und dann waren alle natürlich ganz besonders gut.

**MSE:** *Sie haben sicher große Hänger in ihren vielen Jahren als Souffleuse erlebt. Welche waren die schlimmsten?*

**EMB:** Es gibt ein Paar lustige Geschichten mit Marianne Hoppe zum Beispiel. Wir waren zum Gastspiel in Paris und mussten viermal hintereinander *Quartett* spielen. Marianne war wie gesagt eine alte Dame und hat oft mit dem Text Schwierigkeiten gehabt. Sie konnte aber auch sehr trotzig sein, wenn sie etwas nicht wollte, dann wollte sie es nicht. Ich kannte sie nun ja sehr gut. Jedenfalls war es die zweite oder dritte Vorstellung in Paris und sie hatte einen Hänger. Sie machte immer einen große Geste, um mir meinen Einsatz zu signalisieren sozusagen (*lacht*). Es war ganz süß. Marianne saß auf der Bühne, sehr herrschaftlich und dann machte sie auf einmal so eine Geste, das hieß für mich "Einsatz," wenn sie merkte, dass sie keinen Text wußte. Manchmal merkte sie das aber auch gar nicht (*lacht*). Wie gesagt, war das die zweite oder dritte Vorstellung. Ich gebe ihr den Text rein und sie sagt auf offener Bühne ganz laut: "Das habe ich doch schon gesagt!" Ich wußte, da kommt jetzt nichts. Ich kann den Satz noch zehnmal reinrufen und sie wird immer bockiger. Dann habe ich in meiner Hilflosigkeit und in meiner Verzweiflung nur gesagt: "Ja, gestern!" Dann hat sie es geschnallt, ah das muss wohl doch stimmen, was die Souffleuse ihr da zugeflüstert hat. Ich habe es wiederholt und dann ging es weiter. Das ist eine lustige Geschichte, lustig im Nachhinein. In dem Moment war es nicht lustig. Ich glaube, die Mehrheit des Pariser Publikums hat es gar nicht mitgekriegt. Es lief über der Bühne ein Textband mit dem Stücktext, insofern haben es viele gar nicht bemerkt.

**MSE:** *Was ist das Schwierigste an Ihrer Arbeit?*

**EMB:** Das Schwierigste ist in den letzten zehn Jahren die stark angestiegene Arbeitsbelastung und die Fluktuation. Es kommen ständig neue Schauspieler, es gehen ständig Schauspieler. Das habe ich vorher so nicht erlebt. Für eine Souffleuse ist es natürlich sehr von Vorteil, wenn sie die Schauspieler gut kennt. Ständiger Wechsel bereitet mir schon Schwierigkeiten. Ehe ich mich richtig auf einen Schauspieler einstellen kann, muss er schon eine längere Zeit hier sein, am besten ein paar Jahre. Das findet ja kaum noch statt. Die, die wirklich jahrelang hier am BE bleiben, das sind wenige. Also es gab einen Schauspieler, Hans-Peter Reinecke, der hat über dreißig Jahre hier gearbeitet. Wir waren so aufeinander eingespielt, da hat er manchmal im Scherz gesagt, du weißt ja den Hänger schon, bevor ich ihn weiß. Wenn man viele Jahre miteinander arbeitet, dann bekommt man ein fast perfektes Feeling für einen Schauspieler.

**MSE:** *Manfred Wekwerth war Intendant am Berliner Ensemble (1977-1991) am Anfang Ihrer Aufgabe als Souffleuse. Wie haben Sie sich mit ihm vertragen?*

**EMB:** Ich kann nur sagen, sehr gut. Er war ein guter Intendant. Ab und zu stehe ich mit ihm noch in Kontakt, aber sehr selten. Ich mag ihn sehr gern, auch seine Frau Renate Richter, eine tolle Schauspielerin. Es ist nicht gut nach der Wende mit ihm umgegangen worden.

**MSE:** *Wie war es mit der Intendanz der sogenannten Fünfer-Bande: Peter Zadek, Peter Palitzsch, Fritz Marquardt, Matthias Langhoff und Heiner Müller (1993-94)?*

**EMB:** Ich habe wie schon gesagt mit allen (außer mit Matthias Langhoff, der die Fünfergruppe gleich wieder verließ) sehr gern gearbeitet, am liebsten aber mit Zadek.

**MSE:** *Mit Heiner Müller (95), Martin Wuttke (96), Stephan Suschke (97-99)?*

**EMB:** Heiner war ja schon sehr krank und starb dann im Dezember 1995. Martin Wuttke, muss ich sagen, er war in dem Sinne kein Intendant. Für mich war er als Intendant nicht spürbar geworden. Das war auch nur eine kurze Zeitspanne, ich glaube, sechs Monate. Und Stephan Suschke war eine Interimslösung nach dem Tod von Heiner Müller. Also erst war Wuttke kurzzeitig verantwortlich, dann Suschke. Ich mochte beide, aber es wurden im Berliner Ensemble damals keine weltbewegende Sachen gemacht.

**MSE:** *Was sagen Sie zu Claus Peymann, der ja bekanntlich ein temperamentvoller Intendant ist?*

**EMB:** Claus Peymann ist ein erfahrener Theaterleiter und guter PR-Mann. Er hat das Berliner Ensemble, was nach 1996 etwas vor sich hindümpelte, in der Öffentlichkeit wieder sehr präsent gemacht. Er ließ, als er 1999 kam, eine zweite große Probephöhne und die Chefetage bauen, das sind durchaus Verdienste. Natürlich ist es für ihn auch angenehm, wenn er vor die Presse treten und jedes Jahr höhere Vorstellungszahlen präsentieren kann. Heute spielen wir doppelt so viele Vorstellungen wie vor zehn Jahren. Aber seine Erfolgsmeldungen

fordern dem Ensemble sehr viel ab, denn der Personalbestand ist ja nicht vergrößert worden, im Gegenteil. Inzwischen halte ich die hohe Belastung für kontraproduktiv.

**MSE:** *Wie beraten Sie Leute, die Ihren Beruf erlernen wollen?*

**EMB:** Meine Kollegin Sonja Behrens hat schon an den Kudamm-Bühnen gearbeitet. Sie ist super-korrekt. Wir gehen sehr kollegial miteinander um. Es war so, als ich hier anfang, hat mich die alte Souffleuse, die damals wegging, eingearbeitet. Sie hat mich zwei Monate begleitet. Ich sass neben oder hinter ihr und habe zugeguckt und zugehört. Und sie hat mir viele Tips gegeben, worauf ich besonders achten muss. Das findet alles nicht mehr statt. Da kommt eine Kollegin und da werde ich weder informiert, noch werde ich heranangezogen, indem man sagt, weisen Sie doch die Kollegin mal ein, oder erzählen Sie doch mal, wie alles hier so geht, oder stimmen Sie sich doch mit ihr ab. Das findet alles gar nicht mehr statt. Dieses Vorgehen macht mich etwas traurig.

In meiner letzten Arbeit ging es um Texte von Ernst Jünger. Das waren ausgesprochen schwierige Texte über Drogenexperimente, deren Auswirkungen usw. Es wurde ständig geändert, selbst in der Generalprobe und auch noch nach der Premiere. Da ist es natürlich ungeheuer schwer zu soufflieren. Ich war genauso aufgeregt wie die Schauspieler und das ist nicht gut. Die Souffleuse muß immer der ruhende Pol sein, den Ablauf des Textes perfekt kennen. Spätestens zur Generalprobe sollte alles festgelegt sein. Ehrlich gesagt, interessiert mich die Thematik nicht sonderlich und ich weiß auch gar nicht, welche Absicht die Inszenierung verfolgt. Ernst Jünger ist ja nicht unumstritten. Wenn man so etwas macht, dann sollte es schon eine Haltung dazu geben. Die kann ich nicht erkennen. Da werden komplizierte Texte in komprimierter Form sehr schnell gesprochen. Dem Zuschauer wird kaum Gelegenheit gegeben, Inhalte zu erfassen, geschweige denn zu begreifen. Ich sehe auch in den Gesichtern im Publikum – ich sitze ja unter ihnen – wie sie zeitweise aussteigen und froh sind, wenn eine Aktion stattfindet, wo sie lachen können oder wenn Christopher Nell a cappella einen Song von Freddy Mercury intoniert, und die anderen Schauspieler machen dazu den Background. Das ist wirklich sehr gut.

Ein Phänomen ist ja, dass theatererfahrene Leute erkennen können, wenn ein Schauspieler einen Text, den er spricht, nicht verstanden hat. Erklärt man dem Schauspieler aber den Inhalt, spricht er den Text anders, und zwar so, dass nun auch der Zuschauer den Inhalt versteht. Als Anfängerin am Theater habe ich diese Theorie überhaupt nicht verstanden, auch noch nicht erkannt. Inzwischen merke ich fast immer, während der Schauspieler spricht, ob er weiß, was er da redet. Es sei denn, ich verstehe den Text selber nicht, was natürlich auch vorkommt, wie gerade stellenweise beim Jünger.

Aber ich habe noch eine andere Erfahrung machen müssen: Das Publikum hat sich im Laufe der Jahre verändert, es ist weniger kritisch geworden. Sie wollen sich vorwiegend unterhalten lassen, nicht mehr so sehr mit Problemen konfrontiert werden. Mitunter reichen ihnen schon starke visuelle Eindrücke, schöne Bilder, da bemerken sie gar kein inhaltliches Defizit. Es gab hier schon Inszenierungen oder schauspielerische Leistungen, die wirklich



nicht gut waren oder im Laufe der Zeit sehr an Qualität einbüßten, aber das Publikum applaudiert brav bis euphorisch, und dann bin ich fassungslos. Solche Vorstellungen begleite ich dann auch immer mit Bauchschmerzen und wenig Freude.

**MSE:** *Ist das ein Beruf, für den Frauen besonders geeignet sind?*

**EMB:** Grundsätzlich würde ich das verneinen, denn es gibt ja auch gute Souffleure an deutschen Theatern. Allerdings sind sie deutlich in der Minderheit. Ich glaube, das liegt daran, dass Frauen nicht unbedingt dominieren wollen, dass sie eher bereit sind, sich unterzuordnen. Man muß bereit sein, ganz in den Hintergrund zu treten, sich quasi "unsichtbar" zu machen. Christoph Ransmeyer hat ein Stück über eine Souffleuse geschrieben mit dem Titel *Die Unsichtbare*. Der Titel trifft es ganz gut. Wenn ich souffliere, mache ich das anfangs sachlich, fast emotionslos und ohne besondere Betonung. Der Schauspieler soll ja den Text gestalten. Da muß man sich zurückhalten und nicht versuchen, eine eigene Interpretation aufzudrücken. Allerdings unterläuft dem Schauspieler hin und wieder eine falsche Betonung. Er setzt im Satz einen falschen Akzent und der Text erfährt dadurch eine Sinnveränderung, die nicht beabsichtigt ist. Wenn da keine Veränderung eintritt, spreche ich mit dem Regisseur oder mit dem Schauspieler selbst und wir reden über das Problem. Ich denke, dass ich in dieser Weise auch hilfreich sein kann.

Seit einigen Jahren habe ich allerdings Schwierigkeiten mit dieser Unterordnung, das muß ich zugeben. Jetzt, wo ich soviel über Theater weiß, würde ich gern deutlicher mitreden können, besonders wenn ich Defizite bei Regisseuren oder Schauspielern entdecke, wenn Inhalte nicht geklärt werden und statt dessen literweise Blut fließt, mit Schlamm und Farbbeuteln geworfen oder Musik als Körperverletzung eingespielt wird, Schauspieler rudelweise nackt auftreten, eine Vorstellung durch brüllen oder den Ehrgeiz entwickeln, ein abendfüllendes Drama in fünfzig Minuten durchzurattern. Ich hoffe, dass ich diese Auswüchse eines Tages vergessen habe.

In drei Jahren gehe ich in Pension. Sicher wäre Besseres möglich gewesen, aber es hätte mich auch deutlich schlechter treffen können. Was bleibt, sind ja die schönen Erinnerungen: an bedeutende Theaterereignisse, maßstabsetzende Regisseure, wunderbare Schauspieler, die mich seit dreißig Jahren mitnehmen auf ihre Reise ins Reich der Phantasie.

**MSE:** *Schauspieler Michael Rothmann erklärte mir neulich: "Sie lacht besonders, wenn wir etwas Neues machen, was ihr gut gefällt."*

**EMB:** Ich habe viel gelacht und wurde überwiegend gut unterhalten. Wer kann das schon so von sich sagen?

**MSE:** *Frau Böhm, vielen Dank für das Gespräch und bis zum nächsten Mal.*

INTERVIEW  
WITH  
URSULA  
ZIEBARTH

**Margaret Setje-Eilers (MSE):** *Frau Ziebarth, Sie sind zweifellos eines der interessantesten Mitglieder des Stammpublikums beim Berliner Ensemble. Sie besuchen dieses Theater schon seit der Brecht-Weigel-Zeit und sind als Kunstsammlerin und als Autorin zahlreicher Bücher allein in alle Kontinente der Welt gereist. Jetzt sind Sie siebenundachtzig Jahre alt und haben in Ihrem Leben auch außerordentlich viel Theater gesehen. Warum fasziniert Sie das Berliner Ensemble besonders?*



©Setje-Eilers

**Ursula Ziebarth (UZ):** Ich möchte erzählen, warum ich jetzt so gern in das Berliner Ensemble gehe. Ich finde, es ist das menschenfreundlichste Theater in Berlin, abgesehen davon, dass ich gerne hingehge, weil ich immer seit Brechts Zeiten hingegangen bin und auch noch in der Zeit, als man nur mit Passierschein rübergehen konnte, habe ich gesehen, was es im Berliner Ensemble gibt. Einfach durch Brecht, durch das, was Brecht in Gang gesetzt hat. Später kam die Schaubühne dazu, auch die Volksbühne. Da bin ich

auch gerne hingegangen, auch ins Deutsche Theater.

Aber irgendwie hat das Berliner Ensemble etwas Anheimelndes. Die Leute sind ungewöhnlich freundlich da. Wenn man in den Kassenraum kommt, wird man freundlich angeredet. Die merken sich ganz schnell den Namen. Ich erinnere mich in ein anderes Berliner Theater gekommen zu sein, eine Karte noch haben zu wollen, und da sagte man nur: "Ausverkauft!" Im Berliner Ensemble würde man immer sagen: "Leider ausverkauft. Wie können wir es denn anders machen? Wann können Sie denn an einem anderen Tag kommen?" Man wird immer beraten. Die hängen einen Zettel an den Computer, dass man gefragt hat, und sagen, wenn noch was zurückkommt, kriegen Sie eine Karte. Sie rufen einen an, wenn eine Vorstellung aus irgendwelchen Gründen ausfällt. Dann geht das Telefon bei mir, und sie sagen, also Frau Ziebarth, wir spielen statt des Zerbrochenen Krugs Blaue Spiegel und wollen Sie da auch hin? Und dann sage ich, ach ich habe mich so eingestellt auf Theater. Das wollte ich eigentlich nicht sehen, das habe ich schon mehrfach gesehen. Aber ich komme trotzdem. Schon, weil Sie angerufen haben. Dann kleine Aufträge, Herrn Beil etwas übergeben, das macht der Abenddienst fabelhaft zuverlässig. Das ist so perfekt.

Ein Theater ist nicht nur das, was auf der Bühne geschieht. Es ist auch der Service. Und der ist so hervorragend im Berliner Ensemble. Die Leute an der Kasse sind alle Studenten. Teilweise haben sie dasselbe studiert, wie ich: mittelalterliche Geschichte und Latein. Die Jobs dort unterstützen die Leute beim Studium und da sucht das Theater eben immer Leute aus, die etwas Interessantes studieren, zum Beispiel vergleichende Religionsgeschichte und alte Sprachen. Wer macht das heute noch, wo sonst so viele Betriebswirtschaftslehre studieren, alles so aufs Geschäftliche. Das BE legt Wert auf Studenten, die geistige Fächer machen, zum Beispiel Germanistik studieren. Wenn man reinkommt, wird man gut bedient. Auch die Programmverkäuferinnen wissen genau über das Programmheft Bescheid

und können es einem empfehlen und sagen, da sind interessante Aufsätze drin. Das empfindet man als sehr angenehm. Man empfindet, dass es sozusagen ein gesamter geistiger Kosmos ist, dieses Theater. Dass auch Frau Ritter, die Inspizientin, Bescheid weiß. Dass eine Dame an der Pforte genau weiß, was abends gespielt wird, was es für ein Stück ist. Sie hat es meistens gesehen. Und es sind Leute schon so lange da. Das spricht auch immer für ein Theater. Das, was nett ist, dass man von allen begrüßt wird. Ob es Herr Hafele ist, ob das Frau Ritter ist, ob das die Souffleuse Frau Böhm ist, wenn man über den Hof geht, winken sie einem zu.

Das Berliner Ensemble ist so schön gelegen, weil es ein Zentrum hat, den Hof, der auch Biergarten ist. Da hängen von Brecht die aus Lampen, aus Glühbirnen hergestellten Porträts um dieses Zentrum herum. In diesem Zentrum, auf dem Hof, stehen auch große Lastwagen mit den Kulissen für Gastspiele in Prag, in Wien, in Budapest beladen, die anderswo immer weggefahren werden. Es ist so zusammengehörig. Und die Leute, die alle über den Hof gehen. Man geht entweder ins Haupthaus ins große Theater, das auch noch einen Nebenspielplatz hat, nämlich das Foyer, wo sehr schöne Inzenierungen von Herrn Wuttke spielen. Die letzten drei Sachen hat Herr Wuttke dort gemacht, kleinere Veranstaltungen. Das heißt, so klein sind die gar nicht, den Jünger, Gretchens Faust und ein Tabori-Stück. Das wird immer alles abgestimmt, dass sich die Vorstellungen nicht stören. Also im Haupthaus wird dann die Vorstellung früher angesetzt, damit dann hinterher die im Foyer stattfinden kann. Und es klappt immer alles, die Organisation ist so gut. Dann gibt es noch die Probebühne, die auch groß ist, die viele Zuschauer fasst und wo man auch große Stücke spielen kann und auch spielt. Dann der Pavillion, der etwas kleiner, aber nebenan ist. Sie können nicht zur gleichen Zeit spielen, weil sie sich dann gegenseitig hören würden. Das wird abwechselnd, zeitverschoben gemacht. Und dann hat Claus Peymann noch ein kleines Glashaus aufgemacht - ich weiß nicht, was es mal war, für Elektrizität vielleicht - wo er selber öfter mit Herrn Beil zusammen etwas macht. Ich war bei der Eröffnung dabei. Anschließend, weil es um Schnitzel und Wein geht, wurde jedem Besucher, ein kleines Schnitzel und Wein gegeben. Man ist so zu Hause da, anders als in anderen Theatern. Diese fünf Bühnen, die sind also alle um den Hof herum und wenn man für die eine keine Karte mehr bekommt, dann geht man halt zur anderen. Irgendwie beraten einen dann die jungen Leute, diese Studenten an der Kasse.

Ich will es hier klar machen, dass es für ein Theater unglaublich wichtig ist, was es für technische Mitarbeiter hat und dass die Mitarbeiter auch das Publikum kennen, auch das Publikum die Mitarbeiter. Das, was auf der Bühne ist, da ist schon das Ensemble, aber manchmal treten auch ganz fremde oder Gastspiele auf, mit denen man nicht so vertraut ist.

Aber warum ich überhaupt ins Theater gehe... Also zunächst mal arbeite ich den ganzen Tag zuhause und bin mit meiner Sammlung beschäftigt oder schreibe oder korrigiere meine Manuskripte wieder, schreibe sie nochmals um und abends habe ich dann Lust auszugehen. Man ist ja verreist. Man verreist ja, wenn man ins Theater geht. Man wechselt also die Tapete, wie man in Berlin sagt, Tapetenwechsel. Man fährt irgendwo hin. In der U-Bahn kann man sich schon denken, wer auch ins Theater geht und die steigen dann auch richtig mit einem aus, an der Friedrichstrasse und gehen dann über die Weidendammerbrücke.

Man weiß gleich, dass sie links um die Ecke biegen und ins Theater gehen. Die Theaterleute sind irgendwie erkennbar. Dann ist es so, wenn der Vorhang aufgeht, oder was manchmal der Fall ist, wenn man hereinkommt und die Bühne schon offen ist, ist man in einer vollkommen anderen Welt, in einem anderen Land. Man ist in Texas. Oder wenn man Ibsen sieht, ist man in Norwegen. Man wechselt das Land, die Umgebung. Man wechselt die Wohnung, man wechselt die Familie. Plötzlich ist man eingeladen einer Familie zuzusehen, an dem Leben einer Familie stumm teilzunehmen. Es ist nicht die eigene Familie, es ist etwas ganz fremdes, ganz anderes. Auch wenn man das Stück schon kennt, ist es eine andere Aufführung. Die sehen alle ganz anders aus. Es ist spannend. Dann trägt sich etwas zu, was sich bei einem selbst nicht zuträgt. Manchmal ärgert man sich, manchmal sagt man, ausgedachter Quatsch, das ist unwahr. Da freuen sich zwar manche Leute dran. Ich mich nicht, wenn es so ein ausgedachter Mumpitz ist, wie Menschen gar nicht sprechen, nicht reden, nicht miteinander umgehen. Aber meistens kommt man in eine Familie herein, der man sich zugesellen kann. Aha, das sind also die und die und die und die. Man ist von dem Alltag, den man hat, vollkommen abgelenkt. Man sieht andere Menschen. Ja, man ärgert sich über das, was manche Leute tun und über das, was andere Leute dem Manuskript nach sagen. Man freut sich aber auch über sie. Und immer ist es doch, sagen wir, also jedenfalls im BE zu achtzig Prozent ein Kunstwerk aus Sprache. Man muss also einmal nicht lesen. Ich lese mindestens sechs Stunden am Tag und dann abends höre ich Sprechen. Das ist auch etwas Wunderbares. Nicht nur meine Nachbarin, die vielleicht fragt, ob ich ein Ei hätte, sie hätte gerade keine Eier im Hause, sondern es ist etwas Wunderbares. Auch die modernen Stücke sind immer noch Kunstsprache, von einigen abgesehen, die aber das BE nicht geneigt ist, zu spielen. Das muss schon Kunst sein, als Stück schon Kunst sein, das muss ein Sprachkunstwerk sein. Auch wenn es schnoderig ist, es ist dann auf eine sehr kunstvolle Art schnoderig. Man taucht in eine nicht alltägliche Sprache ein. Auch wenn sie alltäglich ist, ist sie doch so geformt, dass sie auf eine besondere Art witzig ist, oder auf eine besondere Art aggressiv ist. Man hört, was man sonst nicht hört. Das ist das Wesentliche. Man sieht die Personen, die sprechen.

Dann ist es auch noch so, dass man hinterher in der Kantine gewöhnlich die Darsteller erlebt. Das ist natürlich auch etwas Besonderes und Schönes. Die Kantine ist für mich der angenehmste Salon in Berlin. Er ist ganz ruppig, ganz hässliches Gestühl, Tische. Das Essen ist einfach. Es gab einen wundervollen Koch, Hary hieß er, der leider verstorben ist. Er war eben auch ein Theatermensch. Da gibt es einen Tisch für Schauspieler, damit sie Platz finden, denn sie sind natürlich erhitzt. Sie haben geschwitzt, sie mußten sich umziehen, wahrscheinlich können sie oben duschen, wenn sie besonders anstrengende, schwierige Rollen haben, sich jedenfalls waschen. Sie kommen umgezogen herein. Manchmal mit Hund. Theaterhunde sind auch da. Da gibt es drei. Theaterhunde sind etwas Besonderes. Sie gehören zum Theater. Sie müssen ruhig sein und werden irgendwo untergebracht, während ihre Herrchen oder Frauchen spielen, wie man die Besitzer in Berlin nennt. Die Hunde freuen sich ungeheuer, wenn die Vorstellung aus ist, und sie wieder alle in die Kantine gehen können und die Hunde vom Koch ein Würstchen als Belohnung dafür bekommen, dass sie so lange still gehalten haben. Das gehört

alles zusammen, es gehört mit der Bühne zusammen, mit allem, was da passiert, auch hinterher. Frau Carmen-Maja Antoni kommt immer in die Kantine. Sie ist auch ganz schnell umgezogen, flink, fix, praktisch, holt sich dann etwas zu essen, zu trinken und setzt sich hin. Dann reden die alle miteinander, über die Vorstellung, die gewesen ist, über das, was in der Zeitung stand, über anderen Theaterklatsch, über Persönliches, über die Kinder. Manchmal kommen auch die Kinder mit, wenn sie zu klein sind, um zuhause allein gelassen zu werden, kommen sie schon mal mit und dann behütet sie jemand in der Zeit. Das ist auch schön. Von Martin Wuttke und Margarita Broich, Hans und Franz. Die kennen wir auch alle und sie gehören auch zum Theater.

