



Communications from the International Brecht Society. Vol. 24, No. 2 December 1995

[s.l.]: International Brecht Society, December 1995

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

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

Copyright 1995 International Brecht Society. Used with Permission.

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

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

COMMUNICATIONS

from the International Brecht Society



Vol. 24 No. 2

December 1995

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
COMMUNICATIONS

Volume 24 Number 2

December 1995

Editor:

GUDRUN TABBERT-JONES
Department of Modern Languages
Santa Clara University
Santa Clara, CA 95053

Associate Editor:

THOMAS FREELAND
Department of Drama
Stanford University
Stanford, CA 94305-5010

Tel. (408) 867-2970

Tel. (415) 723-2576

Fax. (408) 741-0532

Fax. (415) 723-0843

Email gtabbertjone@scuacc.scu.edu

Email thomas@leland.stanford.edu

Technical Assistant: Roy Jones, Email royjones@aol.com

All Correspondence should be addressed either to the Editor or the Associate Editor. *Communications* welcomes unsolicited manuscripts up to 15 double-spaced, typed pages conforming to the *MLA Style Manual*. You are encouraged to include with your manuscript the text in Word Perfect or Microsoft Word on IBM formatted 3½ or 5¼ diskettes.

The Editor wishes to thank Dr. Carl Weber, Professor, Drama Department and Dr. Russell Berman, Chair of the German Department, Stanford University for technical and financial support.

See the inside back cover for information on subscriptions and membership; membership in the IBS includes subscriptions to both *Communications* and *The Brecht Yearbook*. *Communications* is published twice a year and the *The Brecht Yearbook* is published once a year. The Managing Editor of *The Brecht Yearbook* is Maarten van Dijk, University of Waterloo, 200 University Ave. West, Waterloo, Ontario, Canada, N2L 3G1

IBS-Communications is a member of The Council of Editors of Learned Journals (CELJ).

ISSN 0740-8943; Copyright © 1995 by the INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY. Contents may not be reproduced without written consent.

IBS-Communications is indexed in the *MLA International Bibliography* and *Germanistik*, and is included in the databank of the Theatre Research Data Center, Brooklyn, New York.

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

IBS Officers:

Michael Morley, President

School of Humanities, Flinders University, Bedford Park, South Australia 5042

Siegfried Mews, Vice-President

Department of Germanic Languages, University of North Carolina, Chapel Hill, NC 27599, USA

Ward B. Lewis, Secretary/Treasurer

Department of Germanic and Slavic Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602, USA

Gudrun Tabbert-Jones, Editor, Communications

Department of Modern Languages, Santa Clara University, Santa Clara, CA 95053, USA

CONTENTS**VOLUME 24, NUMBER 2**

Editor's Note	2
Officers' Report	3
In Brief	7
Upcoming Events	13
Conference Report	16
Performance Reviews	23
Articles	
Auschwitz und kein Ende	
An Interview with Heiner Müller	54
Bertolt Brecht: Zwei Briefe	61
Zwei unbekannte Briefe Brechts	
<i>Erdmunt Wizisla und Michael Rohrwasser</i>	63
Die Uneinlösbarkeit des menschlichen	
Glücksverlangens	
<i>Horst Jesse</i>	69
Selected Current Bibliography	80

EDITOR'S NOTE

With this issue I am taking over the responsibilities of editor from Vera Stegmann. I want to thank Vera for carefully preparing the transition, making Santa Clara University in conjunction with Stanford University the new home of *Communications*. Although Vera's act is hard to follow, I hope to maintain the high standards of quality and timeliness she established. Changing the photograph on the front cover from a black and white to color is the most visible sign of the transition. Another change concerns the reproduction of contributions.

The acquisition of a scanner will be a big time-saver for those who wish to submit hard copy manuscripts. The scanner will read either English or German texts directly. However, there are things the scanner does not do well. It cannot read faxes printed on thermal paper, and if the contrast between fonts and paper is low, it frequently mistakes one letter for another or simply omits letters, or even parts of a sentence. Locating and correcting the errors are therefore essential. Thomas Freeland from the Drama Department at Stanford University has kindly agreed to assist me with this task. In the future, please submit scanner-friendly contributions, i.e. dark type on white paper. Of course, the optimum method of submission remains an IBM formatted diskette preferably Microsoft Word or Word Perfect, together with a double-spaced hard copy on white paper.

As in the past, *Communications* will appear biannually. However, the new publication dates will be early December and June. This change of schedule is necessary because Santa Clara University and Stanford University are on the quarter system. However, *Communications* will continue the policy of publishing reports, articles, and announcements. Dr. Erdmut Wizisla from the Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin has kindly agreed to supply regularly an update on the bibliography. For this issue he sent material focusing on the much acclaimed Heiner Müller-production of *Arturo Ui*, the last season's main event at the Berliner Ensemble as well as two Brecht-letters with commentaries, published in the newest issue of *Sinn und Form*.

This issue contains the ballots for a new two-year term for IBS officers. Only current INS members may vote. Despite the changed date of appearance I am looking forward to your submissions by March 30 for the Spring Issue and September 30 for the December issue.

*Gudrun Tabbert-Jones
Santa Clara University*

OFFICER'S REPORTS

President's Report

By the time this issue of Communications appears the outcome of Barbara Brecht-Schall's court case should be known. Just in case readers have not caught up with this, I mention it here as a postscript to John Fuegi's appearance on the Augsburgs panel "discussing" some of the, at best contestable, at worst inaccurate statements in his book.

Making use of French privacy laws, Brecht's daughter is suing Fuegi and the publisher of his biography for slander and disrespect of the dead, and seeking 500,000 Francs damages, together with press advertisements rectifying the alleged mistakes. (Given the detailed factual corrections listed in the most recent volume of the *Yearbook*, one might have thought that the all-purpose legalese "alleged" is not entirely apt in this case). And the reason for the case being heard in France? Interestingly, the plaintiff's lawyer asserted that "the literature and media in Anglo-Saxon countries are too impregnated with Fuegi's views" --an assertion which would surely be supported by anyone who has followed the advertising and media hype campaign for the book over the past year.

Ironically, the report of the proceedings published in *The Guardian* of October 5 displays certain bizarre affinities with the major document in the case. Among the "10 FACTS OF BRECHT'S LIFE" the paper has him founding the Berliner Ensemble in 1948, dying in 1956, and managing the, for most humans, difficult trick of producing *Arturo Ui* in 1958. (Could it be that even *The Guardian* has been "impregnated"?) We also learn that he had four wives (this must presumably be a mistranslation of "femmes"), and that one of them was Lotte Lenya. There is clearly no limit to Brecht's ability, even from behind the grave, to demonstrate the accuracy of his youthful avowal "In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen." All this should not, however, blind one to the real issues here--issues which Fuegi, with the, assistance of the Chair of the panel in Augsburg, declined to address then, and continues largely to ignore.

One wonders whether, for example, he might reflect on Giorgio Strehler's views (*Le Monde* July 10/9), which are both dismissive of Fuegi's procedures and notable for their combination of directness on matters relating to both his own and Brecht's personality, and insight into the collaborative nature of the author's approach to love and work. Above all, it would be sensible for "those on the right who have felt obliged to badmouth Brecht and those on the left to praise him" to heed Strehler's constructive proposal that the discussions can be conducted dispassionately, that "strong pro- or anti-Brecht feelings are a thing of the past," and that "widely differing types of production" be mounted to test Brecht's position as "a writer who played an important role in the history of both the theatre and the world."

How important this place is should be the stuff of rigorous but coherent debate; while how, and of what this importance is constituted, for which cultures and audiences, still needs constantly to be addressed. In which connection it is piquant (and relevant) to find Brecht's name occurring in a context where his position as representative of a particular type of social and aesthetic approach to literature and its readers is taken for granted.

In his moving sonnet sequence on the death of his mother, Seamus Heaney writes of her connection to language and vocabulary as a reflection of class attitudes, while implying a certain hesitancy in the face of too neatly articulated expressions of thought

Fear of affectation made her affect

Inadequacy whenever it came to

Pronouncing words 'beyond her'.

Bertold Brek, (The Haw Lantern, London 1987, p 28)

This metonymical (also a word Heaney's mother would have turned into "something hampered and askew") reference, in the context of the Nobel Prize winner's reflections on loss, origins social and personal, and the links between life and literature surely says something more essential than Fuegi's attempts to diminish the work through focussing on the man. Ironically, it is as if Heaney's mother has absorbed, while the nay-sayers ignore, the implications of John Jay Chapman's paradoxical aphorism prefixed by Gore Vidal to his memoirs: "The thing that stirs us in any man's writing is the man himself -- a thing quite outside the page and for which the man is not responsible," The mother who bears witness in Heaney's poem to the representative aspect of Brecht's work says more with her act of mispronounced naming than cohorts of Fuegi's with their files of misdeeds real or imagined.