Also das Theater, jedenfalls das Berliner Theater, ist viel mehr als nur eine Bühne, auf der man von acht bis halb elf ein Stück gespielt wird. Das Theater ist ein Kosmos, eine Welt für sich. Zum Beispiel Herr Beil, der Kodirektor oder künstlerischer Berater beim BE, kommt immer in die Kantine, setzt sich dazu. Er findet immer Leute, mit denen er redet. Man kann mit allen Leuten reden, das ist so angenehm. Es gibt einfaches, gutes, sehr preiswertes zu essen. Es kann jeder in die Kantine, oder draussen im Biergarten sitzen, wenn das Wetter gut ist. Ja, weil das so ein Kosmos ist, zieht es mich abends hin, auch wenn ich das Stück schon dreimal gesehen habe. Warum soll ich das nicht ein viertes Mal sehen, oder ein fünftes Mal oder ein achttes Mal sogar, man hört schließlich auch Mozart Symphonien viele Male. Man merkt auch, wie frei die Schauspieler letzten Endes sind. Dass sie immer etwas anderes machen. Das Stück entwickelt sich ja. Es fällt einem auf, dass manchmal etwas ausgelassen wird, was sie vielleicht gerade vergessen haben, das man aber genau kennt, denn allmählich kann man mitsingen, so ungefähr, was gespielt wird. Oder, dass sie es ganz anders machen, dass ihnen etwas dazu eingefallen ist, das die Sache um einen Dreh noch besser macht. Das ist einfach schön. Es entwickelt sich, wie die Welt sich entwickelt, wie eine Stadt sich entwickelt, wie ein Dorf sich entwickelt. Es ist auch nicht immer dasselbe, sondern es ist mal ein anderes Pferd, ein anderer Wagen da. Es passieren auch Sachen, dass sich mal ein Schauspieler auf der Bühne verletzt und es tut einem dann furchtbar leid und man fragt noch wochenlang danach, ob es denn wirklich nicht mehr weh täte. Denn man nimmt Teil daran, wenn einer sich die Schulter oder das Knie verletzt. Es ist ein Zusammenleben, ein abendliches Zusammenleben von Publikum und Schauspielern. Letzten Endes natürlich auch noch mit einem Dichter, denn er wird gespielt. Der wird beim Berliner Ensemble eigentlich ziemlich vom Blatt gespielt und insofern spielt er mit. In anderen Theatern wird er sehr verändert, wird der Text verändert, dann spielt er auch mit. Dann hat er sich verändert.

Es ist beim Berliner Ensemble dieses Zusammenspiel von vielen Menschen, wie schnell die in die Gardroben raufgehen, die Bühne aufbauen, die Requisiten zurecht legen. Das auch ja nichts fehlt, ein Fächer oder was gerade gebraucht wird, was eine Rolle spielt, ein Buch, eine Tüte mit Gummibärchen, dass sie nicht vergessen wird. Die Leute müssen alle zusammenwirken, die sind alle miteinander verkettet, verbunden. Der eine weiß, was der andere braucht. Es gibt eigentlich keine Schauspieler, die ausgesprochen Solisten sind, sondern sie spielen immer zusammen. Sie wirken aufeinander. Sie gucken auch, man sieht es, wenn man, wie ich, gerne vorne sitzt, wie sie aufeinander gucken, auf den Einsatz, ob alles stimmt. Dann ist auch die Souffleuse da, wenn es

mal wirklich einen Hänger gibt, was ich selten im BE erlebe. Aber es ist natürlich ein Gefühl von Sicherheit für die Schauspieler, wenn die Souffleuse da ist. Sie darf nicht denken, was koche ich morgen, oder morgen muss ich mit meiner Tochter zum Zahnarzt, hoffentlich heult sie nicht wieder. Das darf sie nicht zwischendurch denken. Sie muss wirklich Zeile für Zeile dem Text folgen. Sie muss ein Teil der Aufführung sein. Ich habe manches Mal neben der Souffleuse gesessen und gesehen wie die überhaupt nicht irritierbar Zeile um Zeile gewöhnlich mit einer kleinen Stabtaschenlampe verfolgt, umblättert und wirklich sofort einspringt. Und guckt, ob der Schauspieler jetzt absichtlich eine Pause macht, zögert, oder ob er hängen bleibt, ob er nicht weiter weiß. Sie muss also das Gesicht, die Mimik des Schauspielers genau kennen. Das ist das Schöne. Und man schaut, dass die Fenster in der Probebühne rechtzeitig geschlossen werden, dass sie geöffnet werden und man frische Luft hat. Dass nichts vergessen wird. Dass alle aufpassen, ungeheuer präsent sind. Es wird nicht herumgelungert. Also hinterher sitzen ein Paar Raucher draußen zusammen und reden auch übers Theater oder über Fussball natürlich. Fussball wird nicht im BE verachtet. Es sind Kenner dabei, Kenner. Viele BE-Schauspieler sind im "Nebenberuf" Fussballtrainer. Nun in der Bundesrepublik, würde ich sagen, sind achtzig Prozent aller deutschen Männer eigentlich Fussballtrainer, weil sie alle wissen, wie der das hätte machen müssen und der doch den nicht hätte einsetzen dürfen. Und so es geht auch, wenn es ein tolles Spiel gerade während einer Theatervorstellung gibt, dann werden die anderen, die nicht auf der Bühne stehen und sprechen und spielen müssen, befragt und dann ist großes Fussballgespräch. Da sind sie sich dann auch einig. Das ist das Schöne. Es ist eine Welt für sich. Und deswegen, weil ich mich gerne in dieser Welt aufhalte, ganz abgesehen davon, dass ich natürlich immer für Literatur zu haben bin, selbst wenn ich sogar mal acht Stunden am Tag gelesen habe, finde ich es schön, sie abends vorgeführt zu sehen.

**MSE:** Frau Ziebarth, vielen Dank. Sie haben vortrefflich formuliert, wie zahlreiche Zuschauer die besondere Zusammenarbeit im Berliner Ensemble auch erleben.

*Die Kunst der Beobachtung  
Angewandt auf die Menschen, ist nur ein Zweig der  
Kunst der Menschenbehandlung. Eure Aufgabe, Schauspieler,  
ist es  
Forscher zu sein und Lehrer in der Kunst der Behandlung  
der Menschen  
Kennend ihre Natur und sie zeigend, lehrt ihr sie  
Sich zu behandeln. Ihr lehrt sie die grosse Kunst  
Des Zusammenlebens.*

**BFA 12: 326**



**Margaret Setje-Eilers (MSE):** *Sie haben in den 70er Jahren mit Volker Schlöndorff deutsche Filmklassiker wie Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975) und Die Blechtrommel (1979) gedreht, sowie Deutschland im Herbst (1978) mit vielen Regisseuren, unter anderem mit Rainer Werner Fassbinder. Haben Sie gleichzeitig auch am Theater gearbeitet? Wie kamen Sie zum Theater? Warum?*

INTERVIEW  
WITH  
ANGELIKA  
WINKLER

**Angela Winkler (AW):** Warum ich zum Theater gekommen bin? Ich war als Kind sehr scheu. Ich bin die dritte Tochter--meine Eltern haben fünf Kinder--und ich bin quasi ein Nachkriegskind, bin 1944 geboren. Mein Vater kam erst sehr spät aus der russischen Gefangenschaft zurück, Weihnachten 1949. Er war Arzt an der Front, und als er 1950 dann eine Stelle in Deutschland suchte, gab es in den meisten Dörfern schon Ärzte. Und so mussten wir jedes Jahr umziehen. Ich war sehr schüchtern und hing immer am Rockzipfel meiner Mutter. Mein erstes Filmerlebnis war der Hundefilm *Lassie*. Und da muss ich so geweint haben, dass meine Mutter seitdem immer gesagt hat, wenn ich ins Kino ging: "Angela, nimm ein Bettlaken mit!" Mein zweites Filmerlebnis, an das ich mich noch sehr gut erinnern kann, hatte ich, als ich fünfzehn Jahre alt war. Wir lebten inzwischen in Erlangen und ich habe den Film mit Elizabeth Taylor und Montgomery Clift *Plötzlich im letzten Sommer* gesehen (Joseph Mankiewicz 1959). Es war eine Geschichte von Tennessee Williams--eine sehr gruselige Geschichte. Dieser Film hat mich so beeindruckt, dass ich nachts nicht nach Hause gegangen bin. Ich bin die ganze Nacht in den Straßen von Erlangen herumgelaufen. In meinem Kopf sah ich immer die Großaufnahmen von Liz Taylor und Montgomery Clift. Und da habe ich gedacht: Das will ich werden! Schauspielerin. In unserer Schule gab es auch eine Theatergruppe. Im Schulunterricht saß ich immer in der letzten Reihe und habe herumgeträumt. Und dann bekam ich im Schultheater eine Rolle in Thornton Wilders *Unsere kleine Stadt*. Es geht um die Großeltern und die Eltern und die Kinder. Und die werden wieder Eltern und wieder Großeltern und so. Ich spielte die Mutter--erst jung, dann Mutter, dann Großmutter. Da haben die Lehrer gesagt: Sie öffnet sich ja endlich! und waren ganz begeistert. Ich glaube, wenn man Schauspielerin werden will, ist irgendetwas in einem, was... Schauspieler, die mich interessieren, die haben eine Scheuheit oder eine Schüchternheit in sich. Das sind nicht die Großsprecher, die Schauspieler werden wollen, sondern das sind mehr Grübler. Bei mir war das jedenfalls so. Man kann ruhig scheu und schüchtern sein. Das ist nicht schlecht für diesen Beruf. Man muß Widerstände überwinden.

Mein erstes Engagement war in Castrop-Rauxel. Also, ich hatte von Hans-Dieter Schwarze gehört. Er war bei der Bavaria in München. Er wurde Intendant in Castrop-Rauxel und er hat dort ein Theater mit einer jungen Truppe gegründet. Da habe ich ihm einfach geschrieben. Da kam ich also hin. Und dann habe ich von Peter Stein gehört, dass der mit seiner Truppe nach Berlin geht. Dem habe ich auch geschrieben, das hat dann auch geklappt. Ja (*lacht*). Und dann habe ich Louis Malle einen Brief geschrieben und er wollte



©Setje-Eilers

auch mit mir arbeiten. Aber dann starb er. Dafür hat dann Volker Schlöndorff mit mir gearbeitet, weil Schlöndorff damals der Assistent von Louis Malle war. Und dann habe ich mit Schlöndorff diese Filme gemacht und jetzt mache ich mit Schlöndorff Theater, das letzte Stück von Tolstoi, *Und das Licht scheint in der Finsternis*. Ich spiele die Frau von Tolstoi. Es ist ein bisschen die Geschichte von Tolstoi mit seiner Frau und der Familie. Wir spielen das in Neuhausen (Uraufführung: 14. August 09) und auch in Jasnaja Poljana in Russland, da, wo Tolstoi gelebt hat (Uraufführung: 9. September 09).

**MSE:** *Sie arbeiten also schon seit vielen Jahren mit Volker Schlöndorff zusammen. Zuerst im Film und jetzt im Theater.*

**AW:** Diese Filme sind in den 70ern gedreht worden; jetzt haben wir das Jahr 2009. Volker Schlöndorff ist der Patenonkel von meiner Tochter Nele geworden. Und so gab es immer eine Verbindung zwischen Volker Schlöndorff und mir, unserer Familie und Nele.

**MSE:** *Die Filme, die Sie mit ihm gedreht haben, sind deutsche Klassiker geworden, und **Die Blechtrommel** hat sogar den Oskar bekommen.*

**AW:** Ja, damals, als bester fremdsprachiger Film. Meine Rolle war sehr schön. Da konnte ich so viel spielen, alles Mögliche. Bei *Katharina Blum* war nur diese scheue Frau. Die ging durch den Film durch und hat nicht nach rechts und links geschaut. Die war ganz bei sich und kämpfte für ihre Ehre. Ich glaube, ich habe in dem ganzen Film niemals gelacht. Nur einmal, am Anfang, wenn sie tanzt, lächelt sie mit dem jungen Götten unterm Faschingskonfettiregen. Die Rolle der Agnes in der *Blechtrommel* war ganz anders, da war alles drin: sie war Mädchen, Tochter, Geliebte. Und der Fisch-ja, das war wirklich Fisch! Mich haben so viele Menschen gefragt, wie ich das denn mit dem Fischessen gemacht habe. Aber es war ganz einfach: die Kamera kam ja von links, und auf der anderen Seite habe ich eben die Gräten im Mund gesammelt.

**MSE:** *Wie sind Sie denn an das Berliner Ensemble gekommen? Ich habe Sie dort in Peter Zadeks Inszenierung von Peer Gynt (2004) gesehen. War das Ihr erster Auftritt am Berliner Ensemble?*

**AW:** Nein, ich habe dort bereits 1994 einen Abend über Else Lasker-Schüler gemacht. Da war Peter Zadek Intendant, erst mit Peter Palitzsch, Fritz Marquardt, Matthias Langhoff und Heiner Müller (92-93), dann ohne Langhoff (93-94). Ich bereitete gerade einen Else Lasker-Schüler-Abend mit einer Freundin, Brigitte Landes, vor. Zadek sagte, mach es doch am Berliner Ensemble. Dann habe ich mit Zadek ein Stück von Harold Pinter gemacht, *Mondlicht* (1995). Zu der Zeit hatte ich auch ziemlich viele Engagements am Burgtheater. Da war gerade Zadek; er hat mit mir *Kirschgarten* (1996) gemacht und danach *Hamlet* (1999). Der *Hamlet* kam überall hin--Straßburg, Paris, Wien, Hamburg, war drei Monate an der Schaubühne Berlin, überall. Es war eine Gemeinschaftsproduktion.

**MSE:** *Ich habe mit Eva-Maria Böhm, einer Souffleuse des Berliner Ensembles, über Ihre Zusammenarbeit in Hamlet gesprochen. Wollen Sie dazu etwas sagen?*

**AW:** Ja, beim *Hamlet* hat Eva Böhm souffliert. Wir haben ja in Straßburg geprobt, das heißt, wir waren alle von zu Hause weg. Ich wohnte mit Eva Mattes und Eva hat immer gekocht. Ich hatte ein extra Zimmerchen und konnte mich einschließen, wenn ich wollte. Eva hatte ihren kleinen Sohn dabei und ich hatte auch meinen jüngsten Sohn mitgenommen. Und dann habe ich gemerkt, dass ich mich überhaupt nicht auf den *Hamlet* konzentrieren konnte. Ich dachte, ich habe jetzt sechs Wochen, um diese Rolle zu lernen--und ich kriegte vor Angst keinen Satz rein. Ich dachte, ich kann diese Riesenrolle in sechs Wochen nicht lernen. Ich guckte den Text an--und es war aus. Ich habe eine Hamleteritis gekriegt (*lacht*). Ich konnte nicht ja, nicht nein sagen. Ich konnte überhaupt nichts mehr, ich konnte nicht mehr essen, es war ganz schlimm. Und dann bin ich von der Produktion abgehauen. Ich bin einfach bei Nacht und Nebel weg. Ich bin in die Berge zu einer befreundeten Familie. Und dann hat mich Peter Zadek gefunden. Mein Mann hatte nach einer Woche mein Versteck verraten (*lacht*). Dann kam Zadek an, mit den ganzen Assistenten, und hat mich zurückgeholt, hat gesagt: Ach, weißt du Angela, du sitzt hier auf einem roten Sofa--ich stelle auf die Bühne einfach ein rotes Sofa hin--und du liest den Text. Ich schreibe meinen Text immer in Hefte rein. Für *Hamlet* habe ich zehn solcher Hefte vollgeschrieben. Er hat gesagt, du setzt dich auf das rote Sofa hin und du musst nur den Text ablesen. Du musst den nicht auswendig können. Das hat er zu mir gesagt, damit er mich wiederkriegt (*lacht*). (*Sie geht kurz in ein anderes Zimmer und kommt mit roten Heften wieder*).

Sehen Sie, meine Texte schreibe ich immer ab. Das sind alles meine Texte. Das habe ich angefangen, als ich diese großen Rollen bekam. Ja, so große Schrift! Ich schreibe auch so groß. Ich kann sie auf dem Fahrrad oder in der U-Bahn immer lesen. Wenn es so klein geschrieben wäre, könnte ich es gar nicht lesen, da bräuchte ich eine Brille. Ich muss es selbst schreiben, dann habe ich die Worte schon in die Hand genommen. Sie gehen durch meinen Kopf und durch meine Hand durch und schon habe ich die Worte, sie sind meins, nicht mehr so abstrakt.

Also, ich kam zurück. Und als ich auf die Probebühne kam, war dort wirklich ein rotes Sofa und ich sollte mich da hinsetzen. Und ich merkte, es stimmt doch gar nicht. Nur die Szene mit der Mutter, die Szene mit Eva Mattes als Gertrud, die machte mir Spaß. Da konnte ich auch den Text, weil es Action gab. Ich habe Eva Mattes vor Wut und vor nicht mehr Können über die ganze Bühne geschleift. Zadek hat immer gesagt, guck mal, wie toll. Die Szene war bis zum Schluss voller Wut. Die war ganz irre, weil meine ganze Verzweiflung drin lag. Und dann bin ich wieder abgehauen. Ich bin nach Berlin und habe meinen Kindern gesagt--ich habe ja vier Kinder--ich melde mich nicht mehr, und sagte immer, ich möchte nicht mehr. Ich kann es nicht schaffen, ich möchte es nicht mehr. Und dann hat Luc Bondy es irgendwann geschafft, dass ich ans Telefon ging (*Hamlet* war ja eine Gemeinschaftsproduktion der Wiener Festwochen). Er hat gesagt, Angela, es gibt so einen Knopf, einen Knopf im Ohr. Da hast du eine Souffleuse, die sagt dir den Text ein und das merkt man gar nicht. (Das war keine neue Technik, die gab es schon länger.) Komm nach Lausanne, ich

habe einen französischen Schauspieler, der hat das. Der hat den Knopf im Ohr. Schau dir das mal an. Dann verlierst du die Angst vor dem Text. Ich bin also nach Lausanne gefahren. Und dann kam ich mit einem Kofferchen, wo dieser Knopf--diese Technik--drin war, zurück nach Straßburg. Ich kam zu Zadek und habe gesagt, so Peter Zadek, ich bleibe jetzt da. Ich geh' es jetzt an. Es war Blick auf Blick (*lacht*). Und jetzt war die "Märtyrerei" immer noch nicht zu Ende. Die Schauspieler, die konnten alle schon längst ihren Text. In Straßburg sind sie immer in die Kneipen gegangen und haben Ente mit krosser Haut in chinesischen Restaurants gegessen. Ich konnte nie mit den Kollegen mitgehen, weil ich immer Text büffeln musste. Eva Böhm wurde eingeteilt, dass sie mir den Text auf der Probebühne einsagt. Dann merkte ich, das ist ganz schwierig, weil Zadek immer den Text von Eva Böhm hörte. Es war ein kleiner Probenraum. Ich hörte den Text in meinem rechten Ohr, und die anderen Schauspieler hörte ich gar nicht, weil ich mich auf den Text konzentrieren musste. Das störte Zadek, weil der auch immer Eva Böhm sprechen hörte. Er sagte, ich sehe es an deinen Augen, Angela, dass du auf den Text wartest. Also wurde ein Häuschen für Eva Böhm gebaut. Da saß sie drin und Peter Zadek hörte nicht mehr, wie sie mir soufflierte. Ich hörte aber jeden ihrer Atemzüge. Es war so heiß im Proberaum und ich hörte: "Oh ist es heiß" von Eva Böhm. Ich musste mich so auf sie konzentrieren, und musste doch spielen und hörte nicht meine Partner: der Knopf war da, aber der Partner war auch da. Es war so schwierig. Aber trotzdem wurde mir dadurch schließlich die Angst vor dem Text genommen, weil Eva Böhm mir alles immer eingesagt hat. Irgendwann hat Zadek gesagt, nach zwei Wochen, glaube ich: "Tu's weg! Ich möchte deine Augen sehen. Weg damit." Und ich konnte den Text.

**MSE:** *Sie haben den Hamlet großartig gespielt.*

**AW:** Ja, das war *die* Rolle. Alle haben gesagt, sie haben endlich den Hamlet verstanden. Ich habe diesen Hamlet ganz anders gemacht. Normalerweise spielt immer der beste junge Schauspieler im Ensemble Hamlet. Und diesmal war es eine Frau. Ich war schon fünfundfünfzig, vor zehn Jahren. Und habe kürzlich vor fünf Jahren nochmal den Hamlet für die Ruhr Triennale gespielt. Ich musste alles wieder hochholen.

**MSE:** *Wie war es, als Frau den Hamlet zu spielen?*

**AW:** Ich habe jedenfalls keinen Mann gespielt. Ich weiß nicht, *was* ich gespielt habe. Ich war ich. Zadek wurde ja auch gefragt, warum er das mit mir macht. Er hat gesagt, er hat darüber gar nicht nachgedacht, dass ich eine Frau bin. Er hat mich ja beobachtet. Ich habe schon sehr viel mit ihm gemacht. Zuerst Tschechows *Iwanov* (1990). Das zweite Stück war Pinters *Mondlicht* (1995), dann Tschechows *Der Kirschgarten* (1996). Das vierte Stück war *Hamlet*. Ich glaube, im *Kirschgarten* kam ihm die Idee. Ja, er hat an mich gedacht, wie ich mich bewege, wie ich denke, wie ich bin. Und das hat ihn dazu angeregt. Er hat mich beobachtet und ich war für ihn Hamlet. Mit einer anderen Schauspielerin hätte er es gar nicht gemacht. Und also habe ich das von mir aus gespielt, den Hamlet. Ich habe sehr an meine Söhne gedacht--sie

waren achtzehn, zwanzig, vierundzwanzig--und was sie in der heutigen Zeit für Schwierigkeiten haben. Auch mit mir als Mutter. Das hat mir sehr viel für die Rolle gebracht. Ich habe an meine Söhne gedacht und an die Welt heute, wie schwer es die heutige Jugend hat, in dieser Welt zu bestehen. Mit Eltern, was das heißt. Eltern und Kinder und Jugendliche, diese Einsamkeit, dieses oft Nicht-Sprechen mit meinen eigenen Kindern, diese Hilflosigkeit mit ihren eigenen Gedanken. In der heutigen Welt rennt alles herum und schreit. Meine Jungs schreien nicht herum, machen nicht die Arme breit und sagen, hoppla, hier bin ich. Und wie schwer sie es haben, als Individuen, daran habe ich schon sehr gedacht, als ich den Hamlet einstudiert habe. Und dadurch, durch diese Verzweiflung, den Wunsch des Vaters nicht ausführen zu können, und dann durch so eine riesengroße, gefährliche Wut, wird er ja zum Mörder. Und ich habe ihn dann so gespielt.

**MSE:** *Jetzt spielen Sie in einigen Inszenierungen von Robert Wilson im Berliner Ensemble.*

**AW:** Wilson hat mich als Aase in *Peer Gynt* gesehen und dann hat er mir einen Brief geschrieben. Ich wollte immer mal mit Robert Wilson arbeiten, weil mich seine Arbeit interessiert hat. Wilson ist das vollkommene Gegenteil zu Zadek. Bei Zadek ist alles sehr emotional und spielerisch. Wir kloppen uns wirklich, die Leidenschaft sprüht nur so aus allem heraus. Er benutzt unsere Energien, hetzt uns gegeneinander auf, und dann wieder die größte Zärtlichkeit und Nähe zum Partner. Bei Bob Wilson ist man sehr allein, sehr in sich. Ich habe diese Arbeit bei Bob Wilson so lieben gelernt, weil ich in dieser Alleinheit, dieser Einsamkeit, die der Schauspieler auf der Bühne hat, die ganzen Emotionen, bei Bob innerlich haben kann. Das fasziniert mich. Ich bin nicht nur die äußere Hülle. Ich habe eine bestimmte Haltung, aber die Haltung muss ja gefüllt werden und das fasziniert mich, dass ich diese Haltung fühlen kann. Ganz alleine. Das sagt mir ja der Bob Wilson nicht, die muss ich ja selbst finden. Deswegen arbeite ich so gern mit Bob. Und er ist sehr musikalisch. Wenn ich den Tonfall so setze, dann merke ich, er versteht das. Oder wenn ich ganz hoch spreche oder tief oder schnell oder langsam. Bei Bob schwingen die Bilder und das hat mit seiner großen Musikalität zu tun.

**MSE:** *Trotz großer Stilisierung bei Robert Wilson kommt Ihre Wärme durch.*

**AW:** Man hat ja eine Ausstrahlung auf der Bühne. Auch eine kalte Ausstrahlung ist ja eine Ausstrahlung. Zum Beispiel, Herr Jürgen Holz, denke ich, hat als Schauspieler eine ganz andere Ausstrahlung als ich auf der Bühne, eine sehr feste Ausstrahlung, eine sehr bewusste, sehr geführte Ausstrahlung. Bei mir ist es...ja, ich weiß nicht, ich sehe mich nicht auf der Bühne. Ich habe jedenfalls eine ganz andere Ausstrahlung als Herr Holz. Und das ist so spannend bei Bob Wilson. Auch Herr Holz füllt diese Rolle sehr mit seiner Persönlichkeit und ich eben mit meiner Persönlichkeit. Das ist das Spannende bei Bob Wilson: wenn da Persönlichkeiten auf der Bühne zusammenkommen, dann lebt es trotz Stilisierung.

**MSE:** *Robert Wilsons Inszenierung der Dreigroschenoper (2007) wurde schon*

*über hundert Mal gespielt. Zusätzlich zur Kritik des Kapitalismus entsteht durch Ihre Rolle auch eine andere Botschaft. Mir scheint, Sie spielen die Rolle der Jenny gegen den Spruch "Geld regiert die Welt." Ist das Ihre Interpretation dieser Rolle?*

**AW:** Ich weiß nur, dass mich Bob Wilson während einer Probe, bei der Szene mit Frau Peachum vor dem Vorhang, gefragt hat: "Angela, wie stehst du eigentlich zum Geld?" In der Szene geht es ja eigentlich darum, dass Jenny Geld von Frau Peachum will. Ich habe zu Bob gesagt: "Das Geld ist mir Wurst als Jenny. Ich liebe den Mackie." Mir geht es in erster Linie darum, dass die Frau den Mackie wahnsinnig geliebt hat und immer noch liebt, und daran halt zerbrochen ist. Ich spiele es ein wenig so, als würde ein Riss durch mich hindurchgehen. Deswegen habe ich mir auch ganz hohe Stöckelschuhe gewünscht, so dass ich fast nicht laufen kann--eben so, als ginge ein Riss mitten durch mich hindurch. Aber ich halte mich ganz grade und tu so trällern und pfeifen, als würde ich gar nicht leiden. So wollte ich das spielen. "The rotten queen of the street" --so hat mich Bob genannt. Und folglich singe ich auch den Salomon Song ganz anders, und er bekommt dadurch eine viel größere Bedeutung. "'Hate' the audience" hat Bob uns immer gesagt. Aufrecht, überhaupt nicht Schwäche zeigen, so spiele ich die Jenny. Eigentlich wird die Jenny sonst sehr verrückt gespielt: "Geld her!" Ich habe einen anderen Weg gefunden.

Jenny ist jetzt meine zweite Rolle bei Robert Wilson. Ich habe mit der Pauline aus dem *Wintermärchen* angefangen. Da hatte ich einen wunderschönen Monolog. Bob Wilson hat mir gesagt: "Sprich so, als wäre vor dir alles Eis. Sprich wie über Eis, denk, vor dir ist eine Eiswüste." Das war auch eine schöne Arbeit. Ich möchte mit ihm auf jeden Fall weiter arbeiten.

**MSE:** *Ist es anders, im Theater oder auch im Film als Frau zu arbeiten?*

**AW:** Von der Art und Weise, wie man mich behandelt hat, gab es eigentlich keine Unterschiede. Ich war immer selbständig. Ich bin frei, schon lange, das heißt, ich bin an keinem Theater fest angestellt. Das Wichtigste bei mir war immer die Familie. Ich habe ja vier Kinder. Ich war früher in Castrop-Rauxel, bin an die Schaubühne zu Peter Stein gekommen, und dann bekam ich Kinder und bin weg gegangen. Habe mit meinem Mann, der Bildhauer ist, überall gewohnt und habe Häuser gebaut. In Italien, Frankreich, in Norddeutschland an der Elbe. Es ist mir sehr wichtig, mein Leben. Das Theater nehme ich immer als Praline, als Bonbon (*lacht*). Es ist mein Traum. Ich glaube nicht, dass ich Theater spielen muss. Ich glaube es nicht. Ich habe mal fünf Jahre lang überhaupt kein Theater gespielt... Jetzt, im Alter, habe ich sehr viel Erfolg im Theater; ich merke, dass ich sehr viel Kraft habe. Ich arbeite gerade mit jungen Regisseuren, wie Christoph Schlingensief. Ich will so viel ausprobieren. Und ich möchte singen, singen, singen. Ich mache jetzt an der Schaubühne einen Ibsen mit Sepp Bierbichler (Thomas Ostermeier, dir.), *John Gabriel Borkman*. Ich kann da wieder mal sehr fein an einem Text arbeiten.

Jetzt bin ich von der Frage nach Frauen im Theater und Film abgekommen (*lacht*). Also, in der Arbeit merke das ich nicht. Es ist halt so, dass es für Frauen nicht mehr so viele Rollen gibt, wenn man älter wird. Ja, bei Shakespeare,



gut. Ich könnte vielleicht noch Lady Macbeth spielen. Oder *Eines langen Tages Reise in die Nacht* von Eugene O'Neill. Für die Männer gibt es noch viele spannende Rollen--also, da merke ich schon einen Unterschied, dass die Frauen in meinem Alter da benachteiligt sind. Ich will ja nicht nur noch Mutter oder Omarollen spielen.

**MSE:** *Aber heute werden die Männerrollen im Theater oft von Frauen gespielt.*

**AW:** Ja, zum Beispiel hat ja Bob Wilson mit Marianne Hoppe, der Frau von Gustaf Gründgens, den *King Lear* erarbeitet. Aber es ist eine Ausnahme. Das kann Bob machen. In *Shakespeares Sonette* hat er die Frauen Männerrollen spielen lassen und die Männer Frauenrollen, aber das ist ja ganz bewusst so inszeniert.

**MSE:** *Wie stehen Sie jetzt zum Film und zu Frauenrollen im Film?*

**AW:** Im Film, ja, dann kann man Mütter spielen, oder Großmütter. Ich habe eben lange keinen mehr Film gemacht, weil die Rollenangebote nicht so waren, dass ich mir gesagt habe, das möchte ich jetzt machen, und weil ich immer Theater gespielt habe. Ich suche schon sehr aus. Das Drehen ist eine ganz andere Art, den Beruf auszuüben. Es wird nach Szenen gedreht; man muss den Überblick über das Ganze haben. Da wird vielleicht das Ende am Anfang gedreht, aber das ist auch spannend. Man muss sehr authentisch sein, denn die Kamera sieht alles, wenn man lügt oder schwindelt. Ich drehe sehr gern. Die Großaufnahmen, wenn die Kamera ganz in dich hineinkriechen kann und du ganz bei dir sein kannst, das ist schon wunderbar.

**MSE:** *Sie haben sehr starke Frauenrollen in Filmen wie **Die verlorene Ehre der Katharina Blum** (Volker Schlöndorff/Margarethe von Trotta, 1975) und in **Deutschland im Herbst** (Alf Brustellin/Rainer Werner Fassbinder et al, 1978) gespielt. Ich habe mich besonders an Ihre Filme erinnert, als 2008 **Der Baader Meinhof Komplex** von Uli Edel erschien und viel über Benno Ohnesorg in der Presse stand.*

**AW:** Ja, während dieser ganzen Zeit war ich natürlich mitten in diesem Chaos drin. Ich wurde ständig kontrolliert, weil ich immer alte Autos fuhr und in meinen Wohnungen viele junge Leute wohnten, wenn ich weg war. Ich war ja viel weg, habe mit meinem Mann hier gewohnt, da gewohnt, in Italien und so weiter. Als der Film herauskam, habe ich auch ganz viele Briefe bekommen, wie es auch der Katharina Blum passiert ist: "Du Kommunistenschwein" und was weiß ich. Und auch andere Briefe von Zuschauern, die mich als Jungfrau von Orléans verehrt haben, oder dass ich sie rette, dass ich es geschafft habe, den Tötges zu töten.

**MSE:** *Sie spielen heute mehr am Theater als im Film. Wie ist es, als Frau zum Beispiel am Berliner Ensemble zu arbeiten?*

**AW:** Am Berliner Ensemble? Die Frauen wie die Männer müssen sehr, sehr

viel arbeiten. Am Berliner Ensemble und nicht nur hier, schauen die jungen Mädels, die frisch von der Schauspielschule kommen, nach einer Spielzeit aus, als würden sie ihre Jugend verloren haben. Sie magern ab und sind nur noch "pflichtbewusst." Aber Theater ist auch Spaß und Freude haben und Freiheit. Alle müssen arbeiten, arbeiten, arbeiten. Ich selber hatte es sehr leicht am Theater. Ich habe ja gleich die tollsten Regisseure gehabt, und die standen hinter mir. Das ist natürlich wunderbar, wenn hinter einem Schauspieler ein Regisseur steht, der mit einem ausprobiert, und man gemeinsam älter wird und immer noch ausprobiert.

**MSE:** *Ihre Kinder sind auch Schauspieler, nicht?*

**AW:** Nele ist Schauspielerin geworden. Sie wäre auch Schauspielerin, wenn sie nicht das Down-Syndrom hätte. Wenn sie nicht behindert wäre, wäre sie eine wahnsinnig tolle junge Schauspielerin. So ist sie eine wahnsinnig tolle junge behinderte Schauspielerin. Sie hat jetzt in Tübingen gespielt und kommt jetzt im Herbst ans Gorki Theater. Sie spielt da *Timbuktu* von Paul Auster, im November, glaube ich. Und die Söhne? Der eine macht Musik und der andere wird jetzt auch Schauspieler. Er hat in Weißensee Malerei studiert, und jetzt macht er bei Volker Schlöndorff im Tolstoi mit, spielt den Boris, den Tolstoianer. Die Premiere ist am 14. August. Das ist der ganze Text, und dann schreibe ich das hier (*zeigt den Text und die Hefte*). Ich kann schwer zu Hause arbeiten und lesen. Da kommt Nele, da koche ich, dann habe ich viel Besuch. Zu Hause ist immer so viel zu tun. Deswegen mache ich meine Hefte und bin dann draußen und fahre Fahrrad oder fahre U-Bahn oder sitze irgendwo im Cafe und dann lese ich. Ja, auf dem Fahrrad, das mache ich ganz oft, oder in der U-Bahn, S-Bahn. Aber zu Hause habe ich es ganz schwer zu lernen.

*Angela Winkler geht in ein anderes Zimmer, peift und erscheint mit dem "Hamlet-Koffer."*

**AW:** Schauen Sie mal. Ich habe für jede Rolle einen Koffer. Und für *Hamlet* habe ich natürlich den größten Koffer. Da ist alles drin. Ja, Sie können fotografieren, wenn Sie wollen. Da ist mein Textbuch, die Hefte rot beschrieben, manchmal getippt, also Nummer zwei, drei, vier, so die ganzen Hefte. Und Programmhefte. Ich als Hamlet. Der ganze Koffer voll. Was die anderen sagen, das habe ich auch aufgeschrieben. Das ist blau geschrieben. Meistens kringe ich bestimmte Worte ein.

*Sie verschwindet noch einmal in ein anderes Zimmer, singt dabei und kommt mit einem kleineren Koffer zurück.*

**AW:** Da habe ich noch was. Meine schwerste Rolle war die Mutter Courage.

**MSE:** *Sie haben einen so großen Koffer für Hamlet und einen so kleinen für Mutter Courage?*

**AW:** *Hamlet* habe ich so viel in der ganzen Welt gespielt, überall. Die Rolle war für mich die größte Herausforderung und die größte Liebe. Da im Koffer

sind die ganzen Berichte über *Hamlet* und viele Bücher. Meine schwerste Rolle war *Mutter Courage* im Deutschen Theater (Zadek 2003). Wir haben das nur am Deutschen Theater gespielt. Dieses Stück habe ich nicht so geliebt, das merkt man, ein kleines Köfferchen, aber ich habe es sehr schön geschmückt, damit die Figur zu mir kommt (*lacht*).

Da habe ich alle Hefte *Mutter Courage*, Heft 1, 9, 3a, 3b, 3c. Das ist Dali, Picasso, alles, was mir zu dieser Rolle einfiel. So sind meine ganzen Arbeitskoffer. Auch ein Tagebuch: "Heute habe ich den ganzen Tag in der *Courage* gelesen. Satz für Satz." Manchmal schreibe ich ein bisschen für die Rolle, was mir so einfällt. Das ist so schön bei Peter Zadek, und auch bei Bob Wilson, dass sie einem abends frei geben. Abends wird nicht geprobt. Und dann geht man durch die Straßen, durch die Stadt von der Probe nach Hause und dann gehen einem die Gedanken so, man beschäftigt sich weiter mit der Rolle.

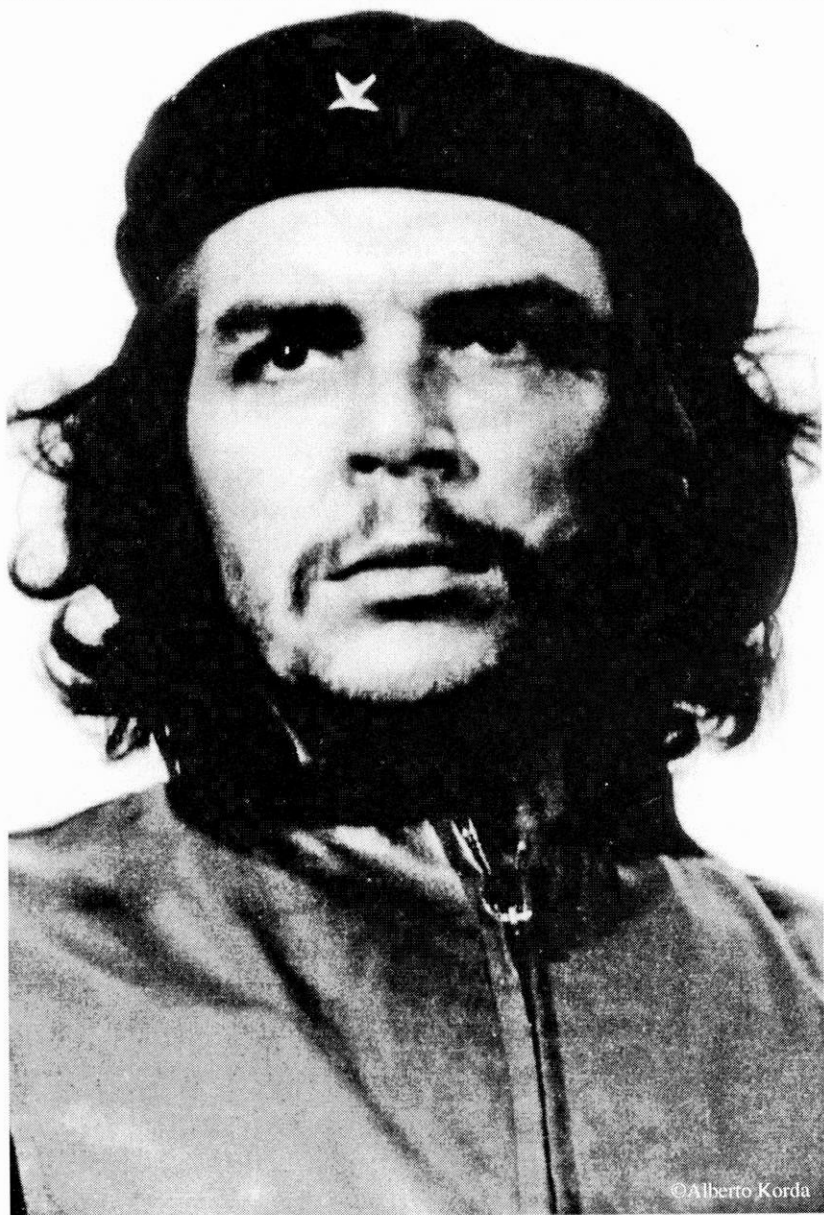
Das finde ich wichtig, dass man Ruhe hat, dass man nicht immer probt, sondern dass man Pausen hat und abends seinen Gedanken nachgehen kann, oder Menschen beobachtet und dadurch zu seiner Rolle kommt. Ich versuche immer, meine Kostüme, oder wie ich aussehe, selbst zu finden. Das ist natürlich bei Bob Wilson anders, weil er das immer schon genau weiß, wie es ausschauen soll, er kommt ja vom Bild. Er weiß genau, wie er es haben will. Aber sonst, und immer bei Peter Zadek, habe ich selbst meine Kostüme zusammengesucht. Ob das bei H & M ist oder bei Trödlern, das ist ganz egal. Zum Beispiel, bei dem Ibsen *Rosmersholm*, da hatte ich ein gestricktes Jäckchen von H & M an (*lacht*). Das habe ich so ein bisschen weiter gestrickt, noch eine Farbe dran gehäkelt. Und ich habe immer gedacht, hoffentlich ist nicht eine im Zuschauerraum, die das gleiche Jäckchen anhat. Man beschäftigt sich ja mit der Rolle, wenn man etwas spielt. Wie sieht man aus, was hat man für Schuhe an. Das ist ganz wichtig für Schauspieler, wie man aussieht. Was hat man für Haare. Das entscheidet nicht nur der Regisseur, das ist ja eine Mitarbeit. Ich lass mir nicht einfach so ein Kleid aufdrängen. Das muss schon auch mitleben. Genau wie ich an der Rolle arbeite, wenn ich mich mit den Worten auseinandersetze--warum gerade dieses Wort und nicht ein anderes Wort--so ist es auch mit dem Aussehen. Warum hat sie gerade diese Farbe an oder diesen Rock oder dieses Kleid. Und welche Schuhe. Warum gerade solche hohen Schuhe, nicht solche, sondern die höchsten wollte ich als Jenny [*Dreigroschenoper*].

*Ich mache ein Foto von Angela Winkler mit Tolstoi-Heft.*

**AW:** Das ist ein Heft für die neue Arbeit, das Tolstoi-Stück *Und das Licht scheint in der Finsternis*, das ich jetzt mit Schlöndorff mache. Jetzt ist es ein rotes Heft und ich habe es noch nicht geschmückt. Das mache ich aber diese Woche und ich werde bestimmt russische Bilder nehmen. Ich habe schon Ideen, wie ich ausschauen werde. Ich wollte ja in die Buchhandlung gehen und mich mit der Landschaft beschäftigen. Ja, ich gehe in die Rolle hinein--aber ich glaube, das machen mehr oder weniger alle Schauspieler.

SIE SOLLEN NICHT FIGUREN SEHEN, DIE NUR TÄTER SIND, DAS HEISST EBEN NOCH IHRE AUFTRITTE ERMÖGLICHEN, SONDERN MENSCHEN: WANDELNDE ROHSTOFFE, UNAUSGEFORMT UND UNAUSDEFINIERT, DIE SIE ÜBERRASCHEN KÖNNEN. NUR SOLCHEN FIGUREN GEGENÜBER WERDEN SIE ECHTES DENKEN PRAKTIZIEREN, NÄMLICH INTERESSEBEDINGTES, VON GEFÜHLEN EINGELEITETES, BEGLEITETES DENKEN, EIN DENKEN IN ALLEN STADIEN DER BEWUSSTHEIT, KLARHEIT, EFFEKTIVITÄT.

*DIALOGE AUS DEM MESSINGKAUF, 70.*



©Alberto Korda

The premise of Michael Casey's book *Che's Afterlife: The Legacy of an Image* by Michael Casey (Vintage, 2009) is an intriguing one: to tell the history of one of the most iconic images of the 20th century, that of Che Guevara, long hair, unshaven, wearing a beret adorned with the five-pointed star of Communism, staring off into a

CHE'S IMAGE: IDEOLOGICAL  
INTERVENTIONS BY A BOURGEOIS  
JOURNALIST

BY

NELS JEFF ROGERS  
UNIVERSITY OF KENTUCKY

yet to-be-determined future. The legacy, not of Che, but of his image - one of the most iconic and widely circulated images of the 20th century - as seen on t-shirts, flags, stickers, buttons and posters where ever leftist radicals, leftist radical wannabes or anti-Americans are to be found. Not surprisingly, given the global inequities and injustices fundamental to capitalism, it is an image that has endured and grown in popularity throughout the 20th century. Today, almost everyone is familiar with it as a marker of rebellion, idealism, radicalism and revolution floating in a sea of meaningless and contradictory commercial signifiers.

Too bad Casey's book is something all together different than what it promises. What the book delivers is an anecdotal, inconsistent, anachronistic account of Che's image that tries to pass itself off as unbiased popular history - written in the double-speak of popular economics. At one point Casey equates: *promote* with *sell*; *follower* with *costumer*; *communities* with *markets*; and my favorite, *enemies* with *competitors*. Moreover, he calls the Cuban revolution Fidel's marketing coup, all as if to tell us that the entire history of humankind has been something akin to today's form of self-congratulatory capitalism.

The books "radical" claim is that capitalism has made Che what he is today: a brand used for both commercial and political purposes. As if any intelligent reader interested in the history of Che's image couldn't figure that one out for herself. Casey never even considers questions relating to why the image endures and what it preserves. Every time the image is discussed in terms of social function in given historical context, Casey is at pains to draw out the hypocrisy and inconsistency of those that display it. But even the most cynical, end-of-ideology pundit out there would have to concede that the trace of some genuine utopian impulse still resides in the image. If it didn't, it would have faded into the background, disappeared or been displaced along with so many other brands, logos, products and trends that the market exploits for profit. Interestingly enough, and the very prerequisite for Casey's book, is that it hasn't vanished, but continues to circulate and mean something, however imperfectly, (despite the market within which it circulates), much to the chagrin of the wealthy land owners, reactionaries and market apologist everywhere.

The book is 388 pages, well packaged with a silver image of Che against a neon orange background on the cover and adorned with glowing reviews from others that have written about Che in the popular American press. As the opening biography recounts, Michael Casey is an Australian born journalist, writing for the Dow Jones News Wire and *The Wall Street Journal*, most recently from Buenos Aires. Qualifications that make him eminently qualified to write about one of the most enduring revolutionaries and critics of American

capitalism of the 20th century. No one could ever accuse of him being biased toward free markets and the institutions of global capital with credentials like that.

Although disavowed by the author on numerous occasions, this bias makes itself felt from the opening pages of the book. In one of many anecdotes about individuals involved in the circulation of Che's image, Casey notes of a vendor selling Che flags in Buenos Aires: "Fabian [the vendor] needed them [his customers]: he had money to make, food to put on the table. The market, in other words, was functioning: supply was satisfying demand. This was a long way from socialism; no government was involved."

One has to wonder if the streets the vendor stood on were paved by private industry? Or the police securing the event paid by private contractors? Or the money the changed hands printed by entrepreneurs? Does Casey really mean to imply that capitalism works without government - even though it never has? Even the biggest free market supporters out there realized that the government should be in the business of protecting private property rights and providing infrastructure. The debate is not really about government or no government (though American Republicans try to frame it that way sometimes), but what government does. The state is no less involved when it sends in police to break strikes than when it upholds workers rights for fair pay. It simply plays a different role.

Yet Casey seems blind to the fact that the world can be conceptualized as anything other than a point along a line with two alternatives on either end: communism (we all know how bad that is) and the free market (not perfect, but as good as it gets, baby). As a good neo-liberal journalist, he, of course, places himself in the middle of this false continuum, as the voice of journalistic reason. What he neglects to consider is the very possibility that the socio-historical reality of the 21st century may not be reducible to the opposing ideologies of the Cold War. His neo-liberal bias comes to the fore as he explicitly states his fare, in the middle position in the introduction: "But just as pure free market capitalism was always an unworkable idea, so too was pure communist. Sitting at either extreme of an ideological spectrum, each dogma occupies a fundamentalist position - more theology than science-attracting fanatics who treat it as an absolute truth. Both have hindered the development of an effective model, one that would encourage entrepreneurial innovation but with a regulatory framework that prevents self-interest from working against our common interest"(11).

He then goes on to drive home the benevolence of capitalism, the invisible hand of the market, by noting that once India and China dismantled their communist bureaucracies and put an end to their planned economies income levels in those countries to double. (12) He doesn't cite any sources for this claim and one has to wonder why he doesn't cite figures that draw attention to the accelerated concentration of wealth in the hands of the super rich over the same period of time. Accumulations that, as the UN reported in the 1990s, had reached unprecedented levels globally. According to the UN, the net worth of the 358 richest people in the world was found to be equal to the combined income of the poorest 45% of the world's population, over 2.3 billion people. Or that the assets of the world's top 3 billionaires were greater than the GNP of all least developed countries and their 600 million people. Maybe these



figures have something to do with the continued resonance of Che's image in the age of global capitalism? Maybe that is why Casey ignores anything that doesn't support his simplified account of how great capitalism is and why we should all just get over wanting something different.

Perhaps the most troubling aspect of the book is the way in which it pretends that individual interviews and personal experience can pass as some form of scholarship. Just because some 12-year old kid in Vietnam wearing a Che t-shirt doesn't seem to know who Che is, does it really mean that the image is meaningless? What type of sampling is that? Or because Che himself played down his individual actions in the Cuban revolution to emphasize the communal side of the revolt, does it mean that his ideas and writings are to be ignored? Is this the same as, "Marx was a womanizer and thus his ideas must be bad argument?" This seems to be Casey's implication throughout Casey's book. The pseudo-scholarship reaches frenetic levels, when, in moments of self-congratulatory, "aren't-we-great, best-selling journalists" excess, Casey cites Thomas Frank and Malcom Gladwell as primary sources. As if these popular journalists do anything but summarize, simplify, popularize and disseminate work done by social scientists and scholars! Are they authorities just because they sell books? Isn't this some type of logical fallacy we were supposed to learn about in college logic?

The most interesting section of the books deals with the copyright debates surrounding the original photograph by Cuban photographer Alberto Korda. In what amounts to a case study in Brechtian ideas of retooling the media, the Korda images, like so much Cuban art, circulated the globe free of copyright protection for most of the second half of the 20th century. Re-tooling the market place? Selling revolution? Those familiar with the history of copyright and modern art are likely to find this section intriguing, but short on analysis.

In the end, Casey's book does what the new global market has so effectively done over the past 50 years: used the appeal of an image to sell something. Casey is selling books, but he is also selling ideology. Many who buy this book will do so looking to discover something of the power of the image of Che that the title promises. All they will find is bourgeois ideology. The very ideology Che fought against, imperfectly. It is hard for a reader unwilling to suspend their disbelief to read the book as anything other than a slickly covert attempt to undermine one of the most enduring images of rebellion in the 20th century. To show that Che and anything else that preserves memory traces of still non-existent (dare one say utopian) possibilities outside the marketplace are tainted with scandal, inconsistency, human error, mistakes, contradictions and imperfections. Has anyone ever claimed otherwise?



**"VERFREMDUNG...  
BE DAMNED!"**

PUTTING AN END TO THE MYTH OF  
BRECHTIAN ACTING

BY

W. STUART McDOWELL  
WRIGHT STATE UNIVERSITY

A little after seven in the evening, the rain tapered off. A staff member stepped onto the outdoor stage of the Delacorte Theatre in Central Park and announced: the show would go on. Under a roiling dark gray sky, we would get to see Meryl Streep play the title role in *Mother Courage and Her Children*. That summer of 2006, the show had become the hottest ticket in New York, abetted, I'm sure, by comments by

Oscar Eustis, head of the New York Shakespeare Festival who produced the show, who proclaimed *Mother Courage and Her Children* the greatest play of the 20<sup>th</sup> century, and its playwright, Bertolt Brecht, the greatest playwright of all time<sup>1</sup>.

Perhaps it was the pent-up frustration of a near rain-out that gave Streep's performance the death-defying excitement of a tight-rope walker on a high wire: would the heavens suddenly open and lightning

strike her dead? Or perhaps it was the context of an anti-war play staged in Manhattan just a few weeks shy of the fifth anniversary of 9/11 that turned Streep's performance into a double-edged statement about a never-ending war and political leadership without ever mentioning Baghdad or Bush. But what I found most astonishing about Streep's performance were the risks she took to convey emotional truths. After a compelling first act, Streep ended with a rendition of "The Song of the Great Capitulation" that burns into the mind. Streep begins with a whimper, swaying on a bench set against a distant barren wall. She curses the world, rocks back and forth and abruptly drops to her knees, imploring heaven. Leaping to her feet, she paces the breadth of the stage like a caged leopard, then flings herself headlong into a moat of mud that circles the stage like a ring of Dante's Hell. Finally, spinning round, Streep charges the audience, dashing through the first aisle as she cries out the last refrain.