Michael Morley

The Flinders University of South Australia

Vice-President's Report

The March 1995 Augsburg conference, about which the last issue of *Communications* reported, is behind us, and it is time to look ahead. First of all, however, I wish to thank Vera Stegmann for her dedicated and time-consuming service as Editor of *Communications*, a publication that few of us would want to miss and that will continue to prove its usefulness alongside the Augsburg *Dreigroschenheft*, about whose emergence we reported in these pages. Second, I should like to extend a warm welcome to Gudrun Tabbert-Jones, who assumes the editorship of *Communications* beginning with this issue. May the new cover that, thanks to the technical expertise of Gudrun Tabbert-Jones's husband Roy Jones, features color photos, herald a bright future for *Communications* as well as the IBS.

Among the noteworthy events that involve Brecht and his work and demonstrate the continuity of Brecht research I should like to mention the August 1995 ATHE meeting "Why Theatre?," an international conference and theater festival (University of Toronto, 30 October-5 November), promises to be a major drawing card. Details about the IBS sessions at the annual MLA meetings may be found elsewhere in this issue.

IBS members are continuing to discuss plans for the 1998 Brecht centenary; Marc Silberman has been exploring possibilities for holding a theater festival and/or conference in Chicago; however, the general financial malaise and other factors have made progress difficult. At the time of this writing, several options concerning the type of event, its venue, and its dates are being explored. It is to be hoped that by the end of the year a clearer concept of what is feasible in terms of a festival and/or conference will have emerged. In the next issue I shall report on further developments.

*Siegfried Mews
University of North Carolina at Chapel Hill*

Treasurer's Report

28 February

31 August 1995

Balance	\$8,895.08	Receipts	\$5,488.07
		Disbursements	\$8,641.29
		Balance	\$5,741.86
Deutsche Bank Düsseldorf Konto-Nr. 76/74146 BLZ 300 702 000			
Balance DM 523,64		Receipts	DM 1.080,—
		Disbursements	DM 22,57
		Balance	DM 1.581,07

Ward Lewis, Secretary/Treasurer
University of Georgia

IN BRIEF

Barbara Brecht-Schall versus Edition Fayard

In early October arguments were presented in a Paris court in the case brought by Barbara Brecht-Schall on behalf of the Brecht Estate against Editions Fayard, the publisher of the French translation of John Fuegi's biography of Brecht. Mr. Leclerc presented arguments for Fayard and Mrs. Postel-Vinay for Brecht-Schall.

...[Mr. Leclerc] said: "This case is about the fundamental rights of authors and journalists. In the United States and Britain, the audacity of creation is not frowned upon. To ban excess is to proscribe talent. Do you really want Fayard to be reduced to publishing romantic novels and geography books?"

Mr. Fuegi, an American, argues that Mrs Brecht-Schall, aged 65, is the daughter of Mari Hold, the family maid, rather than of Brecht's then wife, Helene Weigel. The biographer, who was not in court, argues that plot and dialogue in the works of Brecht, who died in East Berlin in 1956, should really be attributed to the women he slept with. If the claim is proved, and given that most of the women survived him, royalties could be payable to their estates well into the next century. The works of Brecht are the fourth most-performed in the world, after those of Shakespeare, Moliere and Chekhov.

While conceding that Brecht was no saint, Mrs. Postel-Vinay said the book extended into the "realms of fantasy, falsification and gross slander.." She said: "The author claims that Brecht was incapable of writing without plagiarising and that 80 per cent of the *Threepenny Opera* was written by his then wife, Elisabeth Hauptmann. "He claims Brecht was a frustrated homosexual and therefore a misogynist and that he was a political opportunist." He is also made to appear to encourage his brother to join the Nazi party, she added. Her client, Mrs. Brecht-Schall, seeks 500,000 (pounds 57,000) damages and press advertisements rectifying the alleged mistakes.

Mr. Leclerc said literature was full of daughters and wives who wished to safeguard the reputation of men they had been associated with. He said: "Much of what is said in this fine book has been said before. Fuegi has not invented anything. Brecht's reputation is well-known and the text is colourful but not surprising... As for the quotes from Brecht which are said to be anti-Semitic, they have to be placed in the context of the time. Brecht's vocabulary is always on the limit of what is bearable and he believed that certain things could only be expressed by verging on the border of terrible bad taste... Brecht behaved as one expected in the Weimar republic of his youth, where it was not unusual to make two women pregnant at the same time," the lawyer added.

Judgment was reserved until November 22

(Reprinted from *The Guardian* (London) October 5, 1995)

Recent information: Anthony Tatlow reports that Fuegi and Artheme- Fayard have been fined 50,000 francs for saying Barbara Brecht-Schall was the daughter of a servant. Fuegi was not thought to have defamed her father by stating he was not the author of *The Threepenny Opera*. This is certainly not the end of the debate. More detailed information will be published in the next edition of *Communications*.

Dear Communications:

June 15, 1995

Hanns Eisler's German and Austrian music publishers have arranged for Eisler's music to be handled in this country by European American Music in Valley Forge, Pennsylvania, phone 610-648-0506, fax 610-689-0242. In book form, Hanns Eisler songs have been available since the sixties in the volume *The Brecht-Eisler Song Book*, as published by the Music Sales Corporation. Since that time, Eric Bentley has done English lyrics to 55 more Eisler songs and is at present arranging with European American Music for these, too, to be issued in book form. Meanwhile, the old Brecht and Eisler LPs made in the sixties by Folkways Records have been re-issued on cassette tape by Smithsonian-Folkways Recordings and may soon be transferred to CD's (Phone- 202-287-3424. Fax: 202-287-3699).

Sept. 22, 1995

Although the radio broadcast described below is now past. I would like to point out that if you or others would like to arrange a Hanns Eisler Concert, these two musicians would love to provide it. You might want to contact the writer of the letter and ask him for details. He can let you have a tape of the broadcast if you need it for whoever arranges concerts on your campus

Sincerely yours,
Eric Bentley

NEWS ITEM ABOUT HANNS EISLER'S MUSIC:

Hanns Eisler: Songs and Lieder on WNYC
Public Radio in New York City FM 93.9
September 18 - 19, Midnight

This Monday late night (early Tuesday) broadcast of SPINNING ON AIR with David Garland will feature an hour long broadcast of approximately 20 songs by the important German composer Hanns Eisler. Appearing on the broadcast with David Garland will be David Harris, baritone, Craig Johnson, pianist, and Eric Bentley, translator of the German texts. Eric Bentley will read his translations in addition to discussing Eisler and his music together with Harris and Johnson. The broadcast will open with three Eisler songs sung and previously recorded by Bentley himself, which demonstrate the difference in style and content between Eisler's political and revolutionary songs, and the much less political, more art song-like works which Harris and

English and almost impossible to find in German. David Harris and I would like to perform these songs around the country and abroad as opportunities arise, and Eric Bentley has more translations waiting in the wings. Please call or write me in Minneapolis if you have questions. Thank you very much.

Sincerely,
Craig Johnson

Bentleys Erinnerungen an Brecht

haj. Nahezu vierzig Jahre nach seinem Tode schwankt Bertolt Brechts Charakterbild nach wie vor in der Geschichte, und auch sein Werk bleibt umstritten. Die Literatur über ihn ist schon fast unübersehbar und weist neben viel Überflüssigem auch nützliche Publikationen auf. So liegen in deutscher Übersetzung nun die "Erinnerungen an Brecht" des amerikanischen Theaterwissenschaftlers und Regisseurs Eric Bentley vor, dem wir schon mehrere erhellende Studien über den deutschen Stückeschreiber verdanken, den er übersetzte und für dessen Werk in Amerika er sich einsetzte. Auf den Kern dieser Erinnerungen an Brecht, den Bentley 1942 in Kalifornien kennenlernte, weist im Vorwort Martin Esslin hin: "Wenn Brecht einen wichtigen Einfluss auf Bentley hatte, so spielte Bentley eine ebenso grosse Rolle im Leben Brechts in Amerika. Bentley war viel mehr als ein blosser Gehilfe für Brecht. Er war gross genug, sich zu behaupten und seine Individualität und seine unabhängigen politischen Ansichten gegenüber diesem äusserst selbstgerechten Genie zu bewahren." Diese geistige und politische Unabhängigkeit macht den Wert von Bentleys Aufzeichnungen, die durch ein paar Briefe ergänzt werden, aus. Viele gute Beobachtungen über den Regisseur Brecht, über seine Arbeitsweise sind ebenso aufschlussreich wie die Schilderung seines Charakters und seines Verhaltens: "Seine Paranoia war masslos - schlimmer, als ich es je bei einem Menschen erlebt habe." Obschon Bentley, der auch Kurzporträts von Personen um Brecht skizziert (besonders schön jenes von Theo Otto), sich entschieden vom Kommunismus distanzierte, blieb er seinem politischen Feind und persönlichen Freund bis zu dessen Tod verbunden. Der grosse Bruch folgte erst mit den Erben, "hundertundeinsprozentigen" Kommunisten "stalinistischer Prägung." Bentleys Bemühung um Sachlichkeit verleiht seinen Erinnerungen Gewicht.