Meryl Streep as Mother Courage singing "The Song of the Great Capitulation." NYC, 2006.

Push comes to shove,  
Soon you fall down from the grandstand. . . .  
And then: it's all downhill.  
Your fall was God's will.

Streep was acting without a net, leaping from the safety of the silver screen right into the audience's lap. It was raw, gutsy, frightening. The entire performance was charged with emotion that had no holds barred.

But wait, *this was Brecht*.

Wasn't Brecht supposed to be distant, contemplative, cold? Wasn't this the playwright who was so hung up about actors portraying emotions on the stage? What happened to Brecht's theories of distance, and detachment, and alienation? The truth is that Streep's performance was consistent with

a tradition of actors performing Brecht's work going back to the premiere of Brecht's first play, *Drums in the Night*, in Munich in 1922. If more actors and directors and teachers had seen Streep's portrayal of Mother Courage - with its passionate portrayal of honest emotions in a bravura performance played "from the heart" - I suspect it should have brushed aside decades of misperceptions in this country of what has come to be called "Brechtian acting." For there persists in this country a belief that there is indeed something called "Brechtian acting." After meeting dozens of actors who have played roles for Brecht, it is clear to me that there is no such thing as Brechtian acting. There never has been. It's a myth. And we should do away with this misconception before it does away with future productions of plays by a playwright whose work needs to be seen.

Just how pervasive this lingering fallacy is, I'm not certain. But I do know that based, unscientifically it should be noted, upon the myriad emails I receive each year from acting teachers and professors inquiring how to teach their students "Brechtian acting", and based upon the occasional encounter I have with professional actors and directors inquiring how to use Brecht's theories in rehearsal, I suspect the myth of Brechtian acting is widespread. All this theoretical talk has its roots in the translations of Brecht's theoretical writings which adorn university libraries and has ingested itself into the jargon of acting teachers throughout the land. Why my German friends did not fall victim to this conspiracy is a mystery, for they dwell so easily in the theoretical dimension of art and the abstract realm of dialectical Marxism. For whatever reason, the worst of it appears to be uniquely American.

Hence, this paper: the goal of which is to free actors and directors from wrong-headed notions about what it takes to perform a play written by that Augsburg rascal, Bertolt Brecht.<sup>2</sup> (I call him rascal, because when it comes to the source of these myths, as we shall see, Brecht is himself to blame.) I also intend this for directors to steer them away from Brecht's theories concerning acting. For Brecht wrote a great deal of theory that many actors, directors and acting teachers have taken to heart, *as if those theories were more important than the text itself*.

The conclusions about acting in Brecht's plays are based not on what Brecht wrote about acting but what he did in the rehearsal hall. While in Germany on several grants, beginning in Berlin in 1968 and culminating with a Fulbright Scholarship, 1974-1976, I was fortunate to observe the process of mounting productions (by Brecht's former co-workers) at Brecht's theatre, the Berliner Ensemble, and to interview many of those who worked with Brecht from his earliest years in Munich to his death in Berlin in 1956. These interviews demonstrate that there was indeed a gap (if not a chasm) between what Brecht preached as a theoretician and what he practiced as a director. Lastly, as a director of Brecht's work, both professionally and in academia,<sup>3</sup> I have discovered that although Brecht's theories can be valuable in understanding how his plays work and how to stage them through use of music and scenic elements, Brecht's theories on acting are more often than not a hindrance for an actor performing Brecht's work.

Brecht's theatre suffers specifically from actors taking his theories literally, or rather, from taking them at all. These theories may be valuable for directors, and designers, and playwrights, because they are standing on the other side of

the footlights. But not for actors, who do not, and cannot, dwell in the land of the theoretical. There was a reason that Peter Brook called Brecht called the "strongest, most influential, most radical theater man of our time."<sup>4</sup> Brook had seen Brecht's work when the Berliner Ensemble toured several landmark productions to London in 1956; his comments were based on observation, not on theoretical conjecture. And so, at a time when there have been recent major revivals of Brecht's work in New York, London and Los Angeles, it's time to lower our lance at these windmills of misunderstanding, in order to make his plays more accessible, and free from falsehoods.

### MYTH # 1: *Verfremdung* is the core of all Brechtian Acting

We begin with the concept that has become almost synonymous with Brecht and his theatre, *Verfremdung*, commonly mistranslated as alienation. *Verfremdung* was first used by Brecht to describe the effect that the Chinese actor Mei Lanfang had on his audience in Moscow in 1936. But what does it mean? The term has been variously translated as estrangement, disillusioning, critical distancing, distancing, and also into the French *distantiation*.<sup>5</sup> Brecht's concept has its antecedents in the Russian *ostranenia* - to make strange, and in the Marxian concept of the German *Entfremdung*.<sup>6</sup> Perhaps a more useful translation was rendered by Martin Nicholas as "defamiliarization."<sup>7</sup> Basically, the word means making the familiar unfamiliar, and the unfamiliar familiar, so as to critique it, and then change it. The two English translations of *Verfremdung* that stuck were "alienation" and "estrangement" which share the same root of "*fremd*" meaning alien or strange. Indeed, alienation eventually became identified with Brecht's theatre, and with it the negative stigma that has - unfortunately - remained. I say unfortunately, because Brecht's theatre does not have to alienate or estrange. On the contrary, Brecht's plays can be accessible, familiar, and, yes, entertaining. But when productions of Brecht have adhered too dogmatically to Brecht's theories at the expense of the text, they have perpetuated the myth that Brecht's theatre is always abrasive, confrontational, or worse still, that it's downright dull. If it's Brecht, it must be boring.

*Verfremdung* presents a major challenge to an actor because Brecht was essentially describing an effect, or a result, and not a process whereby the effect is achieved.<sup>8</sup> Yes, Brecht attempted to describe that process, even creating exercises for the actor to use *Verfremdung*, such as having the actor speak his role in the third person, or in the past tense, or reading the stage directions aloud as part of the play.<sup>9</sup> But one must ask: why did Brecht never use the term *Verfremdung* in rehearsals with his actors? Perhaps because Brecht often worked with exceptionally talented actors, from Faber to Weigel, and knew that the process they used to arrive at their performance - how they, for example, created a kind of critical distance in which an audience is invited by the actor to be a partner in criticizing or learning from the story on the stage - that was their own business.

Again, Brecht never discussed *Verfremdung* - or any acting process for that matter - in rehearsals that he directed, co-directed, or attended as a playwright. As a director working *in* the theatre Brecht was fastidious, opinionated, and at times dictatorial, but never theoretical. As a result, the theatre Brecht created

was detailed, challenging, and often exhilarating, but seldom, if ever, dull. This was clarified for me by noted German actor Peter Lühr, who played the Army Chaplain under Brecht's direction in the 1950 Munich Kammerspiele production of *Mother Courage and Her Children*. Playing the title role was Therese Giehse, in what became documented as the second *Model Production* of this play.<sup>10</sup> In an interview, Lühr observed:

Brecht never talked about the concept *Verfremdung* in rehearsals, never. It would have been interesting for [Brecht], who'd invented the concept, to bring this into the rehearsal. But, no. Instead, [his directing] was so real, so naïve, so primitive, so direct, without any theory. [It was directing] such as I have never experienced in my entire life. It made doing theatre easy; it was smart, fulfilled, humorous, direct, but above all, it was never theoretical! Never!<sup>11</sup>

This production, in which Lühr shared the stage with Frau Giehse for some of the most humorous scenes in the play, became known for its theatricality, the broad comic portrayal by Giehse, who had been known for her character roles at the Munich Kammerspiele, and who said that Brecht's sense of humor "almost became too much for us actors."<sup>12</sup>

Lühr's observation - that Brecht never talked about his theories to his actors - was confirmed and reiterated in interviews I conducted with those who worked with Brecht throughout the thirty-four years of his professional career: from the early Munich years - when Brecht was clearly evolving a distinctive aesthetic as playwright and director, albeit not yet a Marxist one - to the last years of his theatre work which culminated with several definitive productions of his work at his own theatre, the world-famous Berliner Ensemble in East Berlin.<sup>13</sup> Several of the actors I interviewed shared Lühr's fascination for Brecht's theories and had religiously read Brecht's writings prior to their first rehearsal with Brecht, only to be disappointed that Brecht never used them, or even referred to them in the rehearsal hall. Clearly, although Brecht was a theoretical *thinker*, he was not a theoretical *doer*. In the later years of his life, Brecht grew to distrust, and even disown some of his earlier theoretical writings. He had come to understand that they could be a considerable hindrance to his actors. As for *Verfremdung*, one of Brecht's favorite young actresses at the Berliner Ensemble,<sup>14</sup> Käthe Reichel, recalled in an interview that: "Brecht once said to me "*Verfremdung!* I'm sorry I ever laid that egg."<sup>15</sup>

## **MYTH # 2: Brecht made his actors stop identifying with their roles.**

The myth about how Brecht worked with his actors has been perpetuated by authoritative sources. Consider a quote from the most recent website of the *Encyclopedia Britannica*, 2007, which states: "*From his actors Brecht demanded not realism and identification with the role but an objective style of playing, to become in a sense detached observers.*" [Italics mine].<sup>16</sup>

Wrong. Brecht never demanded any such thing from "his actors." But what is the source of this misunderstanding? Consider this section from Brecht's *Short Organum for the Theater*, of 1948, translated by John Willett in one of the most widely quoted books about Brecht's theatre, *Brecht on Theatre*, (1964):

In order to produce A[lienation] Effects [*Verfremdung*] the actor has to discard whatever means he has learned of persuading the audience to identify itself with the characters which he plays. Aiming not to put his audience into a trance, he must not go into a trance himself... His way of speaking has to be free from ecclesiastical singsong and from all those cadences which lull the spectator so that the sense gets lost.<sup>17</sup>

This quote has often been used to describe Brecht's theatre as one in which Brecht demands that actors *must* do this, and *must* do that, thereby implying that Brecht always compelled his actors to perform in a certain way. But this is not true. Brecht could be a dictator as a director, but he never forced his actors to use a specific acting technique, or to put his theories into action on the stage by discussing the theories themselves.

What, then, was Brecht describing when he writes of an actor who goes into a trance to force his audience into a trance? What actor uses "magic" to make heads turn? What actor uses "ecclesiastical singsong" to lull his audience into losing all sense? I would suggest that what Brecht is talking about nothing less than bad acting. It is important to remember that Brecht began as a drama critic for a small left-wing newspaper in the provincial town of Augsburg, and had ample opportunity to observe actors of an old school of 19<sup>th</sup> century acting characterized, we may gather, by "ecclesiastical singsong." His words are reminiscent of Hamlet's advice to the traveling players not to imitate actors of the old school who "saw the air with their hand" or are overcome by "the very torrent, tempest, and... whirlwind" - a mark of bad acting in any age.<sup>18</sup> And yet - and here is one of the great contradictions of Brecht's theatre - despite his criticism of actors of the old school, he often chose actors who were known to play "from the gut."

Such an actor was Erwin Faber, the leading actor at the state theatre in Munich, the Residenztheater. Faber had earned the name of *Hitzkopf*, or "hothead" from his passionate, impetuous portrayals of such roles as *Don Carlos* and *The Conspiracy of Fiesco of Genoa*.<sup>19</sup> His *Sturm und Drang* portrayal of Hamlet in 1920 had given Faber the reputation an actor who played "from the heart." Brecht saw Faber, and chose him to play the lead in Brecht's first staged play, *Drums in the Night*, at the Munich Kammerspiele.<sup>20</sup> As a result of the success of *Drums*, Brecht gave his approval for Faber to play the lead roles in his next Munich premiere in Munich, Garga in *In the Jungle of Cities*, as well as the comic-romantic lead of Dr. Moras in his short comic film, *Mysteries of a Barbershop*.<sup>21</sup> These productions enhanced Faber's reputation as an actor who played "from the gut." Reviews and photos show Faber's portrayals filled with emotion and passion, with broad gestures and extreme physicalization. When Brecht was hired to direct his first production, of his adaptation (with Lion Feuchtwanger) of Marlowe's *Edward II*, Brecht chose Faber. In a picture of the key scene of Edward's betrayal by Baldock (played by Hans Schweikart) Faber is shown with hands clenched, stooping over, his sympathetic face turned to the viewer as if pleading for mercy. In an interview I conducted with Erwin Faber he recalled that:

I find it remarkable that [Brecht] completely accepted me, and I was all my life an actor who embodies the character, who identifies with the character, with the conditions of the character, into the pain, or despair, whatever there is to portray,



or to become the character. That was always the primary thing for me, and is so to this very day.<sup>22</sup>

Faber most definitely did not “discard whatever means he has learned of persuading the audience to identify itself with the characters which he plays.”<sup>23</sup> One cannot argue that these performances by Faber were more than ten years before Brecht developed his theory of *Verfremdung* in 1936 and therefore place Faber outside the scope of Brecht’s theoretical critiques, because, in 1951, Brecht invited Faber to join Brecht’s new theatre, the Berliner Ensemble.<sup>24</sup> In fact, throughout his life, Brecht claimed that Faber was one of his favorite actors. And this, despite the fact that Faber represented, in many ways, the antithesis of what Brecht claimed to admire in an actor “for the Scientific Age.”<sup>25</sup> One must not forget that Brecht created his theoretical writings separate from the process of staging his plays. In the rehearsal room, Brecht never questioned the actor’s method used to create a role, nor did he try to impose his theories upon the actor. Instead, he embraced a wide range of actors from a variety of backgrounds, each using his or her distinctive acting technique, which Brecht never questioned or attempted to change.

### MYTH # 3: Actors should perform Brecht’s plays without emotion.

Brecht had nothing against emotions, only false emotions. And authentic emotions are so seldom. On the contrary, I played Gretchen in *Urfaust* with true feelings, and [Brecht] had absolutely nothing against feelings; it only had to be real, to be intended, it should not be imaginary, it should not be feigned.<sup>27</sup>

In an interview of 1968, Käthe Reichel recalled that Brecht was interested in actors who could portray “authentic emotions.” Reichel had played several roles at the Berliner Ensemble for Brecht, including Gretchen in Goethe’s *Urfaust*, then culminating, the year after Brecht’s death, in her dual role of Shen Te / Shui Ta in the first Berliner Ensemble production of *The Good Person of Sezuan* under the direction of Brecht’s student and co-director, Benno Besson. Reichel received the following notice from the *National Zeit*: “Kathe Reichel was not only good because she was a student of Brecht’s, but because she played it *from the heart*.”<sup>28</sup> Clearly, Reichel did not temper her passion when she played this role – very successfully – in several well-reviewed performances of Brecht’s major plays. Nevertheless, Brecht struggled with the portrayal of emotions on the stage. One of the most commonly noted examples of Brecht’s difficulty with emotions came shortly after the premiere of *Mother Courage and her Children* in Zurich in 1941. Reviews of this production with Therese Giehse (a production Brecht did not see) depicted Courage as “heroic”, and clearly evincing a sympathetic reaction from the audience. Furthermore, Brecht later restaged *Mother Courage* with Therese Giehse (his second *Model*,



Erwin Faber and Hans Schweikart in the premiere of *Eduard II*, 1922.

or intensively documented production) in Munich in 1951 – proof of his willingness to work with the first actress to render a “heroic” Courage, and a testament that the problems with the acting were not in the actress, but in his text. As Brecht matured as a writer, he understood that the secret to great performances lies not in theories, but in great actors playing great texts.

To illustrate Brecht’s difficulty with the portrayal of emotion on the stage, consider perhaps the most famous illustration of heightened emotion in Brecht’s Theater: the silent scream. In *Mother Courage and Her Children*, Anna Fierling, nicknamed “Mother Courage,” learns of the death of her son – for which she is in part culpable – and, after a stoic like acceptance of the information and when she is at last alone, Fierling cries out her anguish, her pain, perhaps even her guilt. In rehearsals for this scene, the first production of the play involving Brecht,<sup>29</sup> Helene Weigel discovered that a silent outcry was more appropriate, and far more powerful than to cry out with words or sound. At first, this might seem to illustrate Brecht’s obsession to suppress the heightened emotion that his play was evincing from the post-war audience sitting in the Deutsches Theater in war-ravaged Berlin. A closer look reveals that what he objected to was “over acting” in scenes of heightened emotion. What more powerful an image, than Weigel with her head tossed back like a Barlach sculpture, portraying without words an emotion greater than words can express. The same use of extreme physicalization to portray emotional truth could be seen in Meryl Streep’s performance of Mother Courage in the summer of 2006 in New York City. The character, as portrayed by Streep, was never cold, off-putting or alienating. She fought to keep back the tears, for she was a tough lady, that survivor of the 30 years war who saw her children ground up by a senseless war – at times because of Courage’s own opportunistic machinations. But that was Brecht’s point. Courage was no hero, nor was she heroic. But how did Streep achieve this dimension of her character? Through implementation of Brecht’s theories?

Austin Pendleton, who played the Army Chaplain to Streep’s Courage, discussed the rehearsal process used by George C. Wolfe in preparing the New York Shakespeare Festival production: “I mentioned Brecht’s concept of *Verfremdung* and George said ‘what exactly is that?’ No, we never talked about *Verfremdung* or Brecht’s theories of acting. ... We were encouraged to perform with honest emotions...from the heart.”<sup>30</sup> Despite the direction by Wolfe to “play honest emotions...from the heart, the majority of the reviewers of the New York Shakespeare Festival production of *Mother Courage and Her Children* were not kind. Most praised Streep’s portrayal of Mother Courage, but panned the production. In fairness, I have to say that these critics did not see the same production that I saw, three weeks after the opening. According to Pendleton, the show had been under-rehearsed, due to severe heat at the Delacorte, followed by a week of rain keeping the cast off the set during the critical time when the director, George C. Wolfe, might have brought together the various parts of this epic production. But there is another curious feature of the reviews of the Delacorte production that speaks to the theme of this essay. Reviewers had read Brecht’s theories of the theatre. Indeed, while Streep’s performance was often praised by the critics, the *New York Times* found only her performance praiseworthy, particularly because “The necessary combination of *detachment and engagement* is as hard as

anything in modern theater to get right.”<sup>31</sup>

Critics were determined to hold the Delacorte production up to the measuring stick of Brecht's theories. Only once, did a critic get it right. In *American Theatre* Eileen Blumenthal observed: “*Verfremdung* be damned, Brecht's scalpel cut to the quick, Courage's utterly human pain pierced through, testifying to the awful collateral damage of war.”<sup>32</sup>

Compare, however, the work of Meryl Streep and Käthe Reichel in their distinctive portrayals of Mother Courage and Grusha, and you can find a commonality of authentic human emotion and a daringness to play “from the heart” that sets their work as actresses apart from what we might expect from “Brechtian” performances. Neither based their work on Brecht's theories; neither used *Verfremdung* as a basis for their performance style. Neither performance was alienated, distanced, but “from the heart.”<sup>33</sup> Brecht's plays at their best can be profoundly moving, and deeply emotional. Yes, the play will yank you out of your connection to the character with a song, or a projected title, or a comment or a joke or a situation between characters – all of which are designed to make you think about what you have seen, what you have observed, what you have felt. But the portraying of the character in the scene leading up to that dramaturgical or theatrical “yank” should be no less convincing in its portrayal.

Finally, Brecht's theories afford American actors in particular no advantage when approaching Brecht's plays simply because the theories are not a part of our actor-training tradition. Theories such as *Verfremdung* and *Gestus* become academic exercises and not effective processes to realize the text; they may be valuable for a stage director who has the luxury to dwell in the theoretical but not for an actor who endeavors to make the text come alive on the stage. As Oscar Eustis explained to me, concerning Brecht's work as theoretician:

*Reading Brecht's theories tends to be really not useful for actors. Occasionally it is, but mostly they are intellectual provocations. But that's true of any sort of acting theory; that acting is such a hands-on profession that is passed on from teachers to students, from senior actors to younger actors, from directors to actors, in a very hands-on way.*<sup>34</sup>

I would maintain that even for actors who come from that “hands-on profession that is passed on from teachers to students,” Brecht's theories are still usually not much more than “intellectual provocations,” as was made evident by each of the actors I interviewed who worked with Brecht without ever talking theory. And yet, they gave the performances of Brecht's work that have come to be known as definitive.

### **Conclusion: Acting and Directing Brecht's Plays**

Despite the fact that Brecht has the reputation of being a theoretician, he was first and foremost practical person of the theatre. He was meticulous in his preparation for each production. He carefully cast his plays, worked extensively through the text in rehearsals, and demanded extended periods of rehearsals. Furthermore: 1) In his lifetime, Brecht sought out, worked with, and embraced a wide range of actors who used a variety of techniques, preparation

and performance styles; 2) Brecht never talked about his theories to the actors who performed his plays; 3) Brecht never attempted to impose a particular style of acting upon them. And yet actor and director can learn a great deal from the vast material that Brecht left behind as to the specific way in each of the productions on which he worked was staged.

Actors should push aside Brecht's theoretical writings on acting. Such writings were often critiques of bad acting, or descriptions of the *effect* that good, intelligent, inspired acting can have on an audience. They are not, by any means, proven roadmaps about how to get to the destination of a successful performance. Instead of dwelling over Brecht's theories of acting, actors should embark on a careful study of the text, and proceed with their usual preparation for the role: research the play and its historical context, examine how other successful

productions have been mounted. But remember,

*the play's the thing wherein...* For directors, I urge a similar intelligent reading of the play, examining production records and photos, remembering that Brecht saw the value of learning from history, even though Brecht, like Shakespeare, often contradicted the facts in order to make his case for a larger purpose. Directors should then cast the most, passionate, interesting, and fun-loving actors available. Next, the director of a Brecht play should not under any circumstances underestimate the time necessary to rehearse. Brecht's plays are deceptively simple. The language is lean, with few adjectives or descriptive passages. The characters appear simple and direct. The structure is often like that of a parable: a pointed story with a lesson and/or a punch line in every scene. These plays are not, however, simple tales to be mounted simply with a few Brechtian staging techniques in order to be effective theatre.

There was a reason Brecht rehearsed his plays for record-breaking lengths of time, beginning with his directorial debut of *Edward II* in 1924, when he rehearsed for over two months – a record for the Munich Kammerspiele – up to his last work at the Berliner Ensemble when rehearsals ran for nearly a year. Brecht's plays need the detail and precision of a clock in order to free the actor to tell the simple story effectively. Finally, directors of Brecht's work should explore the text with intelligence, passion, and with humor. Humor is, in the end, the most dynamic form of *Verfremdung*. This was one of the crowning achievements of the Delacorte production of 2006: that Meryl Streep and Kevin Klein and Austin Pendleton could find the comic in the midst of the tragic. Brecht knew this well. Such was the case with Brecht's direction of his own *Mother Courage and Her Children* in Munich in 1950 with Therese Giehse in the title role. In an interview, Frau Giehse characterized Brecht's work as director thus:

[Brecht] was sensitive, he was cool, despite all sensitivity, cool, smart, fun-loving. He began [the practice] that you had to have fun rehearsing a show, that you had to have fun doing tragedy. He was first to preach that very firmly. And that's what I find so marvelous



©Michal Daniel

now. And that's precisely what was so ingenious about him, this humor in the great tragedies, as well as in rehearsals. Not always, but as a contrast.<sup>35</sup>

Humor is, in fact, one of the most important dramaturgical and directorial tools in the arsenal available to both the director and the actor of a Brecht play. Indeed, there may not be Brechtian acting, but there is such a thing as Brechtian stagecraft, in which one expects a set of conventions such as exposed lighting fixtures, projected titles and film, a half-act curtain, a sparse use of furniture and props, and a fastidious development of details. When one speaks of Brechtian techniques in dramaturgy or playwriting it suggests lean, unadorned but incisive language, simple direct stories, often written like parables, un-heroic central characters, songs interspersed throughout the show, and a prevalent use of comedy. The greatness of Brecht's plays is undercut by the folly of his theories. However well-intended they were, Brecht's theories remain a major impediment to the actor's process. Fortunately, we also have extensive documentation of Brecht's practice as a director in the rehearsal hall, where he didn't talk theory to the actor. He'd left his acting theories outside. So should we.



Meryl Streep with Kevin Kline and Austin Pendleton. NYC 2006.

## Endnotes

1 Personal interview with Oscar Eustis, entitled "Communism is not Dead: It's just Sleeping," in *Communications*, a publication the International Brecht Society, (Fall, 2007), p. 197.

2 The authorship of many of Brecht's works has come into question, most provocatively by John Fuegi in his *Sex, Power, and the Making of the Modern Drama*. (Grove Press, 2000). While there is indeed evidence that Brecht adapted and appropriated material from many sources, the works referred to in this article are called "Brecht's plays" for the reason that, more often than not, Brecht was the final guiding author of what appeared on the stage.

3 Productions of Brecht's work what I have directed range from his Didactic Plays, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, *The Caucasian Chalk Circle*, and *The Threepenny Opera*, to the New York and American premieres of *The Life of King Edward II of England* and *Downfall of the Egotist Johan Fatzer*.

4 Peter Brook, *The Empty Space*, (Touchstone; 1995).

5 Martin Esslin, in his *Brecht: The Man and his Work* (Anchor Books, 1961) p. 125. saw the difficulty in translating *Verfremdung* in English, but his translation into French as *distantiation* has not been much help to English-speaking actors.

6 For a detailed discussion of the various roots of *Verfremdung*, see Frederic Jameson, *Brecht and Method* (Verso, New York, 2000), pp. 35-42, and John Willett, who misnames *Verfremdung* a neologism, which it was not, in *Brecht on Theatre: Development of an Aesthetic* (Hill and Wang, New York), pp. 91-99.

7 Martin Nicholas, translating Manfred Wekwerth's "Brecht Today" from *Theater der Zeit* (1964) in *The Drama Review: Bertolt Brecht* (Fall, 1967), p. 119.

8 Brecht does distinguish between *Verfremdung* and *Verfremdungseffekt*, but the problem remains that the actor still must focus his or her attention on an effect in relation to the audience, while performing a role.

9 Bertolt Brecht, *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Aufbau/Suhrkamp,

1989-98), XXII, p. 644.

10 There were three "Model Productions" of *Mother Courage and Her Children*, the first and third starring Helene Weigel in the central role in Berlin, the second featuring Therese Giehse at the Munich Kammerspiele, all supervised by Brecht. These productions were extensively documented with dramaturgical and photographic records which can be found in three cloth-bound volumes in *Brecht: Couragemodell* (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1958.)

11 Personal interview with Peter Lühr, Munich, July 27, 1968.

12 "[Brecht] loved the comedians and favored the comic, [quoting Frau Giehse], 'so much so that is almost became too much for us actors.'" Erika Mann, *Therese Giehse zum 70 Geburtstag*, (Munich, 1973) p. 2.

13 I conducted interviews from 1968 to 1974 with actors who worked with Brecht in Munich, 1922-1924: Blandine Ebinger, Erwin Faber, and Hans Schweikart; in Berlin, 1924-1933: Wolfgang Heinz, and Helene Weigel; and after Brecht's return to Germany, 1949-1956: Therese Giehse, Friedrich Mauer, Peter Lühr Peter Kallisch and Käthe Reichel. Interviews with Brecht's co-workers, Carl Weber and Manfred Wekwerth also confirmed that Brecht never talked about his theory of theatre in rehearsals.

14 Reichel played several leading roles, including Gretchen in Goethe's *Urfaust* in 1952, Natella Abaschwili in *The Caucasian Chalk Circle* in 1954 (the later under the direction of Brecht's Benno Besson, but with Brecht's supervision and input).

15 Personal interview with Käthe Reichel, Berlin, August 8, 1968.

16 "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst", *Werke* 22: 960 The article, written by Brecht in 1936, was translated by John Willett, in *Brecht on Theatre*, in 1957, pp. 91-99. In this article Willett translates "Verfremdung" for the first into English, as "alienation."

17 *Encyclopedia Britannica* (2006) vol. 6, p. 334.

18 John Willett, *Brecht on Theatre* (1966), 95.

19 *Hamlet*, Act III, Scene ii.

20 "Der Hitzkopf," *Süddeutsche Zeitung*, Nr 173, July 21, 1961, p. 12

21 According to Faber, in an interview of March 18, 1975.

22 Both *In the Jungle* and *Mysteries of a Barbershop* were directed by Erich Engel, under the close supervision of Brecht, who hand-picked the casts for both. McDowell, W. Stuart. "A Brecht-Valentin Production: "Mysteries of a Barbershop" *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 3 (Winter, 1977), pp. 5.

23 Personal interview with Erwin Faber, Munich, August 13, 1975.

24 John Willett, *Brecht on Theatre* (1966), 233.

25 Telegram from Brecht to Erwin Faber, 1951; the Faber Estate, Munich.

26 Bertolt Brecht, "The Street Scene," *Brecht on Theatre*, trans. by John Willett, (NY, 1964), 121-123.

27. Käthe Reichel, personal interview: 8 August 1968.

28 *National-Zeitung*, Germany, 1957.

29 *Mother Courage and her Children* had been given its premiere in 1941 in Zurich, Switzerland, with Theresa Giehse in the title role – a production which Brecht never saw. The second production took place in Berlin in 1949, starring Helene Weigel and directed by Brecht's long-time colleague, Erich Engel, but under Brecht's careful scrutiny. This was the first of several "model productions" in which detailed photos and documentation were kept to record both the production and the process of creating the production.

30 Personal interview with Austin Pendleton, August 14, 2006

31 "Mother, Courage, Grief and Song," Ben Brantley, *The New York Times*, August 22, 2006, italics mine.

32 Eileen Blumenthal, "Drenched and Euphoric in Central Park: Meryl Streep's Courage puts a soggy audience in a New York state of mind," *American Theatre*, Vol. 23, No. 9, Nov., 2006.

33 I base this comparison based on reviews of the performances of respective roles: for Meryl Streep: Les Gutman's "*Mother Courage and Her Children*" *Curtain Up*, August 26, 2006; for Reichel's performance, the review of her work in *National-Zeitung*, Switzerland, 1957.

34 Interview with Oscar Eustis, "Marxism isn't Dead, It's Only Sleeping," *Communications from the International Brecht Society*, March 27, 2007; italics are mine to reflect his spoken emphasis.

35 Interview with Therese Giehse, Munich, August 10, 1968.



In December 2008, the award-winning Volksbühne production of Anton Chekhov's *Ivanov*, directed by Dimiter Gotscheff, had five guest performances as part of UCLA Live's international theatre festival. This was the first time that either the Bulgarian-born theatre maker or one of his productions came to the United States. What the press critiques for the L.A. performances revealed was a misunderstanding of contemporary German theatre culture. When *Variety*'s Bob Verini should have turned to Brecht and the notion of *Gestus* to explain what he understood as the "physical expression of innermost desires," he instead summoned Michael Chekhov and "psychological gesture." When Charles McNulty of the L.A. Times should have referred to Gotscheff's long-time source of inspiration Heiner Müller, he referenced Samuel Beckett and stated, "Gotscheff transforms this Chekhovian soap opera into *Endgame*." Sadly, beyond reviews of Berlin's annual *Theatertreffen*, as well as the well-intended but misinformed L.A. critiques, too little exists in the English-speaking world regarding the work of one of Germany's most celebrated and acclaimed contemporary theatre directors.<sup>1</sup> Moreover, almost nothing exists in

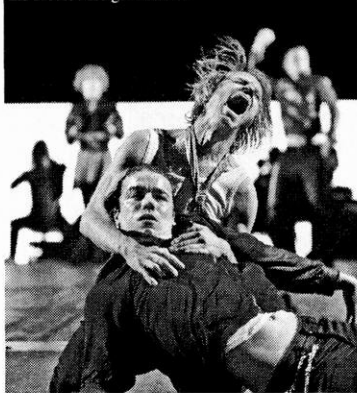
"THIS IS THEATRE.  
IT MUST LIVE!" – THE  
DIRECTOR DIMITER GOTSCHIEFF  
IN REHEARSAL  
BY  
JOSÉ ENRIQUE MACIÁN

any language, outside of the written reflections of those who work with him, regarding Gotscheff's dynamic method of directing for the stage.

Gotscheff (b. 1943) first came to East Germany with his father in 1962. Abandoning his studies in veterinary medicine, he began a career in the theatre, first at the *Deutsches Theater* then at the *Volksbühne*, working with directors Benno Besson and Fritz Marquardt, and eventually meeting writer Heiner Müller. Following Wolf Biermann's expatriation, Gotscheff returned to Bulgaria in 1979. He was brought to the attention of the German-speaking public in 1983 with a production of Müller's *Philoctetes* in *Sophia*. In an open letter, Müller famously wrote that the production had allowed him "to see the play anew" (20). After this, Gotscheff traveled to West Germany in 1986 where he continued to develop the directorial and performance style that defines his theatre productions: a richly visual, image-driven theatre rooted in the bodies and physicality of his actors.

The following reflections are based primarily upon my time with Gotscheff and his collaborators during the fall rehearsals for the new 2008 production of *Das Pulverfass* (*The Powder Keg*), by Macedonian playwright Dejan Dukovski, which opened last season's *Spielzeit Europa* at the *Berliner Festspiele*.<sup>2</sup> In trying to understand Gotscheff's work as a director, comparing his style of rehearsing to that of a musician or conductor would best clarify his process. He is always fine tuning the performance, trying changes, and searching out what

©Drama Agentur für Theaterfotografie  
Iko Freese / Holger Foullois

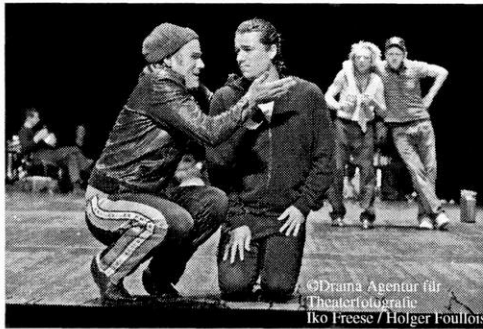


works best. He has an acute awareness of the flow of his productions. Whether auditory or corporeal, there is an importance placed on rhythm; Gotscheff and his actors spend the time leading up to a production searching for the voice and body that will set a performance's rhythm. Summarizing his theatre work, Gotscheff explains to Bulgarian-director Ivan Panteleev in a filmed interview, "My language is the language of bodies. For me, the movements are first, or the rhythm, or the body. Then I confront language. I think that is connected for me. [...] I do not have a system. A closed-system in my head. During the work, the work arranges itself: this play, this world, this room, this evening."

In the rehearsal space, even until the final dress rehearsal, Gotscheff does not, or perhaps cannot, quietly sit and passively watch. He is at every moment an active, involved participant; his passion moves him to participate. He runs onto the stage to demonstrate a new gesture or movement, or he shouts out, demonstrating the new reading of a line. It is this passion that puts Gotscheff in a liminal, i.e. half-way point between paternal director and a more fraternal relationship of playing along. He directs from both seated in the audi-

torium and among the actors onstage. He talks with his actors as they rehearse, helping them discover alternatives, redirecting movement, and setting the pace. Together in the ensemble, as well as privately, they solve problems and discuss changes.

As the performers act, the seated Gotscheff tells them what they need to change. Rehearsals are constructed around these changes, alter-



©Drama Agentur für  
Theaterfotografie  
Iko Freese / Holger Foullos

ing the performance until Gotscheff reaches a result with which he is pleased. This is a process that often continues into the performance period of a production. When he sees or hears something wrong, he often goes to the stage and demonstrates his ideas, showing the actors. Then, the actors inhabit the motion/gestures ("Gestik") or voice he presented. He returns to his seat and talks them through the scene as they act. Gotscheff fine tunes as he directs: now can you add a sound; a more slight tilt, laugh, etc. Gotscheff tells his actors what he wants to see. Watching, adding and subtracting until the Blick, the image, is completed. When his actors are doing well, Gotscheff supports them by shouting out: "Sehr gut!" If they stumble onto something that he likes, he incorporates it into the performance, at least until an alternative is discovered or another solution suggested. He tweaks the actors' recommendations. Otherwise, he says it is not good and redirects them. Gotscheff watches and adjusts as the actors go on, going back and retracing their steps with changes.

Gotscheff's desire to play<sup>3</sup> sets the tempo of rehearsal and lent the title to the new documentary on Gotscheff by Panteleev, *Homo Ludens* (i.e. the "playing man"), which had its first screening in Germany during the Spielzeit Europa. Gotscheff remarks in an interview with the film's maker, "[During rehearsals]

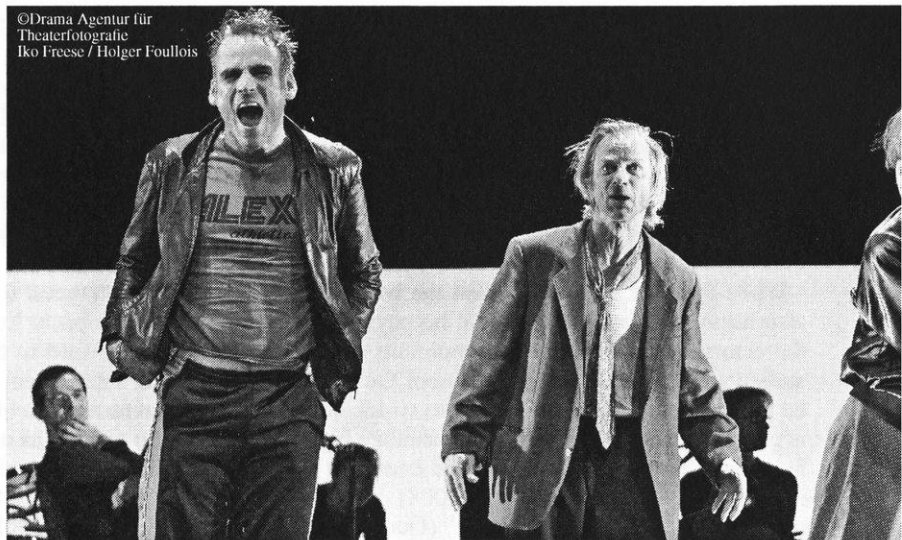
when I sometimes make a form, it is not to teach the actor or so that he copies me. No, it is my need of how to express this or that. And when he takes this in a certain direction with his own abilities then that is okay. [...] One must have everything under control. [...] You are in ecstasy when you go into a form. Do you understand? Form also compels the desire for itself. You must search for control so that it bursts uncontrollably. And the act of bursting is also a form." The actors are not expected, nor does Gotscheff necessarily want them to mirror his examples. He wants them to reproduce his level of energy but not his own style of performing.

When thinking of the focus on the body in Gotscheff's performances, it is also important to remember that he pays a large amount of attention to how the actors speak their lines. In moments of stillness, speaking forward to the audience, the voice's interpretation of the text becomes central. There seem to be four principal styles of speech to which Gotscheff always returns. The first is choral in which the performers oscillate between speaking in unison, as one body, and stepping out to speak and comment as individuals. The second voice is "articulate/deutlich" (Oct. 22, 2008). It is "speech/Sprache" (Oct. 13, 2008), matter-of-fact, "without emotion" (Oct. 9, 2008), and "cold" (Oct. 20, 2008). The third is a lilting tone that Gotscheff often demonstrates in rehearsal. The speech goes up in pitch, sometimes into a falsetto. It is "tender/zart" (Oct. 14, 2008): "Almost like a girl/Mädchen" (Oct. 9, 2008). The fourth is a pushing of the actor's voice to its extreme: e.g. shrill screams, shouts, and hoarse rasps.

In the introduction to the 2008 collection of essays by Gotscheff's friends and collaborators, *Das Schweigen des Theaters*, released to coincide with *The Powder Keg's* premiere, the book's two editors, both dramaturgs having worked with Gotscheff, Peter Staatsmann and Bettina Schültke write, "For Gotscheff, [Heiner] Müller's dramatic oeuvre is the cosmos that contains a comprehensive theatre world. In reality, he does not need anything more to make theatre" (9). Gotscheff's inhabiting of the Müller "Kosmos" goes beyond his constant return to Müller's texts in production. Simply put, Gotscheff's theatre is haunted by Müller. Perhaps in this case, it would be even more correct to use the German word *begeistert*, which means "enthusiastic" or "zealous" but also has within its meaning the idea of "possession," where *geist* means "specter."<sup>4</sup> Gotscheff's relationship to Müller pertains to a specific dramaturgy of performance. Like Müller, Gotscheff often stages against psychology (and sometimes the text) through physicality. In fact, movement is often choreographed to oppose the psychology of the given scene and character. Gotscheff's comment "It is not all psychology" (Oct. 6, 2008) is reflective of his performance style. He does not talk about psychology; he only discusses movements and how lines are to be spoken. The action and the delivery of the text are important to him, not a character's inner landscape. While some of his actors search for a nuance of movement and speech – i.e. something they can "believe" – Gotscheff is interested in the abstract and the extreme: "This is no promenade." The abstract, the intense, and the grotesque break with reality. Yet despite the abstraction, the actors remain themselves independent of a fictional character: "Just you" (Oct. 22, 2008).

Also parallel to Müller's work as a writer and director, is Gotscheff's use of *Zäsur*, a caesura. In rehearsal and performance this key element is a "break" in a given pattern. Whether in music, voice, or gesture, there is always a de-

©Drama Agentur für  
Theaterfotografie  
Iko Freese / Holger Foullois



sire for Gotscheff to interrupt what is happening onstage and begin a new rhythm. This break interrupts the steady flow of the performance. For example, Gotscheff often directs the voice to a lighter, more sinister tone, spoken in a higher falsetto range, which is then countered by a quick-punching tone. Yet despite the control that Gotscheff possesses during rehearsals, one must remember that the actors remain at the center of his productions. During rehearsals there is an importance placed on exploration, on an openness to improvise, to trying something new, and offering suggestions. In response to his often quoted statement that “The rehearsal is my homeland,” Gotscheff expanded that “Only there, is something realized; or only there, do you move things that also move you” (*Homo Ludens*). The actors work freely within a frame that Gotscheff creates. They discover as they act. The accidents of rehearsals often enter the performance. All this is in a process of filling the performance-form which Gotscheff constructs. This is at the heart of his continual return to almost exclusively working with the same set of actors, designers, etc. They understand how to work together. They understand the language of the rehearsal: e.g. when Gotscheff shouts “Zack!” he wants a break in the tone, a *Zäsur*. Perhaps there is a second meaning to Gotscheff’s declaration: “This is theatre. It must live!” (Oct. 22, 2008). It acknowledges the making of theatre as a process of development, change, repetition and difference. The performances of *The Powder Keg* that have followed the premiere on October 23 show how the performance lives, through the actors, their changes, and their re-presentations.

## Endnotes

<sup>1</sup> Klaus van den Berg’s article “Dimitter Gotscheff: The Fine Art of Political Spectacle” is a major exception. Beginning with a basic analysis of Gotscheff’s championing of Heiner Müller, “redirecting and developing Müller’s image space, interlacing of classic and contemporary texts, combination of genres, and exploration of the body” (4), van den Berg relies heavily on Gotscheff’s interest in space and the use of scenography in three recent productions: *Ivanov*



(Volksbühne Berlin, 2005), *The Persians* (Deutsches Theater Berlin, 2006), and *Tartuffe* (Thalia Theater Hamburg, 2006).

<sup>2</sup> Dimitar Gotscheff first staged Dukovski's *The Powder Keg* for Austria's Schauspielhaus Graz in 2000. Although actors Magne Håvard Brekke and Samuel Finzi, as well as musician Sandy Lopćic and designer Anri Koulev participated in both productions, the 2008 Berlin production is for all intents and purposes a new staging of Dukovski's text.

<sup>3</sup> The extreme examples that Gotscheff provides his performers in rehearsals can be gleaned from his own work on the stage as an actor: e.g. the stagings of the Müller texts *Philoctetes* (Volksbühne Berlin, 2005) and *Hamletmaschine* (Deutsches Theater Berlin, 2007).

<sup>4</sup> The presence of the word *Geist* within *begeistert* can also be found in the Latin root of the English "inspire": *inspirāre* meaning "to breathe into." The English word "spirit" comes from the Latin *spīritus* derived from *spīrāre*: "to breathe."

## Works Cited

Homo Ludens. Dir. Ivan Pantelev. BNT/Chouchkov Brothers, 2008.

McNulty, Charles. Rev. of *Ivanov*, dir. Dimitar Gotscheff. *Los Angeles Times* 4 Dec. 2008. 5 Dec. 2008 <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2008/12/review-ivanov-u.html>>.

Müller, Heiner. "Brief an den Regisseur der Bulgarischen Erstaufführung von 'Philoktet' am dramatischen Theater Sofia." *Das Schweigen des Theaters – Der Regisseur Dimitar Gotscheff*. Ed. Peter Staatsmann und Bettina Schültke. Berlin: Vorwerk 8, 2008. 20-29.

Staatsmann, Peter and Bettina Schültke. "Schluss mit den Meisterwerken." *Das Schweigen des Theaters: Der Regisseur Dimitar Gotscheff*. Ed. Peter Staatsmann und Bettina Schültke. Berlin: Vorwerk 8, 2008. 9-11.

Verini, Bob. Rev. of *Ivanov*, dir. Dimitar Gotscheff. *Variety* 5 Dec. 2008. 5 Dec. 2008 <<http://www.variety.com/review/VE1117939172.html?categoryid=33&cs=1>>.

Van den Berg, Klaus. "Dimitar Gotscheff: The Fine Art of Political Spectacle." *The TheatreForum* 32 (2008): 3-12.



An exhibition marking the Brecht centennial, displayed from January till July 1998, at the Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin, was conceived as a visual essay: to show how Brecht made use of East Asian culture; to evaluate such use; to suggest anticipation of subsequent cultural debates; to question standard views of Brecht's work; and to indicate how it is capable of being reread.

The panels on display were an enticement to engage with the arguments developed in an accompanying paralogue, *Brechts Ost Asien, eine Begegnung*, published by Parthas Verlag, Berlin. Brecht's engagement with East Asia was then discussed in relation to the thought of Lévi-Strauss, Barthes, Derrida and Foucault. This study began by juxtaposing Oscar Wilde and Brecht as an approach to the paradoxes that emerge in contemporary cultural theory.

What follows is a translation of the first section of this paralogue, imprinted with the Chinese characters for contradiction: mao dun.

**Brecht's East Asia**  
by  
**Antony Tatlow**  
University of Dublin

**ANTICIPATING AND ESTRANGING NEW DISCOURSES**

Truth is entirely and absolutely a matter of style... Truth is independent of facts always, inventing or selecting them at pleasure.

- *Oscar Wilde*

Only as an aesthetic phenomenon can existence and the world be justified

- *Friedrich Nietzsche*

The purpose of language is to condemn deeds. This is its only role. But it cannot even accomplish this.

- *Bertolt Brecht*

The way of paradoxes is the way of truth.

- *Oscar Wilde*

He does not use dynamite but the dagger... That dagger is the paradox... With a sudden flash of wit he exposes... the rift that has opened out... between our moral beliefs and the beliefs of our fathers. That fissure is the intellectual revolution.

- *John Barlas on Oscar Wilde*

Hegel... denied that one equals one... because absolutely nothing is identical with itself... Like all great humorists he made such pronouncements with a deadly serious face

- *Bertolt Brecht*

Art is the only serious thing in the world. And the artist is the only person who is never serious.

- *Oscar Wilde*

Me-ti said: one can also live in the third person.

- *Bertolt Brecht*

I often think of a tribunal which is investigating me. 'How about it? Are you really serious?' I would then have to admit: No, not completely serious.

- *Bertolt Brecht*

Promise me from now on never to write / anymore. In art, don't you see, there is no first person.

- *Oscar Wilde*

As a wise man once said many centuries before Christ, there is such a thing as leaving mankind alone; there is no such thing as governing mankind.

- *Oscar Wilde*

The emperor slept badly. The times were gone of which the classics wrote: they are happy. Those who govern have nothing to do.

- *Bertolt Brecht*



Chuang Tsu spent his life in preaching the great creed of Inaction and in pointing out the uselessness of all useful things. "Do nothing and everything will be done," was the doctrine which he inherited from the great master Lao Tsu.

- *Oscar Wilde*

Hunger and thirst...are the enemies of all morality.

- *Mengzi (Mencius)*

Warschauer...finds meaning in everything; he believes in progress and that eventually a frog simply has to turn into a monkey. But he shows me Lao-tse, and there is so much agreement between us that Warschauer is continuously amazed.

- *Bertolt Brecht*

Food is the first thing, morals follow on.

- *Bertolt Brecht*

Sometimes the poor are praised for being thrifty. But to recommend thrift to the poor is both grotesque and insulting. It is like advising a man who is starving to eat less. For a town or country labourer to practise thrift would be absolutely immoral.

- *Oscar Wilde*

## COMMENTARY

Can we find productive analogies between these paradoxical quotations or are there merely deeper incompatibilities beneath the appearance of agreement? How may we read these juxtapositions?

To juxtapose Brecht and Nietzsche, given certain qualifications, makes good and often highly surprising sense - in this regard Brecht's dramatic theories and *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music* display remarkable analogies - but Brecht and Oscar Wilde? They certainly shared a predilection for undercutting unquestioned 'truths,' for contradictory and witty formulations that alarmed and often frightened the orthodox, who quickly reproached them for their 'decadence.' But can we really make out significant compatibilities between the writings and values of the 'notorious' fin-de-siècle aesthete and the politically committed writer during the struggle of ideologies? A comparable narcissism is certainly discernible in their photographic portraits even if it is differently expressed. But how on earth can all this be meaningfully related to East Asia without resorting to contortionist dialectics?

At first glance the juxtaposed quotations seem surprisingly similar. Looking again, we begin to doubt whether the apparent similarities are not merely verbal, given the great differences in their work and personal lives, even if we disregard Wilde's 'socialism' and Brecht's 'aestheticism' and don't ask too closely about what they both described as the highest form of art: the art of living.

But looking yet again, we begin to discern certain things held in common, which explain why we first noticed that surprising similarity in the formulation of important, forward-looking thoughts. These are by no means superficial, rather the opposite, so let's call them 'subficial' or subversive.

This common ground connects them both with Nietzsche and takes us back to East Asian art and philosophy, but also forward to significant developments in modern and contemporary cultural theory. That it is possible to trace these paths and that they often crisscross and tunnel under the established highways of criticism constitutes the justification for this exhibition on Brecht's East Asia.

Microscopic positivism is therefore not the aim, nor even the demonstration of the use of visually attractive material from other, geographically and temporally remote cultures, but rather why all this came about and, above all, how it helps us think about the circumstances and development of our own culture.

To return to those initially surprising compatibilities between Wilde and Brecht, we can see that they stem from a predilection for the anarchic and anti-bourgeois. In the beginning, Wilde was probably the more politically conscious and decisive opponent of bourgeois values, which were far more tangible, more powerful and disagreeable in London, the great imperial capital, than in Brecht's provincial and comparatively rural Augsburg. Wilde had to face this bourgeoisie at the centre of its imperium and he wanted to do this as publicly as possible. Appointed editor of a fashionable journal, for example, he instigated radical change, starting with the title - *The Lady's World, A Magazine of Fashion and Society* - which he renamed: *The Woman's World*, an unmistakable social and political gesture. He pursued a policy of emancipation until the owners protested and fired him. In his own way he undermined the security and self-assurance of the dominant class, whose admiration he also craved of course, by beating them at their own game and defeating them with sophisticated language.