Eric Bentley: *Erinnerungen an Brecht*. Mit einem Vorwort von Martin Esslin. Deutsch von Petra Schreyer. Alexander-Verlag, Berlin 1995. 175 S., Fr. 29.90.

(Previously published in *Neue Zürcher Zeitung*, May 27 / 28, 1995)

NEWS FROM BERLIN:

Erwerbungen im Bertolt-Brecht-Archiv

October, 1995

Das Bertolt-Brecht-Archiv erwarb auf der Frühjahrsauktion der Galerie Gerda Bassenge Berlin zwei Briefe von George Grosz an Bertolt Brecht aus dem Jahre 1945. Grosz notierte die Nachrichten an den "old friend and greatest poet in exile of Germany 1945" auf der Rückseite von Photographien zweier Gemälde.

Zu dem Ölbild "Kain," das den Brudermörder mit Hitlers Gesichtszügen neben dem erschlagenen Abel zeigt, im Hintergrund Schlachtengetümmel, vorn Skelette, die an Kain emporklimmen (siehe unsere Abbildung), kommentierte Grosz ironisch: "Hier Bert bin ich als ein Historienmaler (was ich immer gern sein wollte, wie gerne hätte ich einem Kaiser gedient & seine Feldzüge gemalt, but: 'es hat nicht sollen sein' / z.B. wie der grosse Russe Wasily Vereschtchagin / aber Bert du verstehst - hier ist trotzdem ein Historienbild: 'Cain' in Öl - gemalt 1944 ziemlich gross." Das andere Bild ist eine Darstellung von Hitler in Napoleon-Pose, mit Pferdefuß und Schwanz, gekleidet mit einem schweren schneebedeckten Mantel, zu Füßen zwei kriecherische zerlumpte Dichter, die den Feldherren mit der Leier besingen. Grosz schreibt: "Bert, hier mein Titel ist gut: A mighty one, on a little way outing surprised by 2 poets - ja - ein Mächtiger auf einem kleinen Spaziergang überrascht von zwei Dichtern / gewidmet to F. Nietzsche / Öl gemalt 1934 - (Bert, siehmal die kleinen emsigen Sänger haben Pflöcke in ihren Ohren - so, aha, sie können nicht hören, aber singen & lobpreisen können sie) / Dies ist ein Symbol on Hitlers adventure in Russia done long before the real thing happened."

Aus Privatbesitz konnte das Bertolt-Brecht-Archiv eine Fassung von Brechts Gedicht "Finnische Landschaft" erwerben. Das Gedicht mit der berühmten Wendung vom "Volk, das in zwei Sprachen schweigt" trägt den bislang unbekannten Titel "finnisches sonnett[!]"". Auch der Text der Strophen weicht geringfügig von allen bislang bekannten Fassungen des Gedichtes ab. Das Blatt ist "hella wuolijoki im Sommer 1940" gewidmet.

Erdmut Wizisla

Witness to Life

Italian theatre director Giorgio Strehler talks to Olivier Schmitt about the work of Bertolt Brecht and Samuel Beckett

GIORGIO STREHLER, Italy's leading postwar theatre director, was born in Barcola, near Trieste, In 1921. In 1947 he founded the Piccolo Teatro in Milan, which soon made a name for itself as one of the most creative theatres in the world.

The two prongs of his theatrical activity have been a fresh approach to the staging of works in the existing repertoire (particularly noted are his reinterpretations of plays by the 18th century dramatist, Carlo Goldoni), and the production of new plays by living authors. During his career, Strehler has put on more than 200 plays, staged 50 operas and organised countless readings of texts both ancient and modern.

Strehler worked for a while under Bertolt Brecht in the early fifties. He describes Brecht's attitude towards the women he worked with, in the light of John Fuegi's controversial recent book, *Brecht And Company* (Le Monde section, July 9), and recalls Brecht's admiration for the work of Samuel Beckett.

"I've decided to dedicate the coming season at the Piccolo Teatro to Brecht. We've at last emerged from the 'cold war' surrounding his work, even though the aesthetic battle is not yet over. Up to now, people on the right have felt obliged to badmouth Brecht, and those on the left to praise him. Today, we can talk dispassionately not only about Brecht but about Beckett and Pinter, without trying to compare them unfavourably with each other. They are great playwrights, towering figures of contemporary theatre. Strong pro- or anti-Brecht feelings are a thing of the past. We can now try to discuss his work, to put on widely differing types of production to test audience reaction to a writer who played an important role in the history of both the theatre and the world."

"As regards Fuegi's book, my position is very straightforward. No one has the right to write that kind of thing. One can discuss Brecht from a literary, poetic or political point of view. But there's no point in discussing pure calumny. Yes, he had plenty of women and was unfaithful to the whole lot of them That was something we talked about a lot when I studied under him in 1952 and 1953. I belonged to a dogmatic and rather silly generation. We were shocked by Brecht's attitude towards women because it didn't square with the purity of communism and socialism. We were bullshitters. Brecht had love affairs and had flings. Margarete Steffin, for example, was his great love. She died in Russia - in Vladivostoc - and not because Brecht had abandoned her in a hospital. He wrote poems about Steffin. Their letters show a very great affection. One poem goes, 'Steffin is dead, my master is dead, my guide is dead.' It's heartrending stuff. Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau and others were his collaborators, not just bits of fluff. In the course of working with him they blossomed and became intellectuals. No one can deny that Brecht gave those women everything. When you make love, you give yourself and you take. At a time when no one was talking about women's liberation, he

had this electrifying vision of female intelligence and of the need to give women their chance."

"It's an incredible thing to claim that those women wrote Brecht's plays. I've just received the complete edition of his works Frankfurt. It runs to 35 volumes -- yes, 35! -- of utter stylistic unity and poetic richness. It is the singularity of the way Brecht handled language. He was a stylist, the best modern stylist working in the German language. I don't rule out the possibility that he may have asked one of his women to write material for this or that scene and decided to use four or five lines of her dialogue -- that's the very essence of the collaborative process."

"But although I studied under Brecht I'm not a blind admirer of his work. I belong to a school that existed before him, that of Jacques Copeau. Brecht was a man of great aesthetic rigor, but he wasn't a dogmatist. Copeau, on the other hand, was something of a dogmatist -- because he was a Catholic but he lent a kind of lustre to the theatre, which was magnificently kept alive by Jouvet, my third master. I came to Brecht after gaining experience that enabled me to keep a clear mind."

"Next season, I and others will give a reading of Brecht's protocol for Beckett's *Waiting For Godot*. He had begun to work on an adaptation of the play, making a few stylistic changes in the process of translation. Brecht had a very high opinion of Beckett... I didn't realise that he had written about Beckett and knew his plays well. One evening he said to me: There is something I'd really like to find out, you know, I'd like to ask Beckett what Vladimir and Estragon were doing during the second world war."

"Five years later, I met Beckett in Paris. In the course of talking to him I realised that he too was very familiar with Brecht's works. I said to him: 'Before his death, Brecht told me he wanted to ask you a question. He wanted to know what Vladimir and Estragon were doing during the second world war.' 'They were in the Resistance,' Beckett replied. So that settled everything. Beckett was in the Resistance too -- Beckett, the man of nothingness, of total pessimism, when the time to commit himself, he was not on the other side. 'Have you ever noticed,' Brecht once said to me, 'how in the works of this pessimist, in a world of emptiness, no one ever kills himself?' If you take a close look at Beckett's *oeuvre*, you'll indeed find there are no pistol shots. No one commits suicide. All the characters say that life is awful, that it's full of runts without legs or arms or anything. But they are there. Beckett is there. They bear witness to life. In that sense Brecht was deeply moved by Beckett's works. He even said to me: 'A poet is always an optimist even if he describes the end of the world, even if he claims we can't live together. The mere fact of saying that means he has confidence in himself and confidence in the world'."

(Previously published in *Le Monde* (Paris) July 9/10, 1995. This version has been slightly edited.)

UPCOMING EVENTS

FORTHCOMING CONFERENCE SESSIONS MODERN LANGUAGE ASSOCIATION Chicago, December 27 - 30, 1995

Program arranged by the International Brecht Society.