With convictions close to anarchism, Wilde asserted the right of the individual to resist or contradict the pressure for social conformity. A more ego-centric equivalent for such an attitude can be discerned in the young Brecht, for example this passage from his *Diaries*: "I am...too Asiatic to perish at the stake for truth." (*Diaries* 1920-22) Like Nietzsche and Brecht, Wilde employed the text as a counter-reality.

Like Nietzsche and Brecht, Wilde also understood what he called the 'truth of masks' - another link with East Asian culture - and he knew above all that reality was to be judged, and justified or condemned, inasmuch as it is textually and, we can say, ideologically constituted. That is also why, for Brecht, 'deeds' should depend on language, and not the other way round as a straightforward realism naturally assumed. In this sense, the ideologically constructed social world can be understood as an 'aesthetic' phenomenon and therefore indeed subjected to an 'aesthetic' or theoretical (ideology-)critique.

All three were also interested in East Asia, though in differing degrees, and this was possible because it offered an aesthetically and intellectually different construction of reality, which 'alienated' the domestic with a form of 'aesthetic' criticism. In Brecht's case, this criticism seldom followed the cliché of world-rejecting denial, akin to a Schopenhauerian understanding of Buddhism, even given the purpose of avoiding death at the stake. It had much more to do with a philosophically stimulating vivification of East Asian thought and attitudes connected to the politics of social behaviour, especially when it often only seems a question of making use of aesthetic impulses from East Asia for his own work or, as Brecht once put it, of their 'transportation' (*Bertolt-Brecht-Archiv* 158/44) from what might seem an alien world.

This recourse to East Asian culture enabled the development of a counter-aesthetic which on occasion, but unmistakably, pointed to the need for a counter-ethic that not only criticized current values abstractly and theoretically but also subjected them to a three-dimensional, gestural and somatic critique.

Thus Brecht anticipated significant developments in modern cultural theory. This is why we can discover so many connections between the writings of Lévi-Strauss, of Foucault, of Barthes, and Derrida and attitudes in Brecht's work that draw on East Asian sources.

These attitudes as fundamental 'Gestus' cannot be reduced to the cliché of 'ancient eastern wisdom' in order, as so frequently happened, to be dismissed as a form of moral chinoiserie. Such stylizations block further investigation and impede thought, reminding me of Foucault's observation that the name of an author often blinds us to the effects of his texts, since we employ that name as a form of self-protection and to inhibit further enquiry. (See Foucault's essay: What is an author?)

Apart from a rhetoric that seemed to rest on theoretically clarified assumptions, Brecht also employed another language, which did not so much undermine those positions, though that also happened, as fairly consistently relativise them. Such 'bilingual' thinking has something to do with Derrida's preferred definition of deconstruction and draws our attention to contiguities in their texts that demand further investigation: "If I had to risk a single definition of deconstruction...I would say simply and without overstatement: plus d'une langue - more than one language, no more of one language." (Peggy Kamuf (ed.): A Derrida Reader. Between the Blinds)

What is held in common is related to the holistic and relational thought processes that characterize East Asian culture. In no sense does this undermine a socially responsible political criticism, neither for Brecht nor, as we will see, for Derrida, indeed the reverse is true.



**Brechtian Theatre  
as Model of Visual  
Engagement in the Art of  
Leon Golub**  
by  
**Amber Tavis Teng**

Bertolt Brecht's epic theatre achieved its force in the degree to which it disclosed artifice. Brecht's "alienation effect" was intended to endow the spectator with "an attitude of inquiry and criticism."<sup>1</sup> In opposition to classical Aristotelian dramatic theory, which operated according to principles of catharsis and identification through pity and terror, Brecht valorized Asian theatre traditions, which he believed called attention

to the processes of the work's staged production.<sup>2</sup> Brecht first theorized this principle of critical distance in the essay, "Alienation Effects in Chinese Acting" (1936). Here, he wrote that, "By Comparison with Asiatic Acting our own art still seems hopelessly parsonical."<sup>3</sup> Brecht's intention in these early writings was to allow spectators to become critical participants who reflected on the historical factors of social inequality. Brecht's alienation effect was arguably the most radical conceptual innovation in 20<sup>th</sup> century theatre to

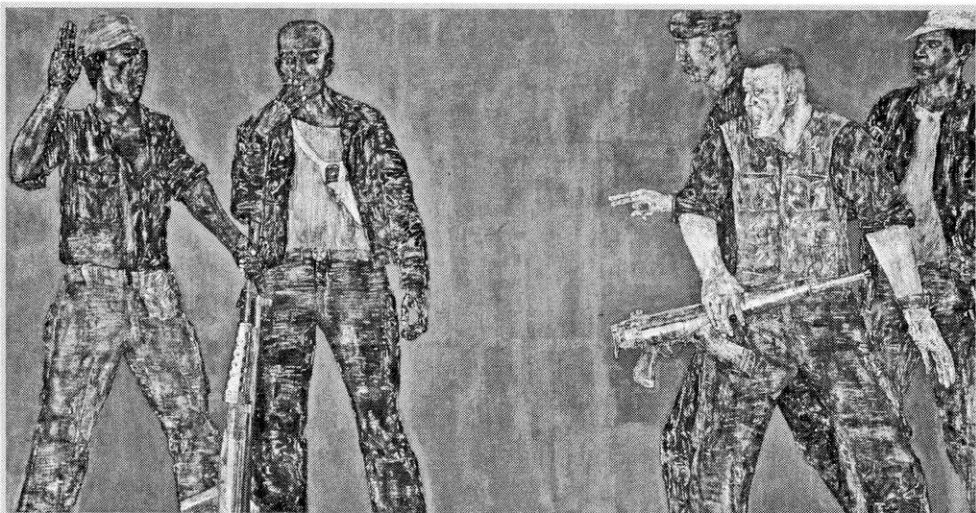


Figure 1: Leon Golub, *Mercenaries IV* (1980). Ulrich and Harriet Myer Collection. By Permission.

galvanize the examination of the historical sedimentation of consciousness and ideology. Brecht's insights extend beyond the field of dramaturgy and into the fields of art history and art criticism with particular application to the quality of engagement in political art.

One of Brecht's key concepts, distilled from his perception of Chinese acting, was what he called the fourth wall: "Above all, the Chinese artist never acts as if there were a fourth wall besides the three surrounding him. He expresses his awareness of being watched. This immediately removes one of the European stage's characteristic illusions."<sup>4</sup> For Brecht, the fourth wall

was a metaphor for a form of spatial partitioning that encouraged identification precisely because it separated the spectator from the events taking place. In other words, the fourth wall suspended the viewers' knowledge of the work's imitation of reality.

The American Artist, Leon Golub (1922-2004), like Brecht, was constantly working to eliminate the spatial barrier between viewer and work and remarked: "I want to break down that kind of psychological barrier between us and the situation, because we are in the situation; we can't pretend we're not."<sup>5</sup> While acknowledging the works' essential quality of representation, Golub nonetheless attempted to elicit a visceral response. This strategy of engaging directly with the viewer, in order to stimulate a sensation of awkwardness, was employed by Golub in the majority of the paintings from the *Mercenaries*, *Interrogations* and *White Squads*. See for example *Mercenaries IV* (1980; Figure 1) *Interrogation II* (1981; Figure 2) and *White Squad IV (El Salvador)* (1983; Figure 3). As Golub remarked, "The figures are activated against the surface."<sup>6</sup> Golub's distinctive scraping technique elicited tension between the surface of the canvas and the subjects of his representation.

In Brechtian fashion, Golub's facture called attention to the fictive characteristics of his art. Rather than building up the surface of the canvas to achieve an illusionistic whole, Golub continually rescraped his canvases with a meat cleaver until the surface of the canvases were visible against the pigment which attached to the recessed portions of the weave. Acknowledged artifice allows viewers to appreciate the material suspension of labor, and in Golub's paintings, this quality is evident in the tone of facture which adheres to a surface. In addition, he placed his figures against monochrome backgrounds with minimal props in order to emphasize the actions and postures of his mercenaries, torturers, and victims. Like Brecht, Golub sought to encourage social critique. Where Golub differed from Brecht, however, was in his attempt to generate associations with specific contemporary reports of atrocities committed among alliances with governments that practice torture.

The uncanny sense that Golub's monstrous figures are looking out directly at the viewer recalls Brecht's "alienation effect" achieved when breaking through the "fourth wall." Brecht's actors would "occasionally look at the audience as if to say: isn't it just like that?"<sup>7</sup> Among some of the most notable examples of these unsettling gazes, which link perpetrator and beholder in an historical nexus, are *Interrogation II* (Figure 2) and *White Squad IV (El Salvador)* (Figure 3). In *Interrogation II*, torturers smile and gesture as they face the spectator. In *White Squad IV*, a paramilitary figure stops to stare out at the viewer while stuffing the body of a disappeared man into the trunk of a car. While one might note a theatrical and engaging quality to many pictures in which a figure gazes directly out at the viewer, not all such paintings convey the same discomfort and implicit challenge to the beholder as Golub's awkward and menacing figures.

Brecht often used the term, alienation effect, interchangeably with his concept of epic theatre. The concept of epic theatre, as opposed to the alienation effect, described a more general theatrical ensemble, including the circumscription of space and the material features of the work essential to its production:

Epic' was the general term therefore for all those technical



features of a Brecht production—the use of a spare stage, white lighting half curtain, masks, emblematic props, selectively authentic costume, tableaux, acting style—which contributed to its analytic narrative perspective.<sup>8</sup>

In another sense however, Brecht's concept of epic theatre extended beyond these more specific prescriptions for the staged work to the importance of the alienation effect in general. The practice of epic theatre encompassed other defining elements such as *gestus* (the actor's bodily manifestation of class-based and historical influences), as well as the complicated phenomenon of dialectic, the process by which the spectators' relationship with the work elicited changes in historical consciousness. In Golub's work, *gestus* means



Figure 2: Leon Golub, *Interrogation II* (1981). Art Institute of Chicago. By Permission.

the material effect of the figures on the viewer: "They are poised to be almost physically palpable, a tactile tension of event."<sup>9</sup> The dialectical form of the relationship between the audience and work, and between spectator the spectator and actor, was also paralleled in the dialectical structure of Brecht's approach to narrative.

*Gestus* then is a technique whereby the artist/dramatist establishes an alienation effect which also encourages a dialectical relationship with the audience. *Gestus* itself could also alter the audience's perspective, as the spectator came to understand the historical and material forces, which resulted in the sedimentation of physical types and ranges of bodily motion. As Brecht remarked, "By social gest is meant the mimetic and gestural expression of the social relationships prevailing between people of a given period."<sup>10</sup> Thus for instance, Golub's death squad paramilitaries, bureaucratic torturers and adventurous mercenaries bear scars. They display distinct forms of posture



and subtle distinctions in the process of aging because of sporadic access to health care and nutrition, as well as the physical effects of alcohol and drug abuse. In other words, not all of Golub's perpetrators arrived at their professions through the same channels, connections and class backgrounds. As technique and process, *gestus* and dialectic in Brecht's pieces provoked understanding and discussion of the economic and military structures which established these events. Brechtian concepts allow for a methodological approach to works of art, as Frederic Jameson remarked, "there existed a Brechtian 'stance' [*Haltung*] which was not only doctrine, narrative, or style, but all three simultaneously; and ought better to be called, with all due precautions 'method'."<sup>11</sup> Brecht's attitudes, perspectives, and Marxist approach provide an historical framework by which to understand the formation of human roles and choices, the most overt and violent of which Golub represented in the *Mercenary*, *Interrogation*, and *White Squad* series from the 1980s.

By disassembling and dissecting human actions in his plays, Brecht invited the spectator to critique decisions and behaviors. Brecht condemned the actor's representation of a character in terms of inevitability thus frustrating the smoothness of a traditional narrative:

When reading his part the actor's attitude should be one of a man who is astounded and contradicts. Not only the occurrence of the incidents, as he reads about them, but the conduct of the man he is playing, as he experiences it, must be weighed up by him and their peculiarities understood; none can be taken as given, as something that 'was bound to turn out that way', that was only to be expected from a character like that'.<sup>12</sup>

As Brecht's actor stops in the midst of the narrative to express outrage, he elicits an attitude critical of the sequence from the audience and thus the historical propulsion of the event.

The Brechtian fragmentation of traditional narrative structures is one of the major techniques by which Golub invites critical associations.<sup>13</sup> Because narrative encourages identification, as spectators become absorbed in the story and the events experienced by the character, narrative works to suspend critical perspective. For Brecht, the story should show its "knots" in order to prevent the audience from losing its ability to engage in critique:

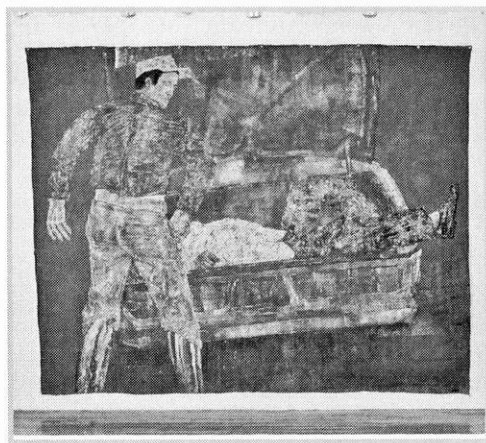


Figure 3: Leon Golub, *White Squad IV* (El Salvador) (1983). Ulrich and Harriet Myer Collection. By Permission.

As we cannot invite the audience to fling itself into the story as if it were a river and let itself be carried vaguely hither and thither, the individual episodes have to be knotted together in such a way that the knots are easily noticed. The episodes must not succeed one another indistinguishably but must give us a chance to interpose our judgment.<sup>14</sup>

As discrete units, the elements of a Brechtian piece orient the audience to the possibility of a critical perspective. Duration in a Brechtian play, as well as in Golub's *Mercenaries*, *Interrogations* and *White Squads*, is not "a presentment of endless or indefinite duration," but circumscribed and limited by finite episodes in the case of Brecht, and intentional awkwardness in the case of Golub.<sup>15</sup> The stunted choppy gestures of Golub's figures focus the viewer's attention on the ideological quality of narrative.

Where one might find a point of equivalence (although not necessarily within the same medium) would be with other artists who came to prominence in the 1980s. Barbara Kruger, for instance, like Golub was familiar with Brechtian techniques. Kruger has described her reading of Benjamin's "The Author as Producer" in the late 1970s, as a formative influence upon the collaborative role of spectatorship in her work.<sup>16</sup> The essay was reprinted in the anthology *Art after Modernism* in 1984 by Brian Wallis.<sup>17</sup> *Art after Modernism* not only attempted to assemble some of the foremost critical work of the early eighties, but also reprinted what were becoming canonical texts for artists working from the 1970s and into the 1980s. Works by Roland Barthes and Michel Foucault, for example, figured amongst the collection, along with several other pieces that described the function and importance of the collaborative spectator in most of the newest and most significant work. Viewer participation and engagement became something of a new artistic constraint.

## Endnotes

1 Bertolt Brecht, "Short description of a New Technique in Acting which Produces an Alienation Effect," in *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willet (New York: Hill and Wang, 1978), 136.

2 Whether in fact Brecht's interpretation of Chinese theatre and specifically opera was accurate or more or less the result of exotic stereotyping has been analyzed by numerous scholars who have considered his characterizations a misunderstanding. Haiping Yan, for instance, has analyzed Brecht's misunderstanding of the "internal cultural dynamics" at stake in classical Chinese drama where spectators participate by deciding how to think and feel. Yan nonetheless sees a parallel with Brechtian aesthetics, and the ideas spawned of this great misapprehension have reverberated throughout the theatrical practice of the twentieth century. See Haiping Yan, "Theatricality in Classical Chinese Drama" in *Theatricality*, ed. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 87.

3 Bertolt Brecht, "Alienation Effects in Chinese Acting," in *Brecht on Theatre*, 94.

4 *Ibid.*, 92.

5 Zoe Tolone, "Leon Golub's *Mercenaries* and *Interrogations*," *Syracuse New Times*, 30 May 1984, 7.

6 Leon Golub, "Interview with Leon Golub," interview by Michael Newman, in *Leon Golub: Mercenaries and Interrogations* (London: Institute of Contemporary Arts, 1982), 6.

7 Brecht, "Alienation Effects in Chinese Acting," in *Brecht on Theatre*, 92. Similar devices are used in the theatrical productions of Heiner Müller, an East German playwright, whom many consider to be a descendent of Brecht.

8 Peter Thompson and Glendyr Sacks, eds., *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 189.

9 Golub, "Interview with Leon Golub," *Leon Golub: Mercenaries and Interrogations*, 6.

10 Brecht, Brecht, "Short description of a New Technique in Acting which Produces an Alienation Effect," in *Brecht on Theatre*, 139.

11 Frederic Jameson, *Brecht and Method* (New York: Verso, 1998), 132.

12 Brecht, "Short description of a New Technique in Acting which Produces an Alienation Effect," in *Brecht on Theatre*, 137.

13 Jon Bird, "Leon Golub: 'Fragments of Public Vision,'" in *Leon Golub: Mercenaries and Interrogations*, ed. Sandy Nairne (London: Institute of Contemporary Arts, 1982), 16. For additional comments on Brecht and Golub see also Leon Golub, *Leon Golub* (New York: Barbara Gladstone Gallery, 1986), 8; John Roberts, *Leon Golub: Selected Paintings 1967-1986* (Derry, Northern Ireland: Orchard Gallery, 1987), 7.

14 Brecht, "A Short Organum for the Theatre," in *Brecht on Theatre*, 201.

15 Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock. (New York: E.P. Dutton, 1968), 144. First published in *Artforum* 5 (June 1967): 12-23.

16 Isabelle Graw, "Barbara Kruger: Freedom versus Function," *Afterall* 5 (2002), 30.

17 See Brian Wallis, ed. *Art after Modernism* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984).

The Death of Brecht in  
California  
by  
Peter Ferran  
Rochester Institute  
of Technology

Bertolt Brecht died of a heart attack on August 14, 1956, in the eastern sector of Berlin. His biographers all agree that he had been dying for at least three days previously, when he had apparently first suffered the attack. They also concur that he had already been treated, several weeks before, in the Charité hospital in Berlin, for viral influenza, from which it is deduced that his heart was weakened. Not every

commentator mentions that he had contracted

an earlier case of flu during his February visit to Milan to attend Giorgio Strehler's production of *The Threepenny Opera* at the Piccolo Teatro. Nor do all Brecht scholars connect the onset of his flu attacks and worsening heart problem with Brecht's strenuous working schedule at the Berliner Ensemble after 1949, coupled with his West European travels and even more arduous sojourns to the Soviet bloc countries during 1954 and 1955, which included his trip to Moscow for the Stalin/Lenin Peace Prize. Hardly anyone says anything about the incipiently lethal attacks that his health suffered during his six-year residence in California.

Official accounts notwithstanding, it is known to a select group of academics that Brecht actually died at approximately 10:15 a.m. on Saturday, December 28, 1982, during a session of the 91<sup>st</sup> annual convention of the Modern Language Association, in Los Angeles, California. The session, titled "The Truth about Brecht's Drama" and scheduled from 10:00 to 11:45 a.m. in the Arsenal Room

of the Bully Hilton Hotel, was attended by more than four hundred people, who had responded to the published announcement in the *MLA Bulletin*, with its advisory statement: "The author will be present."

This paper, taking the form of a fictional narrative, recapitulates that unprecedented meeting. It forms part of a longer essay, which investigates the background, the historic implications, and the underlying enigma of the event. Questions about how it came about, whether it could have fulfilled its announced objective, and what its scholarly significance might have been are treated, as prolegomenon to the most crucial question, which the full essay importantly re-opens: Why has the historic demise (at age 84) of the century's most influential dramatic artist remained officially unacknowledged, despite the witnessing presence at this internationally renowned academic conference of four hundred would-be documenters of the event?

\* \* \*

*The Death of Brecht in California*

By Christopher McDonough

Bertolt Brecht sat very still, knees pressed together like a little boy holding back a pee. He was a frail, emaciated presence, but a considerable presence nonetheless, in that featureless room where 400 of the academic visitors to this year's MLA Convention in Los Angeles had squeezed themselves into a tense mass of expectant audience. Several months earlier they had rushed to apply for admission to this session, having swiftly conquered their initial incredulity at the published announcement in the *MLA Bulletin*: "Seminar 733, 10:00 – 11:45 am, Sat, Dec 28, Arsenal Room, Bully Hilton: THE TRUTH ABOUT BRECHT'S DRAMA. The author will be present." Now this throng of normally un-vivacious persons ranged up the four walls of the Arsenal Room, excitedly poised in a collective forward-leaning curiosity, crowded onto bleacher-style seating that ringed the room and reached nearly to the ceiling, partially obstructing the recessed lighting and so creating a pattern of distorted shadows. This made the hotel banquet room resemble that expressionist cockpit of perpending humanity enclosed in gray half-light that Josef K. had entered for his first hearing.

It was one minute past the hour of ten, so Christopher McDonough, Associate Professor of Theatre Arts at the University of the Great Lakes, the organizer of this Special Seminar, decided to begin. The steamy assemblage had been cooking with anticipation as they regarded Brecht holding himself still on his chair, but now, as Christopher rose from the seat next to Brecht's and approached the center of the arena-like room, the heightened academic buzzing abruptly subsided. They were about to have their barely lidded apprehension satisfied. What would the legendary Brecht say? What would he sound like, after so many years of silence? Most attendees had only heard his recorded voice - the majority of them from Eric Bentley's Folkways recording of excerpts from the 1947 HUAC testimony, fewer certainly from the unlikely little 45-rpm record of Brecht's singing the "Moritat von Mackie Messer" and "Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens" that had been distributed by Suhrkamp Verlag with its 1967 edition of the *Gesammelte Werke* - and these at least were wondering now if he would be

able to speak loudly enough to be registered by the entire crowd, stacked as it proverbially was up to the rafters. For that matter, would he have the stamina to endure this academic session at all? He looked so infirm, so perilously old!

Christopher checked the fluttering about his heart, summoned his actor-training concentration, and commenced his best imitation of Academe's inoffensively enthusiastic public-speaking manner. "Thank you all *very* much, ladies and gentlemen, for your interest - a very *keen* interest, one must say - in MLA Seminar 733. (Ahem.) As you are incontrovertibly aware, our topic on this occasion is the drama of Bertolt Brecht - more to the point, the *truth* of Brecht's drama, as the session's title denotes. And we are inexpressibly fortunate indeed to have as our special guest today that most provocative and controversial of modern playwrights and dramatic theorists, a man whose richly contradictory life has so often (deplorably enough) over-shadowed his aesthetic accomplishments, and whose reputation as Marxist polemicist has long divided the critical world into antinomical camps of political conviction regarding the meaning of his plays: I mean, of course - and please extend a liberal welcome [*here he turned slightly, with the emcee's gesture of deferentiality, toward the chair behind him*] - the great Bertolt Brecht!!"

There was a frightening explosion of applause. This caused Brecht's brow to twitch perceptibly, and it seemed to make him decide not to move yet. Christopher sidled away from the spot where he had stood, allowing the clamor to peak. Then the feeble playwright bent his upper torso forward, placed his right hand on the side of the chair's seat, and pushed himself up slowly into a tentative standing position. The audience's noise ceased at once. Now on his narrow feet, Brecht remained still for another moment, as if contemplating whether to move at all toward the focal position of the arena that Christopher had vacated. And then he did move, shuffling deliberately, concentrating gravely on his feet, until he reached the central spot. Now he raised his head, gazed upward and around, in not-quite slow motion, at the encircling mass and . . . *smiled!* His famous, slightly twinkling smile: Brecht as Marxist Mona Lisa.

The audience was electrified. They emitted an integrated surge of thrilled exhalation, and Christopher felt his heart flutter again, but this time with the different sensation of registering a gigantic release of tension. In that second he also knew something that he had been guiltily contemplating for months: that this congregation of people were in the grip of an anxiety - a hope, even - that the famous author would choose this occasion to die. Yes, Brecht would expire - finally! - right here in the Arsenal Room of the Los Angeles Bully Hilton, in the middle of the ninety-first annual convention of the hallowed Modern Language Association. It would be a truly historic event, and they would have been present!

Associate Professor Christopher McDonough shared this apprehension. But his feeling had an extra dimension: the fear that Brecht, who had promised him that he would pronounce definitively upon his plays' import, would indeed collapse under the strain of this meeting's consequence before he could finish his statement. Christopher had become Brecht's favorite American drama critic after spending a year working with the Berliner Ensemble in 1973, principally on its premiere production of *Turandot, oder Der Kongress der Weisswäscher*,

and then writing a monograph called *Audience to B.B.*, a book enthusiastically approved by Brecht but still, in 1982, unpublished. So Christopher needed the publicity that Brecht's appearance here in Los Angeles would bring, not only to get his book accepted for publication, but more crucially to silence once and for all the insinual thrusts from all those "Brechtians" who had not succeeded in getting the great man's ear - as Christopher clearly had - and had been expending more and more time impugning Brecht's personal character under the pretext of reading him "post-modernistically." Some of these parasites, who had learned early to scoff at Brecht's "simplistic Marxism," now felt themselves vindicated by the theoretical movements founded on the new truth of "indeterminacy," which made short work (and smugly, too) of any critic who hinted at a "meaning" about any creative artist, including (especially) Brecht the well-known artistic ideologue. These were the people who, since about 1975, could nod sagely when a French theorist said something like: "The text to be read and the *mise en scene* to be deciphered . . . are no longer construction materials which a committed Brechtian reader would shape in obedience to a specific ideological project." (Patrice Pavis, "Postmodern Theatre," in: *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, 1992, p. 71; orig. pub. in *Modern Drama* 39, 1, 1986.) They had always known - hadn't they? - that Brecht was overrated. Now that the romance of Marxism was over and done with, the truth could be told.

These pathologists were the most eager of all present in this room, and already Christopher could feel a sickening in his lower intestine, as he realized that his concern about Brecht's frail condition was shared by most of the career-mongering academicians in attendance, albeit for utterly different reasons. Dwelling as they did in their isolated university corridors, uncollegially pursuing their individual theses about Brecht's varied works, they wanted only to lap up the latest juice from their Perpetual Subject and use it to spew something sexy onto the pages of their unreadable journal articles. Of course, they were not totally certified cretins, and so they could reasonably guess that their Major Figure, coaxed across the ocean from his socialist retirement in East Germany's luxurious Buckow spa by this quixotic madman named McDonough (*Why had any university given him tenure?!), might well succumb in a spectacular way to the exertions of such an appearance as this. They would also have convinced themselves (most of them) that the only reason a declining Brecht would have agreed to this crazy jaunt was that he knew himself to be definitely passé in the contemporary theatre world, having retreated into non-productive silence on that August day in 1956 when he (reportedly) had a premonition about the concrete division between the Germanies that would be erected exactly five years later. And no doubt, given his history of precarious health, he also felt himself on the brink of death (this time for certain!). Thus, they thought, Brecht was aiming to perpetrate one last, perverse joke on the American institutions he had so heartily scorned during his years in the United States and after his forced departure. Yes, of course, how fitting for B.B. to collapse and die in the city he had so detested ("Schauplatz des easygoing"), surrounded by the very types of people he tried [lamely] to satirize as "Tuis" in that last ridiculous play of his, a name he attached [archly] to those who refused to understand him in the precise terms he had dictated. Indeed, this was the shape and meaning of the bizarre event*



about to unfold here!

Christopher tensed anew: Brecht had made a little squeaking sound. The crowd palpably inclined forward, sensing a preface to discourse. Brecht lifted his eyes, shyly now, not cagily, and again made the squeaking sound. He was clearing his throat! And now from his barely opened mouth, in the legen-dary sibilant accent, came the words: "All through the course of my life . . ." He was going to speak in English! Again the squeaking sound. He repeated: "All through the course of my life . . . especially since the recent years of Germany gespalten durch die Mauer, ja eben, divided through the Wall . . . I have said: not to confuse *Truth* with *Meaning*." The silence now pinged. Brecht shifted, squeaked again, raised his head once more, and again . . . *smiled*! Now he spoke very deliberately - in German: "Was meiner Dramatik betrifft, man dürfte etwa nicht eine *Wahrheit* aussuchen, sondern eher das, was ich hätte nennen sollen: *Bestimmtheit*. Ja, das wäre am besten, glaub' ich, und zwar heisst es . . ."

Suddenly his eyelids flickered. And with no more physical warning he collapsed, his spare crumpling body making scarcely a sound as it met the floor. There was an instant of petrified breathlessness, then an inconceivable pandemonium, as every human body in the overcrowded room plunged simultaneously downward toward the fallen Brecht.

But Christopher, who had brought all this to pass (including the resourceful installation of bleacher seating - only in California!), sprang forward to the spot where Brecht lay. As the bleacherites converged on the center of the room, he hunkered down and pressed his face close to Brecht's. Repelling the nearest members of the mob with his hands and feet, Christopher protected his position as the human being closest to the dying Brecht. He simply had to do this. For, in his final moments, Brecht was articulating - pronouncing! - the "Truth about B.B.'s Drama." His lips were moving: Christopher had to hear what they uttered.

The mass of academics was now crushing in upon him, and their delirious gabble threatened to drown out Brecht's faint last words. Christopher placed his ear flush against Brecht's mouth, then raised it a centimeter to allow the lips to emit their message. He could hear the rasping vocal sound. Gathering all his powers of concentration, he took a long breath. Brecht's voice sounded unmistakably against the surrounding turmoil. Only Christopher could hear it. He listened with all his might.

He could not understand a word.



Brecht y América  
Latina: Modelos de  
refuncionalización

por

Luis Ignacio García  
Universidad Nacional de  
Córdoba

*Esta actitud reverente se volvió  
contra los clásicos. Los homenajes los  
deterioraron, el humo del incienso los  
ennegreció. Una actitud más libre los  
habría favorecido más; una actitud  
como la adoptada por la ciencia  
ante los descubrimientos, aun los  
más grandes: siempre rectificando, o  
incluso rechazando, no por espíritu  
de contradicción, sino llevada por la  
necesidad.*

Bertolt Brecht

*¿Copiar a Brecht? Nunca, sería pobre e inútil. ¿Imitarlo? No tiene  
sentido. ¿Trabajar con él? Sí.*

Fernando Peixoto

EDITOR'S  
NOTE:

FOR THE PURPOSES  
OF SPACE WE HAVE  
REMOVED PARTS  
II AND IV OF THE  
ESSAY. THE ENTIRE  
ESSAY IS AVAILABLE  
IN SPANISH AS WELL  
AS IN ENGLISH AT  
WWW.ECIBS.ORG

**I**ntentaremos en este ensayo una aproximación a una temática compleja y desmesurada: la presencia de la producción estética y teórico-política de Bertolt Brecht en algunos aspectos de la cultura latinoamericana del pasado siglo. Reflexionar sobre los posibles sentidos de la presencia de Brecht en los países latinoamericanos involucra toda una serie de dificultades características de cualquier abordaje de los complejos procesos de “transculturación”.<sup>1</sup> Pues partimos del presupuesto de que estudiar la “recepción” como un mero proceso de “influencia”, de “aculturación” mecánica, de transmisión aporreada de los “bienes culturales”

resultaría estéticamente engañoso (pues nos haría buscar lo que no importa), epistemológicamente insostenible (puesto que apenas si trasladaría la teoría del reflejo a los cánones de la historia cultural) y políticamente regresivo (pues sería sólo una pátina de legitimación del imperialismo cultural). Y más aún tratándose de un autor como Brecht. Pues él mismo nos ha legado una amplia reflexión crítica acerca de los procesos de transmisión cultural. Su concepción irreverente de los clásicos, su tematización de la tradición en términos de “apropiación”, su crítica de la noción burguesa de autenticidad (y las famosas acusaciones de plagio en su contra), o el rol clave que la noción de *Umfunktionierung* (“transformación funcional” o “refuncionalización”) del arte fue adquiriendo en sus escritos, nos muestran un pensador para el cual las tradiciones no han de ser una carga sino un disparador. Por lo tanto, nuestra relación con su producción no podría ser ni sojuzgante, ni ritualizada, ni sustancial, sino libre, desprejuiciada e incluso instrumental. Brecht mismo nos invita a pensar su legado no como venerable “bien cultural” a conmemorar, sino como eficaz *caja de herramientas* a utilizar, nunca como una bella flor en el jardín del espíritu de las izquierdas, sino como pertinaz crítica del espíritu –incluido el de izquierdas– en nombre de la materialidad de las relaciones sociales, y del lugar estratégico del arte en

las mismas. Esta actitud polémica de Brecht respecto de la tradición representa un primer paralelo con arraigadas y vigorosas corrientes de la tradición crítica latinoamericana. Desde el ya mencionado concepto de “transculturación” del cubano Fernando Ortiz, pasando por la sonada noción de “antropofagia” de Oswald de Andrade y la vanguardia brasileña de los años 20, hasta las sutiles reflexiones del argentino Jorge Luis Borges sobre la “irreverente” relación de las culturas latinoamericanas, desprovistas del peso de una cultura añeja, con la totalidad del legado cultural de Occidente, los intelectuales y artistas latinoamericanos han producido una amplia gama de reflexiones acerca de su posición marginal en el proceso cultural de Occidente. En todos los casos se trata de actitudes que exploran el potencial crítico universal de las culturas periféricas, *sin renegar de tal condición marginal en la cultura occidental sino, justamente, explotándola*. Ante la situación de despojamiento en la distribución de bienes, también culturales, a que fueron sistemáticamente sometidos estos países, el gesto crítico no parece ser atrincherarse en un aislamiento tan irreal como indeseable, en la afirmación de una “identidad” o una esencia latinoamericana impoluta. Admitiendo que se forma parte de un sistema que excluye al incluir y que incluye al excluir, se trataría más bien de utilizar las módicas ventajas estratégicas que esa posición marginal concede, volviéndolas contra los presupuestos de aquella desigual distribución. Nos referimos a la distancia crítica que se abre entre el “original” y la “copia”, y todas las estrategias de parodización y crítica inmanente, de ironía y recreación, que allí pueden desplegarse. No pretendemos afirmar la condescendiente ilusión de un *destino de originalidad* para los países culturalmente dependientes, que en última instancia sería una mera réplica invertida de los presupuestos esencialistas de la cultura dominante. Rechazamos la ingenua celebración de las “ventajas del atraso”, como si se tratara de oponer a la “cultura europea de museo” una cultura que aún no ha aprendido a hablar. La potencialidad crítica de la que hablamos es una *tarea*, no un destino ni una esencia: la ardua tarea de refutar un concepto neutro y vacío de universalidad, quebrándolo y mostrando sus fisuras, de realizar el desmontaje inmanente de las pretensiones imperiales de todo modelo de difusión cultural entendido en términos de “fuentes” e “influencias”, cuestionando consecuentemente el propio concepto de universalidad del mejor modo: *desde dentro*. De lo que se trataría es de valerse de los aportes de la cultura dominante para hacerlos ingresar en el espacio crítico que se abre en la *distancia* latinoamericana, subvirtiendo su preestablecida utilidad para ponerlos al servicio de las necesidades propias. Para decirlo con un término brechtiano: se trata de lograr una “refuncionalización” de las armas del amo para mejor combatirlo. Y esta idea de “transformación *funcional*” resulta particularmente pertinente pues sitúa al arte, a la cultura, como una *función*, es decir, no como una *sustancia* (“cultura nacional”, “espíritu”, “occidente”), de modo que las manifestaciones de la cultura han de ser evaluadas como los hilos de una red estratégica de relaciones, y no como algo a definir por su esencia intrínseca.

El período que abordaremos nos suscita una última reflexión sobre la tradición. Pues en este ensayo nos referiremos a la presencia de Brecht sólo en un período que va de los años ‘50 a fines de los ‘70. En parte por razones de espacio, pero también por tratarse de los años de mayor intensidad de diálogo con el legado de Brecht. Los años ‘80 y ‘90 fueron los años del fin de la guerra

fría, la disolución del bloque soviético, de la “crisis del marxismo”, y la restauración conservadora del capitalismo internacional. En Latinoamérica fueron los años del más desafortunado capitalismo neoliberal, acompañado por el reflujo de los movimientos populares que agitaron la región en las décadas anteriores. Consecuentemente, el diálogo con Brecht también mermó.

Pero en los primeros años de este siglo XXI, Latinoamérica vive diversidad de experiencias de revitalización política atravesadas de contradicciones y oscilaciones. Estos comienzos de siglo han mostrado una serie de transformaciones en Latinoamérica que han venido apuntando en la dirección de salir de los años del más rabioso neoliberalismo, del desguace del estado, de la más radical acentuación de las desigualdades, de la invisibilización total de los desplazados, de la massmediatización de la política, de la más obscena mercantilización de la vida. Repensar la presencia de Brecht en los ‘60 y ‘70 puede ser un modo de acompañar estos procesos de revitalización de la política, desde la especificidad del ámbito cultural. Porque después de todo no son inusuales, en la tradición de los oprimidos, las fracturas en la continuidad del proceso histórico. Un bien conocido amigo de Brecht, Walter Benjamin, pensaba que esa discontinuidad es precisamente la cifra de la historia de los oprimidos. Benjamin consideraba que los procesos de transmisión cultural son ámbitos fundamentales de la lucha de clases. Que interrumpir el “cortejo triunfal” de la cultura era un objetivo capital de la pedagogía materialista. Que pensar la tradición de los oprimidos como una paradójica tradición de la discontinuidad era el modo de reponer las fuerzas revolucionarias del pasado para la praxis transformadora del presente. Que la “tradición cultural” de los oprimidos es una línea oscilante, puntuada de derrotas, de mundos soñados y de catástrofes, una promesa latente, un oscuro viaje de ensueño siempre presto a despertar como estallido en la acción revolucionaria. Acaso pueda pensarse el legado de Brecht como marcado por la misma frágil fortuna de una tradición en la discontinuidad, y quizá su olvido en los años de la furia neoliberal del capitalismo latinoamericano pueda comprenderse desde la lógica quebrada de la tradición de los oprimidos. De lo que se trataría, más allá de una lógica de la continuidad, es de pensar las alternativas de un presente en condiciones de “actualizar” ese legado, no de conmemorarlo. Un ejercicio, diría Benjamin, de pedagogía materialista.

\*\*\*\*\*

**III.** Un segundo ciclo de los vínculos entre la cultura latinoamericana y Brecht encuentra su auge en los 60 y 70, y que se despliega en el marco general de las disputas de la guerra fría. En el caso particular de Latinoamérica esta nueva etapa de la “recepción” se enmarca en el contexto de las convulsiones que agitaron al subcontinente entre la máxima movilización de masas y los recurrentes golpes militares con los que se buscaba reprimir y acallar esa imparable oleada de radicalización popular, que, a partir de la revolución cubana de 1959, llegó a convertir el subcontinente en símbolo de la renovación política mundial. Son los años en los que el bloqueo de la revolución en occidente, los movimientos de liberación colonial de posguerra, y posteriormente el revelamiento definitivo de los horrores del estalinismo, hicieron pensar que la revolución se había trasladado a los márgenes de los países centrales, al denominado “Tercer Mundo”. Son años puntuados por

las más vigorosas expresiones de la voluntad de emancipación a la vez que por las más siniestras formas de represión. En ese contexto, la presencia de Brecht resultó oportuna tanto por su aliento marxista, que dialogó con la pasión revolucionaria desatada, cuanto por su militancia anti-fascista, que contribuyó a la crítica de las dictaduras latinoamericanas. Cada una de estas dimensiones fue creativamente aprovechada por artistas y trabajadores de la cultura preocupados tanto por las siempre evitables ascensiones de sucesivos *Arturos Ui* latinoamericanos, cuanto por la articulación de la cultura con los procesos de transformación social en nuestros países. De este segundo momento, al que dedicaremos los tres apartados que siguen, destaca en primer lugar la presencia de Brecht en el ámbito de las artes escénicas.

Resultaría prácticamente imposible trazar un mapa exhaustivo de la presencia de Brecht en el teatro latinoamericano. Por un lado, la cantidad de puestas de obras de Brecht en los países latinoamericanos resultaría incontable. Una historia de puestas que si bien se concentra previsiblemente en los años 60, ostenta antecedentes notables, como la puesta de la *Ópera de tres centavos* en Buenos Aires en la tempranísima fecha de 1930 (Pellettieri 1994: 49). Por otro lado, también fue múltiple y variada la asimilación de diversas técnicas y métodos brechtianos en el trabajo de importantes compañías, como el grupo *La Candelaria* dirigido por Santiago García en Colombia, las compañías *Teatro de Arena*, *Teatro Oficina* y *Opinião*, en Brasil, el grupo uruguayo *El Galpón*, o la compañía peruana *Yuyachkani*. Tampoco podría olvidarse el impacto de Brecht diseminado en la dramaturgia latinoamericana, que va desde los argentinos Osvaldo Dragún o Griselda Gambaro, hasta el colombiano Enrique Buenaventura, pasando por el brasileño Chico Buarque, y tantos otros. De esta vasta y pletórica red, con la que habremos de ser inevitablemente injustos, seleccionamos analizar sólo dos casos particularmente destacados: la labor pionera de modernización teatral de Enrique Buenaventura en Colombia, y el “teatro del oprimido” de Augusto Boal en Brasil.

El teatro colombiano es uno de los primeros y más radicales en librar la batalla contra el naturalismo costumbrista tradicional, prevaleciente en el teatro latinoamericano anterior. Más arriba habíamos destacado ya un contexto histórico-cultural general de posguerra que favorecía cierta afinidad con las propuestas brechtianas, pero hubo también razones *inmanentes* al desarrollo de la práctica teatral que justificaron esta aproximación: la búsqueda de una demorada modernización de la práctica y del lenguaje del teatro. Enrique Buenaventura (1924-2003), que en 1962 fundó la primera compañía profesional de teatro en Colombia, el TEC (*Teatro Escuela de Cali*, más tarde rebautizado como *Teatro Experimental de Cali*), dio un giro al teatro colombiano, llevándolo del costumbrismo tradicionalista a un plano de experimentación y de ampliación democratizadora del público. En esta empresa, como él mismo lo destaca, se valió de los aportes de lo más avanzado de los desarrollos del teatro a nivel mundial, que para esos años tenía un nombre: Bertolt Brecht. Desde sus primeras piezas se pueden reconocer motivos y técnicas brechtianas: *A la diestra de Dios Padre* (1960) recupera momentos de *El alma buena de Sezuán*, y su ciclo *Los papeles del infierno* (1968) está basado en *Terror y miserias del Tercer Reich*. En 1976 monta una versión de *El que dijo sí, el que dijo no*. Y casi ningún comentario sobre Buenaventura olvida mencionar el nombre de Brecht en el balance de su labor. Pero ¿qué Brecht y para qué?

En 1958 Buenaventura publica, en la importante revista *Mito*, un ensayo ejemplar, casi programático, titulado “De Stanislavski a Brecht”. El ensayo diagnóstica y propugna un tránsito, anunciado ya en su título: el paso del teatro tradicional, brillantemente sistematizado por Stanislavski, a un nuevo teatro popular, esbozado en la teoría y práctica de Brecht. En ese marco encontramos una crítica del teatro burgués decimonónico, individualista y de salón, sintetizado en la tríada de “romanticismo, naturalismo y realismo”, de difundida vigencia aún en el mundo del teatro y en particular en la tradición teatral latinoamericana. Se plantea luego una crítica de la doble *identificación* actor-personaje y actor-espectador, una crítica del ideal stanislavskiano de “fusión” o “comunidad” en la sala y del consecuente privilegio de la *emoción* empática. A partir de estas críticas, Buenaventura plantea la búsqueda de formas no-burguesas de teatro que, desde una “tradicción milenaria”, se dieron como “fiesta popular”, como “representación carnavalesca”. Formas que en Occidente declinan con su última expresión en la Comedia dell’Arte, y que apenas quedarían vivas en el espíritu de Charles Chaplin, mientras que en el teatro oriental han subsistido con continuidad. Es entonces cuando Buenaventura postula a Brecht (admirador de Chaplin y del teatro oriental) como el paladín de la necesitada transformación del teatro occidental. Su diagnóstico es taxativo: “Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro.” (Buenaventura 1958: 185) Brecht consigue una doble ruptura, técnica y sociológica, que pone al teatro a la altura de las exigencias históricas contemporáneas: rompe con los parámetros de la mimesis naturalista y su ideal de identificación empática, a la vez que rompe con un teatro individualista, de salón. Brecht abre las puertas de un teatro experimental, no centrado en la estética realista ni en la búsqueda de la emoción, sino en las técnicas de la vanguardia y en la reivindicación del juicio racional (a la altura de esta “edad científica”); y, a la vez, abre también las puertas de un teatro popular, dirigido a las grandes masas, ese nuevo público no individualista del siglo XX.

Decía Buenaventura que, según Brecht, ha de establecerse “una distancia entre actor y personajes y entre estos y el espectador, distancia que permite el rayo luminoso del juicio entre la turbulencia de la emoción. (...) Un análisis más profundo nos enseña cuán cerca está esta estética del arte arcaico y de la tradición occidental del arte popular, desde las representaciones carnavalescas o de Mardi-grass europeas hasta nuestros sainetes antioqueños y costeños.” (id: 187) Encontramos en esta cita un deslizamiento característico de buena parte de la “recepción” de Brecht en el teatro latinoamericano: la superposición de rasgos vanguardistas (aquí las múltiples formas de distanciamiento del *V-effekt*) con prácticas populares (aquí el *carnaval* y el *sainete*) a través del compartido rechazo del arte burgués. Sabemos que el propio Brecht se interesó por estos lazos entre el talante anti-burgués de las vanguardias europeas surgidas de la propia maduración del arte burgués, y el carácter no-burgués de ciertas tradiciones marginales, o pre-capitalistas, como las del teatro *Noh* oriental. Con todo, es esta superposición la que está a la base de los deslizamientos que muchas veces condujeron la utilización de Brecht en Latinoamérica más allá de lo que el propio Brecht hubiera aceptado: sea hacia técnicas que no sólo borran el “cuarto muro”,<sup>3</sup> sino la propia distinción entre actor y espectador; sea hacia una concepción de lo popular mucho más condescendiente que en



Brecht con la identificación empática. Paradojas, posibilidades y límites del diálogo entre el *teatro épico* y el *carnaval*.

Algo de esto reconoce Buenaventura años después. A pesar de haber admitido siempre el impacto de Brecht en su obra, destaca provocativamente los límites de ese diálogo: “no hay nada en común entre nuestro caos y su disciplina, nuestra abundancia y su sobriedad, nuestra desmesura y su rigurosa selección, y cuando tratamos de copiar estas cualidades se traducen en ingenuidad y pobreza de medios.”<sup>4</sup> Su Brecht está, explícitamente, *unfunktioniert*.

En 1956, el mismo año de la muerte de Brecht, el brasileño Augusto Boal (1931-2009) se hace cargo de la dirección de uno de los grupos teatrales más dinámicos e influyentes de Brasil: *Teatro Arena*. Allí comenzó una actividad incansable, en su país y en el exterior, que culminó en la formulación de su famoso “teatro del oprimido” en la década de los 70, y que se prolongó hasta su muy reciente muerte. Boal siempre reconoció a Brecht como uno de los pilares de su teatro. Aunque Boal, lejos de ser un brechtiano ortodoxo, planteó una serie de modificaciones (en la teoría y en la práctica teatral) que también lo distanciaron de Brecht. Para resumirlo en pocas palabras: en Boal la disolución del “cuarto muro”, propugnada por Brecht, conduce hacia una profundización en lo “popular” que finalmente disuelve la propia separación entre actor y espectador, para regresar (de manera análoga a la de Buenaventura) a la vieja noción del teatro como fiesta popular, como carnaval en el que se ensaya una praxis emancipada, una disolución en acto de todas las jerarquías. En esta dirección desarrolló Boal una serie de técnicas y formas teatrales muy influyentes a lo largo y ancho del mapa del teatro político mundial.

Boal reconoce en Brecht a aquel que comenzó a transformar el rol del espectador de pasivo en activo y crítico, devolviendo al público, al “pueblo”, lo que le era propio: el teatro como medio de producción. Sin embargo, considera que Brecht no fue lo suficientemente lejos, y utiliza ciertas tradiciones populares latinoamericanas para avanzar en esta dirección. Esquemáticamente, reconoce tres grandes estadios, el aristotélico-burgués (hegeliano, podría agregarse), el brechtiano, y el suyo propio. “Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una ‘catarsis’; en el segundo una ‘concientización’. Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio –en resumen, se entrena para la acción real.” (Boal 1974: 24) Aquí podemos reconocer el meollo del “teatro del oprimido” de Boal, que se despliega en una serie de diversas formas y técnicas. Estas se van desarrollando progresivamente con el objetivo de transformar al espectador en actor, al sujeto que admite pasivamente la historia en un sujeto que interviene activamente en ella. Ya el denominado “sistema comodín”, una de las primeras técnicas desarrolladas por *Arena*, avanza en esta dirección, y en un sentido eminentemente brechtiano: utilizaban la figura del “Coringa”, un *joker* o narrador, para interrumpir la acción y distanciar los acontecimientos en el sentido del teatro épico. Esta suerte de maestro de ceremonias prologa e

interrumpe la obra. Invita a los espectadores a cuestionar la acción en escena o a plantear finales alternativos. Los espectadores y el Coringa entrevistan a los actores acerca de sus roles durante la actuación, teniendo éstos que examinar su propio rol desde fuera, como quería Brecht. Como lo sugiere Joel Schechter, citando al propio Brecht: "The procedure here is slightly reminiscent of Brecht's unrealized plan (noted in his published diaries) to have two clowns 'perform in the interval and pretend to be spectators. They will bandy opinions about the play and about the members of the audience. Make bets on the outcome (...)' The idea would be to bring reality back to the things on stage.'" (Schechter 1983: 49)

Otra de las técnicas posteriormente desarrolladas por Boal es el denominado "teatro imagen", en el que los espectadores intervienen directamente, ya sin necesidad del *joker*, interrumpiendo la representación, "hablando" a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores. El teatro, como requería Brecht, es interrumpido para que así pierda toda su aura ilusionista y abra el espacio de un distanciamiento que favorezca la activación crítica del público. Aunque esta interrupción es más brutal de lo que hubiera admitido Brecht: no es una interrupción prevista ni por el dramaturgo ni por los actores, ni siquiera por *clowns* mediadores, sino suscitada por el propio espectador, transformado ahora en un sujeto activamente participante de lo que sucede en la escena.

Ya en el "teatro foro", que enraíza en los movimientos culturales populares y de alfabetización latinoamericanos de los 50 y 60 (de hecho, Boal lo concibe durante un trabajo de alfabetización en Perú en 1971), los espectadores convertidos en "*espect-actores*" intervienen directamente, cuando lo consideran oportuno, en la acción dramática y ellos mismos actúan las modificaciones que proponen. Asimismo, el "teatro invisible", transforma un espacio cualquiera en un escenario público, creando situaciones teatrales en espacios públicos a partir de un problema o conflicto común (por ejemplo, el problema de los precios en la cola de un supermercado), pero de modo que el "público" no sabe que el espectáculo está siendo actuado, y que ellos mismos se transforman súbitamente en actores involuntarios. De manera espontánea, pues, se suman a la (re)presentación discutiendo sobre el tópico planteado, planteando alternativas, ensayando soluciones.