Wednesday, 27 December 1995

9:00 - 10:15 PM, O'Hare Room, Chicago Marriott

Teaching Brecht I: Texts

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

1. "Teaching Brecht's Songs," **Dorothee Ostmeier**, University of Washington
2. "Enriching Mother Courage," **Guy Stern**, Wayne State University, Detroit
3. "Brecht's Dramas in Translation - But Which Translation?" **Siegfried Mews**, University of North Carolina, Chapel Hill

Respondent: **Sabine Gross**, University of Wisconsin, Madison

Friday, 29 December 1995

10:15 - 11:30 AM, O'Hare Room, Chicago Marriott

Teaching Brecht II: Theater

Presiding: **Vera Stegmann**, Lehigh University

1. "Deconstructing Brecht in America," **David Catanzarite**, Ceritos College
2. "Brecht in a New Age of Mindless Entertainment," **Ann Marie McEntee**, Illinois College
3. "Brecht in the Foreign Language Classroom," **Gerd Bräuer**, Emory University

Respondent: **Janelle Reinelt**, University of California, Davis

Saturday, 30 December 1995

8:30 - 9:45 AM, Ontario Room, Chicago Marriott

III. IBS Business Meeting

Presiding: Siegfried Mews, Vice President, IBS

Agenda includes IBS officer's reports, report on 1995 Augsburg Symposium, MLA conference sessions for December 1996, ATHE conference sessions for summer 1996, reports on IBS publications, planning for the Brecht centenary in 1998, and new business.

Members who cannot attend the business meeting are encouraged to submit proposals for IBS sessions at next year's MLA by December 20 to Siegfried Mews (email: mews@email.unc.edu); for information on the IBS sessions at the ATHE conference, contact Ralf Remshardt (email: 73241.1517@compuserve.com).

October 1995

I am working with Daniel Albright on a new series he is editing entitled Border Crossings: Modernism in Music, Literature and the Arts (Garland, first volume due in 1996). We are inviting proposals for articles for all of the volumes listed below as well as suggestions for other volumes in the series:

Stein and Thomson: Heaven and Susan B. Anthony
Virginia Woolf and Music
James Joyce and Music
Whitman and 20th-Century Music
Beckett Transmediating
T. S. Eliot: You Are the Music
Lesbian Musicality in the Modernist Arts
Stravinsky and Language: Rejoicing in Babel
Schoenberg and Words: Moses Learns to Speak
Brecht and Weill: The Look and Sound of Gesture
Jean Cocteau and His Composers: Tragedies and Farces
Thomas Mann and Music: From Wagner to Adorno
Reinventing Greek Tragedy in the Twentieth Century
The Machine in the Modernist Arts
The Post-Symbolist Theatre: Gestamtkunst Revisited

We hope that the series will investigate the often tense relations between music, literature, and the other arts during the Modernist period, as well as other frontier disputes, in a way that humanizes difficult art, without lost respect for its strangeness.

Please send any proposals to me or to the editor:

Daniel Albright
Turner Professor of Humanities
Morey 404/English Department
University of Rochester
Rochester, NY 14627
(716) 586-9891 home phone/fax
alrt@troi.cc.rochester.edu

Thank you.

Sincerely,

Marianne Milton
Marianne Milton
(716) 637-0202
home phone/fax

CONFERENCE REPORTS

ATHE REPORT

At the annual conference of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE) in San Francisco, August 8-12, 1995, the *IBS* sponsored two panels and one business meeting.

The single agenda item of the business meeting was the planning the 1996 conference in New York. Because the conference will be conducted in conjunction with AATE, an organization of secondary school theatre educators, it was resolved to focus on problems and possibilities of teaching Brecht in the theatre classroom with a view to bridging the gap between secondary and higher education. The *IBS* will likely sponsor a workshop-format double session with theatre practitioners who work with Brechtian or Brecht-influenced methodologies.

Both panels were well attended and discussions were very lively (albeit in the case of the first panel they were extracurricular, time having expired), an indication that within ATHE, the *IBS* does well to concentrate as much on para-Brechtian matter as on Brecht's life and canon. Conferees expressed interest in particular in becoming acquainted with theatrical practices in postunification Germany, postcolonial Africa, and within US prisons.

First panel:

DECODING THE THEATRE STYLES OF CURRENT DIRECTORS FROM THE FORMER GDR

Chair: **John Rouse**, Tulane University

1. **Marna King**, University of Wisconsin/Madison

"Langhoff and Lang: The Past as the Site for Contemporary Criticism"

Abstract:

The directors Thomas Langhoff and Alexander Lang began their theatrical careers as actors. Their GDR acting training which stressed Brechtian analysis and tactics, strongly marked the form and content of their subsequent development as directors. As prominent members of the theatre of political opposition both artists used the classics to project encoded messages to their GDR audiences, messages which addressed contemporary issues and concerns. Their artistic signatures, once developed, did not change when directing in the West. Using a slide lecture format, the paper presented key productions from the professional biography of each director to demonstrate the essence of his directorial style -- for Langhoff. *The Three Sisters* (Maxim Gorki Theatre, 1979) and *Das Käthchen von Heilbronn* (Deutsches Theater, 1991)- for

Lang: *Don Carlos* (Munich Kammerspiele, 1985) and *Clavigo* (Thalia Theater Hamburg, 1988).

2. Angelika Czekay, University of Wisconsin/Madison

"Frank Castorf: Slapstick, Spectacle, and Shock Effects as Political Intervention"

Abstract:

Born in 1951, Frank Castorf belongs to the younger generation of East German directors. Before unification, his work in the theatrical provinces of the GDR presented a site where resistant voices could be represented and idealist centralist politics questioned and demystified. After unification, Castorf quickly became notorious for being the terror of the classics, assuming the post of intendant at the Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz in 1992. In productions such as his *Hamlet According to Shakespeare* (1989) or Ibsen's *Lady From the Sea* (1993), Castorf displays an "aesthetics of exaltation": slapstick and comic-strip elements, violence and sexuality, pop motifs and pop songs, acrobatics and stunts, rock singer interludes, and special effects.

Castorf's productions undermine traditional viewing habits by deconstructing master narratives, ridiculing their characters and their pathos, and mounting the remaining fragments in a collage of freely associated scenes and sentences that provide the background for his analysis of contemporary Germany and German history. True to his leftist belief in social changeability, Castorf combines Brechtian acting techniques with postmodern eclecticism in a self-consciously ideological theatre.

The paper finally analyzes a recent Castorf production, 1994's *Pension Schöller: Die Schlacht*, in which a Wilhelmine farce is combined with a political parable by Heiner Müller. The convolution of the two very different plays constructs a genealogy of German history by satirically exposing bourgeois characters in their indifference towards German fascism at the beginning of World War II.

3. Thomas Engel, German Centre of the International Theatre Institute, Berlin

"Directors Unbound after Castorf: On the Theatre of Konstanze Lauterbach and Leander Haußmann"

Abstract:

Konstanze Lauterbach and Leander Haußmann are two directors whose work demonstrates an immediate relationship to the theatrical concept of Frank Castorf, the last avantgardist of the GDR theatre. Their first big successes emerged in the period of "die Wende," [German unification] and are symptomatic of the realignments and the process of transformation of East German theatrical culture. Emanating from the GDR of the 1980s, the emergence of both directors onto the German theatre scene represents the disintegration of the unity of aesthetic and

political provocation still practiced by Castorf. After the fundamental social changes in the East, which correspond to cultural and perceptual revolutions in the West, and under the conditions of the simultaneity of transparency and "the new obscurity" both directors have limited their work to, in each case, a single fundamental aspect. Konstanze Lauterbach places her emphasis on critical polemic; Leander Haußmann on theatrical imagination.

Second Panel:

THEATRE AND ACTIVISM: CHANGING MINDS/CHANGING THE WORLD AFTER BRECHT

Chair: **Ralf E. Remshardt**, University of Florida

1. Mark Ringer, Denison University

"Like a Burden on Our Back: Re-modeling the Classical Heritage in Brecht and Bond"

Abstract:

The legacy of fifth century Greek theatre has proven an inspiration for many twentieth century playwrights. Bertolt Brecht, while frequently disparaging the Aristotelian formula of tragic catharsis, freely admitted the Epic Theatre's debt to the ancient Greeks. Brecht's 1948 staging of his adaptation of Sophocles' *Antigone* served as the subject for the first *Modellbuch*. The Brecht *Antigone* also serves as a "model" for Brecht's method of creative engagement with the classical Greek heritage. Edward Bond, one of the most formidable of contemporary activist playwrights, offers a revealing contrast to Brecht's classical adaptation methodology.

While Brecht's *Antigone* cleaves comparatively close to the Hölderlin translation, Bond borrows widely from Greek dramatic literature in *The Woman* (1978). Brecht endeavors to make his audiences and actors see the Greek play with critical, socialist eyes while leaving the Sophoclean theme intact. Bond, as a postmodern, socialist artist examines many of the assumptions which even Brecht had left unexplored and allows his imagination to deconstruct and remodel the classical heritage. Ironically, both of these activist playwright/directors, separated by three decades, reaffirm the "radical" or activist tendencies already implicit in much fifth century literature and drama.

2. Awam Amkpa, Mt. Holyoke College

"Theatre and Activism: Textualizing Postcolonial Desires in Africa"

Abstract:

Theatrical practices as modes of representation whose discourses are implicated in negotiating and distributing cultural power remain as important today as they were to early opinions on theatre by dramatists, philosophers and cultural analysts in various parts of the world. In Europe, Bertolt Brecht in particular drew attention to the transgressive nature of the medium in textualizing and subverting epistemologies of dominance.