Ciertamente, podría objetarse que la disolución del "cuarto muro" llevada a este extremo corre el riesgo de disolver la propia especificidad de lo teatral en cuanto tal. Pero sucede que esa "especificidad" misma es lo cuestionado por el planteo de Boal, como en general la "especificidad" de lo artístico es lo cuestionado por el arte político en muchas de sus modalidades. Estas distintas técnicas teatrales son formas sencillas y muy abiertas, en las que Boal está dispuesto a resignar calidad técnica en función de la completa subversión del espectador burgués y su transformación en un *espectador* que presenta "espectáculos" según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. Estamos, ciertamente, ante un cuestionamiento radical del tradicional régimen de autor y de espectador: el autor ya no se limita al dramaturgo, sino que es un productor colectivo; el espectador ya no es un receptor pasivo, sino que se ve conminado a participar activamente.

Enrique Buenaventura y Augusto Boal son dos de los más destacados "usuarios" de Brecht en el ámbito del teatro Latinoamericano. Sin dudas que no fueron los únicos, pero acaso sí de los más influyentes y, sobre todo, de los

más arriesgados y creativos en su aproximación al dramaturgo alemán. Pues a ambos se podría aplicar la máxima de *colaboración* que el director teatral brasileño Fernando Peixoto enunciara con lucidez y eficacia en el epígrafe de este ensayo: de lo que se trata no es ni de copiar ni de imitar, sino de *trabajar con Brecht*.

\*\*\*\*

V. Si hasta aquí nos referimos de la presencia de Brecht en algunos aspectos de la lírica, el teatro y la crítica en América Latina, hay un episodio que nos permite enlazar estos registros en el género híbrido del teatro-musical. Francisco Buarque de Hollanda (1944), más conocido como Chico Buarque, realiza en 1978 una versión de la *Ópera de tres centavos* (1928) de Brecht y Kurt Weill, titulada *Ópera do malandro*. Este trabajo, acaso la adaptación de Brecht más creativa, divertida y lúcida que se haya producido jamás en Latinoamérica, condensa la recepción anterior en un teatro musical crítico, pero además cierra históricamente la época que nos propusimos tratar, y anticipa críticamente la época de mercantilización despolitizadora que vino después. En esta *operetta*, el famoso poeta, músico, compositor, dramaturgo y novelista brasileño Chico Buarque, recupera del libreto de Brecht los rasgos de un teatro épico aún en gestación en 1928, y de la labor de Weill la concepción de una música a la vez de vanguardia y popular. Sólo que Chico asumió ambas tareas en su sola persona, agregando, además, una permanente reflexión crítica, paródica e irreverente, acerca de su labor como una consciente *reescritura* de obras anteriores.

Chico plantea explícitamente en una “nota” que antecede el libreto que “el texto de la *Ópera do malandro* está basado en la *Beggar's Opera* (1728), de John Gay, y en la *Ópera de tres centavos* (1928), de Bertolt Brecht y Kurt Weill.” (Buarque 1978: 17) Esto que aparece “fuera” de la obra como una suerte de pleitesía hacia el *copyright*, “dentro” de la obra aparece una y otra vez como motivo de parodia metatextual de la ideología de la autenticidad y de la propiedad intelectual. Chico adopta en términos generales el argumento de la *Threepenny Opera*. Así, Macheath se transforma en *Max Overseas*, o sea, en Max “en el extranjero”, ironía inicial por la cual *Mackie Messer*, el delincuente de los bajofondos de Soho, adopta, “*overseas*”, el noble título del pillaje carioca: él es ahora un *malandro*, figura emblemática del aventurero astuto, versión brasileña del *trickster* inmemorial, suerte de antihéroe popular que condensa las virtudes y los vicios del marginal, y por momentos, del antisocial que encarna, anárquica pero eficazmente, la revancha de los oprimidos. Max, “ateo y materialista” (id.: 41), enfrentado al respetable y temido propietario de una amplia red de lupanares, Duran (el *Peachum* de Brecht), se casa con la hija de éste, Teresinha (*Polly*), que a su vez disputa su amor por Max con Lucía (*Lucy*). Duran se vale de su amistad con el jefe de policía, Chaves (*Brown*), para cercar a Max, que es finalmente traicionado por una prostituta, Geni (*Jenny*)—que en la versión carioca es no sólo prostituta y traicionera, sino a la vez homosexual y travesti. Por último, ante la inminente ejecución de Max, el relato da un vuelco y se transforma (como en Brecht-Weill) en la parodia de un *happy end*.

En el marco de estos paralelismos, se dan algunos cambios de estructura. Cambios que sin embargo redundan en una adecuada adaptación (*transcultural*) del contexto en el que se desarrollan las obras, y en una eficaz utilización de los recursos que plantea el teatro épico para aunar diversión y enseñanza,

humor y crítica social. En cuanto a la recontextualización, hay que señalar que si Brecht ensayó con su *Ópera de tres centavos* una crítica del liberalismo decimonónico y los cinismos de su moral Guillermina, que se caían a pedazos en la Alemania de Weimar, Chico logra una crítica de la modernización forzada y sus hipocresías, que se manifestaban de la manera más autoritaria y cínica en la dictadura que vivía Brasil desde 1964. Esta divergencia inicial nos plantea, al menos, la siguiente reflexión: el “americanismo” que de distintos modos pudo saludar un Brecht harto de romanticismo y de “profundidad” alemana, aparece en la mirada latinoamericana de Chico como principal objeto de crítica. El mundo parodiado por Brecht y Weill era el ciclo de una burguesía que había conocido el esplendor y que llegaba a su ocaso en el clima nihilista de la Centroeuropa de entreguerras. En cambio, la crítica de Chico apuntaba al atropello de una “modernización” a medias comandada por una burguesía siempre fallida que, en vez de un romanticismo rancio, exudaba un pragmatismo tecnocrático rápidamente adquirido en la admirada escuela de un *american way of life*. “Americanismo” que, en el subdesarrollado contexto latinoamericano, extremaba sus hipocresías, desajustes y cinismos: estructuralmente, expresaba su imposibilidad de convivir con la democracia política, manifestaba su sólida alianza con las versiones más represivas de las tristemente célebres dictaduras latinoamericanas. El “progreso” en Latinoamérica se pareció más al viento huracanado del famoso ángel benjaminiano que a las promesas emancipatorias de la técnica que Brecht veía en la vanguardia constructivista rusa o en planteos de la *Neue Sachlichkeit* alemana, allá en los tempranos años ‘20 y ‘30.

De hecho, la ópera de Chico testimonia críticamente el paso de un modo de dominación tradicional, patriotero, represivo, artesanal y aliado con fuerzas regresivas como el ejército y la iglesia, a otro modelo, “modernizado”, esto es, tecnocrático, permisivo, aliado al capital financiero internacional, y enteramente mercantilizado. El paso, digamos, de un capitalismo de la represión a un capitalismo del consumo, del ciclo de los ‘60-‘70 al ciclo que se consolidó en los ‘80 y aún llega a nuestros días. Aparece en la ópera una crítica anticipatoria de la ideología que en los largos años del neoliberalismo en Sudamérica vino a encubrir la miseria con góndolas de mercancías producidas lejos de nuestras economías exportadoras de materias primas. Teresinha, con tino comercial, le presenta estas nuevas ideas a Max, con quien proyecta fundar una firma, MAXTERTEX Limitada, dedicada a la exportación de hilo de nailon: “¡Nadie aguanta más ese clima, esa ansiedad! ¡Todo el mundo está necesitando algo nuevo, más abierto, más limpio y tolerante. (...) ¡Sangre nueva! ¡Una nueva civilización! Es claro que los *malandros*, los bandidos y los que piensan que siempre hay un truquillo, esos se van a podrir debajo del puente. Pero en ese pueblo de allí fuera no hay sólo vagabundos y marginales, no. Y va a haber un lugar bajo el sol para el que quiera luchar y saber vencer en la vida. Y de allí viene el progreso, Max, del trabajo de esa gente y de nuestra imaginación. (...) Porque la multitud no va a estar reprimida, ni encorralada, ni tiranizada, ni nada. ¿Sabes qué? La multitud va a estar seducida.” (Id.: 169-171) La multitud caerá presa de la *seducción*, dice Chico, con un ojo puesto en Brecht y el otro en el capitalismo latinoamericano. Indudablemente no ignoraba lo profundamente brechtiano de esa palabra: contra la seducción, contra la ilusión, contra el encantamiento

del arte tradicional y su complicidad con el encantamiento social que el siglo XX tan bien ha sabido explotar. Brecht había escrito en “Contra la seducción”, uno de sus más famosos poemas (de *Hauspostille*): “No os dejéis seducir: no hay retorno alguno”. Y “refuncionalizando” el viejo poema de los años del anarquismo antiburgués de Brecht, dispara certeramente contra el *aggiornado* capitalismo “permisivo” que aún hoy padecemos.

En cuanto a la utilización de recursos afines al teatro épico que Brecht comenzaba a desarrollar ya en 1928, podríamos mencionar una larga serie de elementos: distanciar la acción, trasladándola al pasado (sucede en 1940, en los comienzos del “Estado Novo” de Getulio Vargas); hablar directamente al público, rompiendo el “cuarto muro”; hacer a los actores representar más de un papel; interrumpir la acción con diversas estrategias, con comentarios o canciones; recordarle al público que está en el teatro, no en la vida real; romper con la escisión entre arte “elevado” y “bajo”; despertar la inquietud del espectador por la miseria del mundo y el modo en que la misma está sujeta al designio de los hombres. De esta larga lista quisiéramos destacar la reiterada tematización del problema de la *producción* de la obra, la insistencia en impedir a los espectadores olvidar que están ante una producción artificial, procurando poner de manifiesto el propio proceso de su producción. Así, por ejemplo, aprovecha Chico para rendir un explícito homenaje al autor de *The Baggart's Opera*, insertando *dentro* de la obra un autor ficticio, “João Alegre”, traducción literal de John Gay. Al modo del *Joker* de Boal, un “Productor” ficticio (que no por azar coincide con el actor que representará al despreciable Duran: la obra es también una crítica de las jerarquías *dentro* del propio mundo del arte) dirige unas palabras al público a modo de prólogo, en el que presenta a João Alegre. En el mismo prólogo, João es aplaudido por la directora de una ficticia sociedad de beneficencia a la que se destinaría todo el dinero recaudado en la presentación, Vitória (que tampoco por azar es luego la esposa de Duran), encantada de vincularse, según ella misma confiesa al público, con un “Teatro con ‘T’ mayúscula” (id.: 20). Esta explicitación del carácter ficticio del teatro en la utilización del prólogo, que se refuerza con el contenido irónico del mismo, reaparece con toda contundencia hacia el final de la obra. Allí, la marcha de los miserables no es sólo una amenaza (como la de Peachum a Brown en la obra de Brecht), sino que resulta en una manifestación masiva e incontenible, a pesar de las imprecaciones de la respetable señora Vitória, que es finalmente atropellada por la multitud. Ante semejante agravio, ella reacciona interrumpiendo la propia representación, es decir, *mostrándola como representación*: “¡Luces! ¡Yo pedí luces! ¡Se suspende el espectáculo! ¡Luces en la platea! ¡Ey, ustedes ahí arriba en la parte técnica! ¡Paren todo! ¡Enciendan la luz de la platea!” (Id.: 175). Y allí comienza el vuelco por el que reanudará el espectáculo sólo para terminar “con un final decente”, es decir, para “recomenzar el *happy end*” (id.: 177).

Pero acaso el punto más álgido de esta estética de la producción puesta en obra se alcance cuando toma por objeto, sutilmente, a la propia condición marginal de la cultura latinoamericana. Y ello sucede, además, con ocasión de una jocosa referencia al propio Bertolt Brecht *dentro* del discurso artístico. Cuando Duran se entera de que su hija Teresinha (“nuestra mayor inversión”) se ha casado con Max Overseas, reacciona con violencia e indignación: Max es un vil estafador, un bandido de mala muerte que no honrará a su hija con los



deberes que corresponden a un verdadero marido. Pero Teresinha defiende a su *malandro* en uno de los pasajes más luminosos para nuestro tema: en su defensa, Teresinha equipara el mismísimo *malandro* del título de la obra nada menos que a Bertolt Brecht, deslizándose así una torsión autorreflexiva y metatextual, una condensada teoría de la transculturación en pocas palabras, lúcidas y graciosas: “DURAN: Ese capitán [Max] nunca trabajó en su vida. ¡Es un ladrón! / TERESINHA: Puede llamar ladrón a quien quiera que me tiene sin cuidado. A nadie le interesa ya esas cosas. Aquel alemán que escribe para teatro, cómo era su nombre? / VITÓRIA: Einstein. / TERESINHA: No, no. Es Bertolt Brecht. ¿No es también él un ladrón? Me han dicho que ese Brecht roba todo de otros y hace cosas maravillosas. Entonces, nadie quiere saber de dónde viene la riqueza de las personas. Lo que importa es qué van a hacer las personas con esa riqueza.” (Id.: 81)

*Malandros* de la cultura, contrabandistas de la tradición, los artistas latinoamericanos se valen de los retazos esquivos con los que cuentan para avanzar hacia la promesa de una cultura plural, abierta e irreverente. Lo que importa no es de dónde viene tal o cual “influencia”, sino qué se es capaz de hacer con esas “riquezas” mal habidas. La de Chico es una prueba muy lograda de lo que se puede hacer.

Si echamos un vistazo al aspecto musical de la obra, no obtendremos sino contundentes pruebas de esta misma orientación.<sup>7</sup> Por un lado, el sentido de la dimensión musical de la obra responde con bastante claridad a los reclamos de Kurt Weill de ir más allá de la escisión entre música culta y música popular, así como a la concepción de Brecht de la función de la música en el teatro: números musicales autónomos que interrumpen y comentan la acción, y que incluso luego fueron difundidos con mucho éxito en discos con las canciones separadas de la obra general. También encontramos paralelos directos entre varias de las canciones de una y otra obra. Chico conservó la música del celeberrimo *Moritat* de Mackie Messer, aunque con otra letra, y con el título *O Malandro*, como apertura de la ópera. Esa melodía es recuperada en el cierre, *O malandro n° 2*. Luego, Chico va intercalando en el libreto canciones con ritmos americanos y afroamericanos, como el samba, el mambo, el tango, el foxtrot. En muchas de sus letras podremos encontrar paralelos bastante directos con las canciones de Brecht. Ahora bien, el paralelo más ambicioso es sin dudas el que se plantea entre *El mensajero a caballo* de Brecht-Weill y el *Epílogo Dichoso (Ópera)*, de Chico Buarque. Pues allí aprovecha Chico la parodia que Weill realiza de la ópera tradicional para redoblar la apuesta y proponer un pastiche irreverente en el que se citan largos compases de óperas tradicionales intercalados por un coro basado en el *Moritat*.<sup>8</sup> Ironía máxima, parodia final. El *happy end* está revestido con versiones de los máximos *hits* de la ópera tradicional, y saturado con una letra desopilante en la que se identifican en un mismo episodio de casi ocho minutos de música, una crítica en acto de la escisión entre música culta y música popular, una carnavalesca transculturación o transvaloración de los “tesoros” más *cotizados* de la música occidental, un claro gesto de insumisión ante el “cortejo triunfal de la cultura”, una ácida crítica social de una modernización fraudulenta y colonial. Bajo los acordes de *Carmen* de Bizet, escuchamos: “CAPANGAS: yo que fui / un pobre marginal / sin documento / y sin moral / he de ser un buen profesional / (...) cerca de la señora / y del señor / bancario o contador / CORO: Qué



suceso / El progreso / Corta el mal / Por la raíz.” (Id: 183)

Si estuviéramos ahora oyendo la música, podríamos tener una clara experiencia del extrañamiento extremo producido en el estrepitoso choque entre este lugar común de la música “culto” y la letra desopilante de Chico. Un verdadero *V-effekt*, agudizado por la condición colonial, que se mantiene a lo largo de esta exuberante “*Ópera*” final. Ya en la *coda*, con los acordes *sambizados* nada menos que de Tannhauser de Wagner, produciendo un efecto anti-aurático de máxima eficacia, escuchamos esta celebración del atropello de modernización: “GENI: El sol nació / En el mar de Copacabana / Para quien vivía / Sólo de café y banana / TODOS: Tiene gilete, Kibon / (...) Shampoo, TeVé / Cigarros largos y finos / Blindex fume / Ya tiene napalm y Kolinós / (...) Qué orgía / Qué energía / Reina la paz en mi país / Ay, mi dios del cielo / Me siento tan feliz.” (Id.: 189)

Chiste amargo y crítica social, esta sátira política es también crítica artística, y si el fallido proyecto de la cínica “burguesía nacional” es puesto al desnudo, Bizet es puesto a cantar una letra de cabaret, y el “Teatro con ‘T’ mayúscula” de la señora Vitoria es reconducido a su tanto más eficaz y divertida “t” minúscula. Pero no sólo eso, pues si esta articulación entre crítica social y crítica estética ya estaba en el proyecto brechtiano, Chico da un paso más allá: Wagner es obligado a bailar samba, y este carnalesco y sutil teatro musical es escenario de una crítica des-colonial de amplias consecuencias.

**VI.** El uso que se dio a Brecht en Latinoamérica, en los años de su más intensa presencia, no fue ni uniforme ni mimético, sino múltiple, creativo y consciente de la condición latinoamericana de la “recepción”. Esa multiplicidad, que atravesó géneros y países con la misma demanda de una tensión crítica y no reductiva entre arte y política, puede alentar la aún debida *Umfunktionierung* de Brecht en nuestros días. Después de los años que hemos tematizado en este ensayo, y ya presagiada en la obra de Chico Buarque, la *Mahagonny* latinoamericana se alzó una vez más: años de neoliberalismo tuvieron drásticas consecuencias en las sociedades latinoamericanas y en sus memorias. Y si Brecht dejó de ser un referente clave entre intelectuales y artistas, no tendríamos por qué ventilar el viejo fantasma del “cansancio brechtiano”, sino más bien denunciar el “cansancio” de las condiciones de recepción de Brecht, es decir, el “cansancio” forzado de una voluntad social emancipatoria, y el reflujo de una cultura pensada en intrínseca relación a esa voluntad. Si bien este último “cansancio” no es el objeto del presente ensayo, podemos decir que los pocos casos tratados aquí nos ofrecen una diversidad de *modelos de refuncionalización* que, lejos de provocar desaliento, se ofrecen más bien como dispositivos de apropiación crítica de la *caja de herramientas* brechtiana, módulos abiertos de experimentación, para pensar y recrear los tortuosos procesos de dominación y emancipación en países periféricos. La tradición de los oprimidos es una tradición oscilante, surcada por interrupciones y quiebres. Retomar lo perdido en un momento de devastación político-intelectual puede ser un modo de acompañar los contradictorios procesos de reconfiguración política y social que se viven hoy en Latinoamérica.

#### Endnotes

1 Tomamos libremente el famoso concepto forjado en 1940 por el cubano Fernando Ortiz en *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, y luego eficazmente desarrollado por otros

críticos latinoamericanos como el uruguayo Ángel Rama. No es un azar que haya sido un crítico brechtiano interesado en las relaciones entre Brecht y Oriente, Antony Tatlow, quien haya desarrollado una idea análoga, al hablar de una "dialéctica de la aculturación": "A pasaje through the 'foreing' can be the only way of encountering the 'self', a process I term the dialectics of acculturation." (Tatlow 1989: 9)

2 Ambos poemas completos se encuentran en Stegmann 1999.

3 Se denomina "cuarto muro" a la frontera imaginaria que, en el marco de los presupuestos ilusionistas del teatro tradicional, separa la obra de la platea, encerrando la representación entre cuatro muros y vedando toda relación posible entre actor y espectador.

4 Cit en Gilberto Martínez, "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht", *Conjunto* (Cuba) n° 20, 1974.

5 Ciertamente, la lista podría ampliarse, sobre todo con los nombres de algunos críticos brasileños fundamentales, como Leandro Konder, José Guilherme Merquior o Flavio Kothe.

6 Pero no olvidemos que, en sus últimos años, Brecht mismo mostró mucho interés en Mao.

7 Afortunadamente, disponemos de una reciente versión de la ópera, a 25 años de su estreno, bajo la dirección de Charles Möeller y Claudi Botelho, grabada en vivo en agosto de 2003, en Río de Janeiro (Random Records 799).

8 Chico Buarque cita fragmentos enteros (no menos de 16 compases cada uno, que le permiten explayarse ampliamente en su intención paródica) de *Rigoletto* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Aida* de Verdi, *La Traviata* de Verdi y de *Tannhauser* de Wagner, en ese orden, e intercalados por el estribillo popular (8 compases) basado en la melodía del *Moritat* de Weill.

## Bibliografía

- Boal, Augusto, 1974. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, de la Flor.
- Bodden, Michael, 1995. "Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater", en *Brecht Then and Now. The Brecht Yearbook*, vol. 20, Madison. (La colección de *The Brecht Yearbook* está completa, incluidos los volúmenes citados más abajo, en la web: <http://digiAhcoll.library.wisc.edu/German/>)
- Buarque, Chico, 1978. *Ópera do malandro*. São Paulo, Círculo do Livro.
- Buenaventura, Enrique, 1958. "De Stanislavski a Brecht", en revista *Mito*, Bogotá, año IV, n° 21.
- Lima, María (ed.), 1987. "ATINT Symposium: 'Brecht in Latin America'", en *Brecht, Performance. The Brecht Yearbook*, vol. 13, Detroit/München.
- Lopes, Joe, 2009. "Chico's Modern Street Opera: The Influences On *Ópera do Malandro*", en [www.gringoes.com](http://www.gringoes.com).
- Peixoto, Fernando, 1986. "Brecht, nuestro compañero", en *Conjunto*, n° 69, Cuba.
- Pellettieri, Osvaldo, 1994. "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)", en id., *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*. Buenos Aires, Galema.
- Piglia, Ricardo, 1972. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases", en *Los Libros*, n° 25. (la colección completa de *Los libros* está disponible en la web: <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html>).
- \_\_\_\_\_, 1975. "Notas sobre Brecht", en *Los Libros*, n° 40, marzo-abril 1975.
- Posada, Francisco, 1969. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Bs. As., Galema. (Traducción al portugués: Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970)
- Schechter, Joel, 1983. "Beyond Brecht: New Authors, New Spectators", en *Beyond Brecht. The Brecht Yearbook*, vol. 11, Detroit/München.
- Stegmann, Vera, 1999. "Bertold Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics", en *Brecht 100-2000. The Brecht Yearbook*, vol. 24, Waterloo.
- Tatlow, Antony, 1989. "The Context of Change in East Asian Theater", en *Brecht in Asia and Africa. The Brecht Yearbook*, vol. 14, Hong Kong.
- Taylor, Diana, 2000. "Brecht and Latin America's 'Theater of Revolution'", en Carol Martin y Henri Bial (eds), *Brecht Sourcebook*, Routledge, London.

**Glotzen**

**Ist**

**Nicht**

**Sehen**



# COMMUNICATIONS

FROM THE INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY

NORMAN ROESSLER  
EDITOR, CIBS  
TEMPLE UNIVERSITY  
INTELLECTUAL HERITAGE PROGRAM  
214 ANDERSON HALL  
1114 W. BERKS ST.  
PHILADELPHIA, PA 19122 / USA

## IN THIS ISSUE:

### IN MEMORIAM

AUGUSTO BOAL, PINA BAUSCH, REINHOLD GRIMM, STEFAN BRECHT

### HEADLINES & NEWS

WHAT'S IN YOUR BRECHT LIBRARY?

IS BARACK OBAMA THE FIRST BRECHTIAN PRESIDENT OF THE USA?

"WOVON LEBT DER MENSCH?": 11TH ANNUAL ISTANBUL BIENNIAL

2009: THE BRECHTIAN ANNIVERSARY YEAR: PLATO, GALILEO, DARWIN

### PERFORMANCE REVIEWS

RUINED & 33 VARIATIONS (DAVID CALDWELL)

LA CASA DE LOS ESPÍRITUS (PETER ZAZZALI)

HYSTERIA (DANIEL S. D'ARPA)

THE INTELLIGENT HOMOSEXUAL'S GUIDE TO CAPITALISM & SOCIALISM WITH A KEY TO THE SCRIPTURES (PIROOZ AGHSSA)

THEATER OF WAR (PETER ZAZZALI)

MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN (ANTHONY SQUIERS)

LIFE OF GALILEO (DASSIA N. POSNER)

DIE DREIGROSCHENOPER (DOMINIK MÜLLER & JOACHIM LUCCHESI)

MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN (CLAUDIA BIESTER)

THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE (GEORGE PANAGHI)

THE THREEPENNY OPERA (JOANNE HARTSTONE)

MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN (DAVID BARNETT)

### INTERVIEWS

ANNE BOGART, PIROOZ AGHSSA, ARMINA LA MANNA, PETER KLEINERT,  
CLÁUDIA TATINGE NASCIMENTO, CARIDAD SVICH, GABRIELE JAKOBI &  
ROBERT McNAMARA

### THE BERLINER ENSEMBLE INTERVIEWS (MARGARET SETJE-EILERS)

ANGELIKA RITTER, EVA-MARIA BÖHM

URSULA ZIEBARTH, ANGELA WINKLER

### VERSUCHE

BRECHT POSTCARD (ANDREA MCFADDEN)

CHE'S IMAGE (NELS JEFF ROGERS)

VERFREMUNG BE DAMNED!: PUTTING AN END TO THE MYTH  
OF BRECHTIAN ACTING (W. STUART McDOWELL)

"THIS IS THEATRE: IT MUST LIVE!": DIRECTOR DIMITR GOTSCHKEFF  
IN REHEARSAL (JOSÉ ENRIQUE MACIÁN)

BRECHT'S EAST ASIA (ANTONY TATLOW)

BRECHTIAN THEATRE AS MODEL OF VISUAL ENGAGEMENT IN THE  
ART OF LEON GOLUB (AMBER TAVIS TENG)

THE DEATH OF BRECHT IN CALIFORNIA (PETER FERRAN)

BRECHT Y AMÉRICA LATINA: MODELOS DE REFUNCIONALIZACIÓN  
(LUIS IGNACIO GARCÍA)