This paper draws attention to such resonances in Africa, where theatrical practices signify 'space' and 'place' as locations wherein social and cultural identities negotiate and develop transgressive and subjective tropes in contexts of previous European colonization and contemporary indigenous forms of domination. Examples are drawn from community theatre practices by the Nigerian Popular Theatre Alliance and the Kamirithu theatre project in Kenya. The paper draws attention to how theatre as a cultural practice produces archeologies of power and desires for subverting them by a marginalized under-class, struggling to reproduce themselves. It analyzes the hybridity of conventions of theatrical representation by both practices and illustrates for us as theatre pedagogues processes where 'text' and 'context' exist not in simple relativist terms, but as idioms that produce each other through antagonism, contradiction and desires for social equity.

The term postcolonialism as used here denotes not a phase, but a historical condition of fragmented discursive fields of desires for stable identities that can fully participate in narrating life primarily as subjects of local and global histories. It is a process for desiring epistemologies of re-definition and politically typified by the simultaneous interplay of decolonizing progress and neocolonial regression. The paper extends the notion of colonization beyond the spatial to bodily domination, as the body becomes a hieroglyph on which singularity is imposed on identities along racial, gender, sexual and class lines, as well as constituting objects that fill up the spaces of imperial dominance. 'Power' - that ability to embark on social action and act on the action of others- underlies the notion of colonialism, which the examples of activist theatre from Nigeria and Kenya reconfigure and subvert.

3. Beverly Bronson Smith, Kent State University

"Prison Theatre as an Instrument of Social Change: Contemporary Applications of Brecht's Theories of Educational Theatre"

Abstract:

Brecht's theories of theatre as a means of demonstrating social behaviors and learning from them are compared to techniques used in contemporary prison theatre programs. The paper explores prison conditions and culture, programs recently or now operating within prison

systems, techniques used, problems encountered, and results.

Emphasis is placed on the unique nature of prison culture in language, ethnic balance, expectations, roles, and authority. The attitudes of society as they affect this culture are discussed. The paper then moves into specific arts programs and the techniques they use. Reactions from instructors, inmates, and penal officials are included, and difficulties that are typically encountered are cited from the presenter's own experiences and those of others involved in these programs.

Finally, the paper covers the anecdotal effectiveness of these programs, concluding with a review of the costs to society if they are discontinued.

Submitted by **Ralf E. Remshardt** (Theatre, University of Florida)
Forum Representative and Conference Planner for the IBS at ATHE.



B. Brecht

MUTTER COURAGE

PTTP Delaware
Mother Courage And Her Children
(Mutter Courage und ihre Kinder)
Brecht's Chronik über das Geschäft mit dem Krieg
als Stationenspiel
in amerikanischer Sprache
vom 10. Juni bis 18. Juni 1995
auf der ehemaligen Cruise-Missiles-Basis PYDNA
bei Hasselbach/Kastellaun
Beginn: jeweils 20.15 Uhr

MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN
A CHRONICLE OF THE THIRTY YEARS WAR
BY BERTOLT BRECHT

A production of the International Classical Theatre (Heinz-Uwe Haus). In collaboration with the Verbandsgemeinde Kastellaun (Reinland-Pfalz Germany) and the Professional Theatre Training Program (University of Delaware USA). Sponsored by the Ministry for Education and Culture of the Land Rheinland-Pfalz (Germany).

Celebrating the fiftieth anniversary of the end of the Second World War, this production is dedicated to German/American solidarity and friendship which has grown over the past five decades. The transformation of a former American cruise missile station, (PYDNA in Hasselbach), into an artistic playing space contributes to the new era of hope which began in the autumn of 1989. What once instilled fear in the hearts of hundred of thousands, yet provided an entire region with economic ease, should not be forgotten. The rocket bunkers, the barbed wire fences and the concrete runways create an ideal setting to narrate Brecht's message on human beings inability to profit from war.

Director.....Heinz-Uwe Haus
Scene/Lighting Designer.....William Browning
Scenic Artist.....Glyn Hughes
Costumer Designer.....Andrea Barrier

Opening: June 9, 1995 8PM
Running through June 18, 1995

Information: Willi Lindemann
Project Manager
Tel 49-6781-43112

Tickets: Fremdenverkehrsamt Kastellaun Germany
Tel 49-6762-4030 Fax 49-6762-40340

**A participating event in the Festival Kultursommer 1995
"Neighbour America"**

**Contradictions & Conversions:
Dramaturging Mother Courage and Her Children in the
United States and Germany
Winter 1994 - Summer 1995**

As I am squished into a 12x12m holding cell, the electrified gates slam, bouncing their crowning glory, halos of barbed wire. Agitated whispers of "Entschuldigen Sie" are exchanged around me as I politely but stubbornly pry my notebook out from the armpit of the man in front of me. "Gehenze" is bellowed into my ear. I twist my neck to see a friend of mine who is not only acting as if I weren't doing the very same thing with her only last night, but as if she is devoid of a heart and the coarsing blood required to pump it. One gets the feeling, however, that she would revive immediately if her own mother would dare to disobey orders and step out of line. The metamorphosis of the American actors into robotic, fascist warriors is complete. Then, just as the crowd's subconscious terror has congealed, we hear calculated, foreboding footsteps on the roof over our heads.

A recruiting officer made up with fuchsia eyelids and a white skull dejectedly exclaims: "How can anybody get a company together in a place like this?" contemptuously glaring right through us. A Puerto Rican sergeant, with vacuous camaraderie, dismally moans: "Peace is a mess!" He goes on to unnerve the forlorn officer by confiding, "I have been in places where they hadn't seen a war in seventy years! Those people didn't know who they were." This line particularly teases the audience, for they too have not seen a declared world war in fifty years and are in the midst of reveling in that accomplishment. Our two military representatives try to convince us that war is essential to establish morality and civilize humanity. Peace, not war, is hopeless. And life, without a constant, ominous threat of destruction is absurd. Played at its face value, this scene could have easily been reduced to the four minute prologue of *Mother Courage and Her Children*. Instead, it has been milked for all it is worth. At first, converted into a seventeen minute sequence that took place within the audience at the Hawthorne Theatre in Delaware, the irony of the text was addressed to the potentially out-of-reach spectators with accusatory lines such as: "In peacetime, everybody eats whatever they want." Converted a second time to suit the nerve-wracking confines of a legitimate detention center, however, the potent dialogue laid the foundation for an entire evening of didactic yet entertaining theatre.

Celebrating the fiftieth anniversary of the end of the Second World War, this production is dedicated to the German-American friendship that has developed over the past five decades. A former American cruise missile station, PYDNA in Hasselbach, has been transformed into an artistic playing space, illustrating the new era of hope which began November 11, 1989. As recently as two years ago, the presence of this base instilled fear into the hearts of thousands, yet simultaneously provided the surrounding Rheinland-Pfalz area with economic ease. At a national Brecht symposium sponsored by the University of Delaware in February 1995, director Heinz-Uwe Haus looked forward to this spring's remounting of *Mother Courage and Her Children* in Germany: "PYDNA has five security bunkers where each door is one and a half meters deep, solid steel. We'll have concrete runway stretching to meet barbed wire caves. To

get the most out of our circumstances, we'll find imaginative ways to narrate the story. First, the audience will go from station to station for each scene, like a medieval drama. The second half of the show, we'll let them sit down in chairs, so they'll have the strength to clap their hands at the end." The rocket bunkers, barbed wire fences and asphalt roads create an ideal setting in which to narrate Brecht's message on humans' inability to profit from war.

Demystifying the legend of the Thirty Years War as a religious pursuit, Haus focuses on Bertolt Brecht's belief that war is merely "a continuation of business by other means" that makes "human virtues fatal to those who exercise them." (*Courage-model*, 1949). Obediently following Courage and her wagon, the audience represents "the little guys" willingly buried in the avalanche of capitalist war debris. The audience becomes bitterly cold and physically fatigued from this production's demands. They may speculate at what point they may be allowed, as a group or individually, to exercise any free will without the expressionless brigade aborting their attempts and shoving them back into line. In its Cold War heyday, PYDNA generously employed thousands of Germans with the caveat that they and their families would be among the first to die in case of attack by or on the former USSR. The author cannot help but think of Matt Groening's animated characters who aspire to work at "Springfield Nuclear Power Plant" due to its competitive salaries, knowing full well that besides total annihilation, they risk growing a third eye or hair on the palms of their hands. The Hasselbach audience was largely composed of former PYDNA employees. By analogy, it seems an achievement in itself to produce a play that promoted "Homer Simpson" to attend the theatre.

Nearly fifty years ago, in an attempt to defend the "Free World" against communism, steel bunkers were erected upon lush, rolling hills of daisies and herbs, bulldozers blasted through lilac fields, underground hideouts tunneled through rabbit holes, and gasoline pumps polluted frog ponds. Today, with the unification of Germany and the normalization of Europe, US troops no longer occupy the base. Wildflowers wreath the bunkers' rooftops, sparrows nest in the watchtowers and wild boars wander through the gates that nominally separated the residents of Hasselbach from nuclear destruction. In order to cope with the irrevocable desecration of the once pure landscape, the company decided that a rite of conversion, both natural and artificial, must be performed. Thus in July of 1994, eleven months before the production would begin rehearsal, British painter Glyn Hughes was commissioned to begin work on a project that would include twenty-three gigantic murals. The murals were to be done on industrial canvas and then hung, so as not to incite comparisons to the communal art parade on the Berlin Wall. These paintings were meant to bridge the gap between PYDNA's atomic architecture and miraculous nature. Also, the paintings would serve as the "subconscious storyboard" of *Mother Courage and Her Children*, replacing the typical projected headlines to each scene. Visually, the artwork condensed Brecht's storyline. Hughes' oeuvre often competed with the actors for center stage. Such competition prompted performers to test their limits in rehearsal. After all, Haus encouraged the troupe to "go overboard" with Epic acting until they could "hear Stella Adler rolling over in her grave." The P.T.T.P. could no longer rely on the simplicity of white silk backdrops upon which to project their silhouettes.

As dramaturg, I collaborated with Hughes and Haus in autumn of 1994, noting specific

lines and images from the text that might spark Hughes' imagination. Brecht's text proved a rich source of metaphors: "This milk is good," "Peace is a pain in the ass," "Roses blooming, the balmy air perfuming," and "The stone begins to speak." Hughes' primary job was to translate these literary metaphors into visual metaphors. Designer and director were not opposed to discussing mythical and literary references that might coincide with Brecht's theme of the individual's struggle against history. Despite our perusal of history, however, we made a great effort to remain grounded in the playscript and to avoid projecting our personal abstractions. Hughes' aim was to excavate the submerged fear of, and sense of proximity to, war with which the audience is burdened. In other words, instructed Haus: "He's got to rub salt in the wound."

Hughes also wanted to extend the play's meaning beyond the Seventeenth Century and the life of the characters. Haus and Hughes have collaborated on Brecht productions longer than the author has lived. Their relationship is a deep and amicable one. "I'm always available because it is an extension of my own obsession," says the artist. And, although their interpretations of the text and paintings occasionally collided, each maintained sincere respect for the other's "obsession."

I had the pleasure of assisting Hughes for the first ten days at Hasselbach before the rest of the company arrived. Stranded on an abandoned missile station, free from ordinary distractions like telephones and fax machines and the usual conveniences of heat and running water, Hughes and I met daily to chart our technical and creative progress. We constantly adapted the forms to the surroundings, a challenge that Hughes found particularly invigorating. We also adjusted the paintings' placement on a daily basis. For example, when ruthless winds and torrential rains shredded seven of the hanging paintings, we patched them up, re-painted areas and devised alternatives to hanging certain works.

"Carion" (5x50m) was laid on the side of a hill, hidden from the audience during Scene 12. Each evening thirty citronella torches illuminated the thirty eclectic, expressionist victims of war, merging the Thirty Years War with the Cold War. Psychedelic pregnant housewives, man-eating ostriches, and naked bodies that have been patiently scratched to death dangle from barbed wire nooses and mustard seed garlands. The feet of the hanged grip portraits of their past lives, including Chaolithic fertility symbols and scavenging tortoises. The portraits symbolize the perpetuation of war upon an already ravaged landscape. "We want to see the dichotomy between the stillness of death and the action of war," insists Haus. This particular painting became a group effort and was the last one completed. Hughes invited the company's curiosity and willingness to experiment in painting as well as acting. On the evening of strike, Hughes cut the "mural" into thirty pieces, giving each member of the cast and crew a slice.

"Pile" (75x10m) which formerly hung from the lookout tower, was exiled to the ground in the holding cell that had first captured the audience. Now the crowd was free to trapeze through the gates but had to trample over a stack of burnt Brueghel-esque figures. These were the British colorists' imagined corpses, demons and remains from centuries of "civilized" warfare.

As we were reminded not to take Mother Nature for granted, so we wished to remind the audience not to take Mother Courage for granted. The play was in a state of conversion from an

indoor to an outdoor production. Actors needed to be cooperative and flexible. Yet the basic *gestus* developed at the University of Delaware stuck. Actors were not to portray "characters" but were to constantly seek unexpected reactions in unexpected circumstances. Because of this "deliberate spontaneity" onlookers were prevented from forming an opinion of a person until the sum of the person's social deviations had been calculated. Actors were indoctrinated in the Brecht legacy: "Don't blot out contradictions in behavior, make them obvious!" Specifically emphasized was each individual's choices in given circumstances. Audience members were not allowed to become indifferent to characters who continually broke the molds.

Preconceptions are challenged as Yvette seduces an elderly, lecherous colonel out of his fortune in order to save Swiss Cheese's life. Instead of delivering the bribe to the executioners, however, she transforms from a panting "900 number girl with the brains of a scallop" to a cunning "hyena" lunging to take inventory of the belt buckles and shirts that now belong to her. The actress keeps the audience suspended between sympathy and disgust for the heartbroken camp follower by making her both admirable and repulsive. Audience members, ideally, must constantly reassess their preconceived notions of the *dramatis personae* and rationally confront their own biases. Realism or Naturalism accepted without reflection actually impedes our vision, so that we cannot face reality. In a sense we are promoting Cubist acting, or performance that deconstructs reality so that all sides may be seen simultaneously.

Rigorous cuts in the script obviated the indispensability of *gestus* in performing Epic dramas. In order to ease comprehension of the predominantly non-English speaking audience as well as to facilitate the endurance required to withstand Hasselbach's inclement weather throughout scenes that lasted up to thirty minutes, omissions of dialogue were dramaturgically justified. Stripping the text of its intellectual satire, we stressed "visual narration." For example, in Scene Three, as Courage anxiously awaits the outcome of her honest son's interrogation, her rumination: "They're not wolves. They're human and out for money. Bribe-taking in humans is the same as mercy in God. It's our only hope. As long as people take bribes, you'll have mild sentences and even the innocent will get off once in a while," is transformed into a physical admonishment of Katrin: "Scour those knives!" Haus acknowledged Brecht's contention that it is pointless to utter weighted poetry to undetermined listeners. Effectively rendering the text's universal themes more accessible to his audience, Haus actually honored the dead playwright by butchering his fifty-six year-old script.

Mother Courage and Her Children may be Brecht's most structurally boring play. Before the mincing of the text, the title character had more lines than the verbose Prince of Denmark. And distribution of text was heavily imbalanced. "Since I found the play so undemocratic, my primary goal was to find a trick that would make the entire company essential in telling the story."

The company discovered the pregnancy of the headlines. Usually these episodic summaries are reduced to projected supertitles that deprive viewers of suspense. Loosed from the noose of sentimentality, viewers can pragmatically criticize the various situations and behaviors exhibited. "In these headlines, we found a basic *gestus* for the play and, without trying, a chorus developed through improvisation. These satyr-plays ended up inspiring us in scene work. We

managed to have some pretty heavy scenes between the scenes," says Haus. A case in point is: Delaware's Scene Nine opens with two men dragging a corpse on-stage and blandly announcing, "Throughout 1635, Mother Courage and her daughter Kattrin pull the wagon over the roads of central Germany." The cadaver adds "in the wake of the increasingly bedraggled armies." What follows is startling: an actress appears in the middle of the audience singing "The Song of The Rosebushes" as Kattrin and her mother become transfixed by the singer's enviable coziness. In Germany, all headlines, announced in the native language, were preceded by the screech of a drill sergeant's whistle and conversely, "The Song of The Rosebushes" is performed on a lush, cadmium yellow hill behind the seated crowd. In the distant horizon, Courage and Kattrin limp along with the wagon for 100 meters until stopping short to catch the final line, "It bore such lovely flowers."

The American production's "chorus" resembled an ancient Greek chorus in more than just their rhythmic stomping and unison movement. They maintained a basic attitude, socially confronting and accusing the onlookers of committing war atrocities for the duration of the three hour production. This concept was only fortified overseas. The invented chorus became a regiment of automaton-like soldiers, corralling the herd from scene to scene, creating a new episode each time they did so. Shouts of "Vorwärts!" interrupted the beat of silence that had previously concluded each scene. These soldiers were just fluent enough to shame a camera-wielding tourist into submissively snapping his shot from behind the painted white boundary line that separated audience from actors. With perfect rigidity, the chorus blazed through the eerie landscape alternately chanting Brecht's hymn "Our food is swill, our pants all patches. The higher-ups steal half our pay," and the classic "Onward Christian Soldiers, marching as to war, with the cross of Jesus going on before." They unabashedly mocked the Nazi goose-step and trudged down soaking hills in darkness.

The remounting of *Mother Courage and Her Children* had to be elastic, considering the different viewing habits and societal networks of the American and German audiences. The American audience was composed of local subscribers, faculty and students, although some Brecht enthusiasts came from as far as Chicago and Los Angeles. The public was warm and receptive if somewhat removed from the apocalyptic urgency of the anti-war drama. The actors used the entire theatre space and built no barriers between the audience and themselves.

Hasselbach's audience was largely composed of the former peace activists who had lobbied for ten years to shut down the base and who had erected ninety-seven crosses on the outskirts of the gates, one for each missile the base had held. Just twenty-four months ago, this site harbored missiles that within eight minutes of detonation could demolish entire countries in the former USSR. "No Nukes" graffiti became so thick on the wall (200x6m) that it had to be blasted off. Significantly, after three performances, the same walls were decorated with peace dove stencils and slogans including "We're in this together" and "Support Mother Courage." Like troopers themselves, audience members endured 10C temperatures, rain and two hundred breeds of mosquitoes. Equipped with umbrellas and blankets, Germans celebrated theatre's triumph over nuclear armament by enthusiastically following Mother Courage and her notorious wagon from bunker to bunker. The last four scenes were staged in a barren pit at the center of

the base and began around 22:00 H, just as the sun was setting. Characters' voices echoed through the security bunkers and the regiments' close order drills cast monstrous shadows across the missile silos.

Brecht wanted to rub our noses in the contradictions in our everyday life. His aspirations should not be reduced to one socio-historical or ethno-cultural peculiarity. "You gotta hit them where it hurts." quips Haus. Each production came up with original *verfremdungseffekts*. The most striking example was invented in the United States. Immediately after Mother Courage lullabies her dead daughter "to sleep," she viciously blames the peasant couple for killing her child. Such shocks keep the audience guessing. Courage stoically unfolds an army blanket to cover Katrin's body when, suddenly dollar signs appear in her eyes. Seized by greed, she scavenges the corpse right down to the skivvies. The sight of the actress, nearly naked, lying in a puddle stunned the Germans. Whenever I sat in the stands, I heard the gasps. This was our *gestic* conversion of Brecht's merchant-mother conflict.

Dramaturging for Haus, my primary task was finding the "events" within the episodes and then finding the "contradictions" within these events. When extreme contradictions were not apparent we implanted them. A microscopic scene by scene analysis precluded all imaginative inventions, however. "Stay grounded in the text" and "Look until you find the hidden contradiction," he hounded me. Each event needed its own *gestus*. Ours was a "basic aggressivity which was nearly vulgar." "Our audience will have to be a bit masochistic," jokes Haus. Epic Theatre demands these behavioral contradictions to balance its didactic message and complimentary perspective.

Brecht does not delve into character relationships to understand an event. Potentially emotional scenes, like the executions of Eilif and Swiss Cheese, take place offstage as in ancient Greek tragedy. Also, after the emotionally charged action occurs, the scene typically halts abruptly. The playwright is not interested in showing the emotional effect of death on the loved ones. Instead, one scene ends and the next begins, often set years later in another country. Little or no mention is made of the previous trauma. Epic narration in *Mother Courage and Her Children* represents an historical process, depicting human inventiveness required to survive through a war. At times the literal context of the dramatic events, in this case the Thirty Years War, proved inaccessible to contemporary American actors. So we came up with metaphors for events.

Just as Brecht does not always create chronologically consistent headlines, we did not feel obligated to logically sustain a metaphor in order to string events together. Rather, a myriad of metaphors were noted. Haus encouraged using metaphors to relate pedantic themes to his "corn-fed" actors. These synthetic implants are designed to bring out offensive physicalizations of Brecht's text.

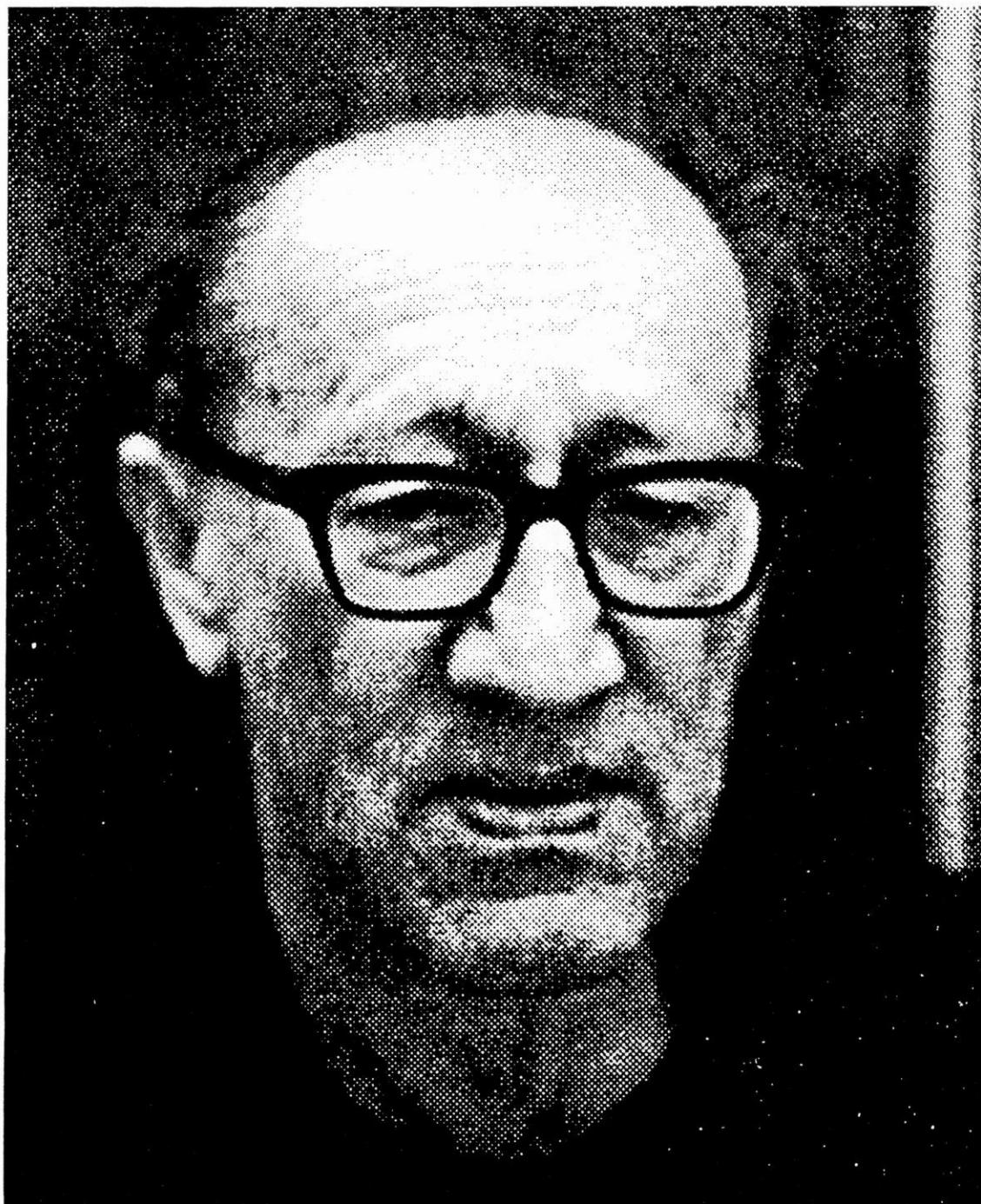
The conversion from the indoor black box theatre to a sprawling, outdoor performance art piece fostered a curious experimentation. For example, in Scene Two, a bunker's steel doors part to reveal the Swedish General, the Chaplain and a beaming Eilif. The general is enthroned atop one of the few pieces of furniture employed. Acoustically these barracks are alive. The line: "Because what you did (mass murder) was in the service of God, that's what counts with me,"

reverberates with a Darth Vader quality. In Scene Three, Yvette's tent is an old latrine fifty meters away from Courage's camp. The actress had to run back and forth in her bare feet or spike heels through thornbushes and briar. "The Song of Fraternization" is pantomimed on the station with erotic vogueing on an army not-safe-for-drinking-water faucet. In Scene Four, Mother Courage stages her sit-in outside an actual commander's former headquarters. The James Dean "wannabe" enters by trampling over the general's forget-me-nots. Crucial lines are spat in German like "Leck mich am Arsch!" At Hasselbach, just as Courage told the sentry "I've changed my mind. No complaint," a fall-out siren sounds and a bunker's door lowers. Courage and her chorus of body guards charge down the illuminated missile bed.

Over the course of dramaturging *Mother Courage and Her Children*, from Delaware to Hasselbach, I discovered that despite all his theories, Brecht is not really prescriptive. He believed in changing alienation effects to explicitly disturb the audience to whom he was directing the production. The initial academic process of devising alterations necessary to refit our production to suit new, foreign circumstances snowballed into a liberating, collaborative effort. This is what makes doing Brecht fun, deliberately upsetting the audiences' expectations by deviating from the established norm with dramaturgically justifiable, practical quirkiness. Even if that means that Mother Courage's inner monologue at the last moment of the play becomes "I always hated those brats anyway!"

Kathleen Mary Doyle

Kastellaun, Germany



Heiner Müller

DIE MITARBEITER DES BERLINER ENSEMBLES

Schauspielerinnen

Carmen-Maja Antoni, Margarita Broich, Petra-Maria Cammin, Nadja Engel, Simone Frost, Ruth Glöss, Christine Gloger, Annemone Haase, Gaby Herz, Deborah Kaufmann, Eva Mattes, Gäste Barbara Dittus, Wiebke Frost, Corinna Harfouch, Irm Hermann, Traute Hoess, Marianne Hoppe, Maria Husmann, Marlene Marlow, Jana Radau, Ursula Stampfli, Stefanie Stappenbeck, Catherine Stoyan, Zoe Vostell, Angelika Waller, Angela Winkler

Schauspieler

Hermann Beyer, Georg Bonn, Heinrich Buttchereit, Victor Deiß, Hans Fleischmann, Michael Gerber, Klaus Hecke, Wolfgang Holz, Ulrich Hoppe, Dieter Knaup, Jörg-Michael Koerbl, Rüdiger Kuhlbrodt, Patrick Lanagan, Stefan Lisewski, Bernhard Minetti, Christoph Müller, Hans-Peter Reinecke, Nino Sandow, Veit Schubert, Götz Schulte, Jaecki Schwarz, Martin Seifert, Volker Spengler, Thomas Wendrich, Axel Werner, Martin Wuttke, Arno Wyzniewski, Gäste Rolf Becker, Uwe Bohm, Michael Degen, Urs Hefti, Thorsten Heidel, Dominique Horwitz, Michael Kind, Ignaz Kirchner, Florian Lukas, Paulus Manker, Uwe Preuß, Fritz Roth, Ekkehard Schall, Johannes Silberschneider, Manuel Soubevrand, Uwe Steinbruch, Gert Voss, Günter Zschäckel

Heiner Müller (Künstlerischer Leiter)

Peter Sauerbaum (Geschäftsführer)

Stephan Suschke (Koordinator der Künstl. Direktion)

Regisseure

Heiner Müller, Thomas Heise, Fritz Marquardt,

Peter Palitzsch, Einar Schleef

Gäste Frank Castorf, Manfred Karge

Bühnenbildner/Kostümbildner

Einar Schleef, Hans-Joachim Schlieker

Gäste Johannes Grützke, Herbert Kapplmüller, Karl Kneidl, Wilfried Minks

Sekretariat

Sigrid Kunze (Büroleiterin der Künstl. Direktion)

Margret Soliman (Assistentin der Künstl. Direktion)

Elke Liesenberg (Mitarbeiterin des Geschäftsführers)

Dramaturgie

Bärbel Jaksch, Holger Teschke, Stephan Wetzel (Dramaturgen)

Gisela Schlösser (Archiv/Bibliothek)

Petra Hübner (Mitarbeiterin), Anette Haueis (Sekretärin)

Künstlerisches Betriebsbüro

Katrin Nikel (Leiterin), Edeltraud Berthold, Angelika Handel, Anton Rey (Gastspiele)

BRECHT
MÜLLER
SHAKESPEARE

BERLINER
ENSEMBLE

Berliner Ensemble
Bertolt-Brecht-Platz 1
10117 Berlin (Mitte)
Tel. 28 88-0 Fax 28 88-162

SPIELZEIT 1995/96

NEU IM SPIELPLAN

Regie Einar Schleef
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI
Bertolt Brecht

Regie Heiner Müller
GERMANIA 3 (Arbeitstitel) Uraufführung
Heiner Müller

Regie Thomas Heise
DER BAU
Heiner Müller

Regie Peter Palitzsch
TROMMELN IN DER NACHT
Bertolt Brecht

Regie Frank Castorf
DER AUFTRAG ERINNERUNG AN EINE REVOLUTION
Heiner Müller

Regie Heiner Müller
ANATOMIE TITUS FALL OF ROME
EIN SHAKESPEAREKOMMENTAR
Heiner Müller

Regie Einar Schleef
FAUST III
(nach Müller und Ulbricht)

Regie Fritz Marquardt
(EINE URAUFFÜHRUNG)

WEITER IM SPIELPLAN

LEBENSLAUF DES MANNES BAAL
Bertolt Brecht

DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI
Bertolt Brecht

DER KAUFMANN VON VENEDIG
William Shakespeare

EYOLF
Henrik Ibsen

ENDSPIEL
Samuel Beckett

MONDLICHT
Harold Pinter

QUARTETT
Heiner Müller

IM SCHLAGSCHATTEN DES MONDES HÄNSEL
UND GRETEL
Michael Wildenhain

VILLA JUGEND
Georg Seidel

DIE REISE NACH JERUSALEM
Ein Else Lasker-Schüler-Abend

VOLKSVERNICHTUNG ODER
MEINE LEBER IST SINNLOS
Werner Schwab

LIEBESBRIEFE AN HITLER
Unveröffentlichte Dokumente aus der Reichskanzlei

PROJEKTE

Regie Manfred Karge
BRECHT-ABEND NR. 6 ÜBER DIE HERRENMODE
UND ANDERE KATASTROPHEN

Regie Josef Szeiler
JENSEITS DES TODES 1
Heiner Müller

PERFORMANCE REVIEWS

The Greengrocers Were Green: Heiner Müller's Production of Arturo Ui at the Berliner Ensemble

It could have been worse given the ruckus surrounding the Berliner Ensemble of late. Mercifully, however, a Wertheim shopping bag in the hands of gangster bride Dockdaisy was the only conspicuous allusion in Heiner Müller's production of Brecht's *Arturo Ui* to Rolf Hochhuth's attempt to usurp control of the theater through a clandestine real estate deal with the department store heir. Müller must be credited with an unexpected display of self-control in light of the manifest opportunities for parody. Instead the director's version of Brecht's parable of Hitler's rise to power, a play that has been performed at the Berliner Ensemble over 500 times since the 1959 premiere starring Ekkehard Schall, is evidence that the theater has begun to emerge from the turbulence and uncertainty that have marked the period following its privatization in 1992 and the departure of Peter Zadek and Eva Mattes. While the play's reception has been mixed, more than a few critics of Müller and his *theatre combinatoire* have taken *Arturo Ui* as a sign that the Berliner Ensemble is on the verge of a comeback.

The play begins outside the theater. In a nod to Chaplin's *The Great Dictator*, a slight man in black, complete with bowler, appears on the theater's Spree-side balcony and embarks on a dryly delivered, twenty-minute monologue suffused with themes of patriotism and sacrifice. Theater-goers waiting outside for the performance to begin fix on the odd figure and Müller's spectacle is complete, a lesson in the dynamics of the mass ornament.

Inside the theater, Müller is to be credited with a number of other flashes of brilliance and, unfortunately, more than a few utterly dispensable larks and excesses. Among the latter: the annoying persistence of the 1970; hit "The Night Chicago Died." as a refrain in the play's first half, a misguided confusion of musical quotes from Wagner, Mozart, Verdi, and Schubert, and a fateful, Siegfried-inspired red mark on *Ui*'s back (what happened to the "aufhaltsam" in *Ui*'s "Aufstieg"?). Among the former are a playfully close attention to Brecht's language that prompts Müller to paint the greengrocers green and, in reference to Dullfeet's remark "Oh ich vergaß, die Blumen sind Ihr Brot..." to have the flower racketeer, Givola, eat flowers. The repeated sounds of a passing train at random moments suggest the deportations and concentrations camps otherwise absent in Brecht (and Müller).

While Müller remains largely true to Brecht's monologues and dialogues, he has done away with the prologue in its original form, shifting it to the end of the play and combining it with the epilogue and fragments of previous text. Instead of the summary of events to come intended by Brecht, the play begins with a bare-chested *Ui*, played by the spectacular Martin Wuttke, on all fours, panting madly, blood-red tongue hanging out: Hitler as a rabid mongrel. The close of the play, on the other hand, is no longer dominated by the warning of Brecht's original epilogue. The famous admonition "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch" is delivered by a minor character with a shrug of the shoulders in a squeaky, off-key whisper. The

play concludes with the fatalistic lines “Denn so ist eben der Mensch. Der Mensch wird nie \ Aus eigenem Antrieb seinen Browning weglegen. \ Solang ich nicht schieß, schießt der andere! Das \ ist logisch.” Wuttke, the undisputed star of the performance, delivers his lines with an aborted “Hitler-Gruß” that turns into a kiss blown to the audience.

Having shattered Brecht’s parable, it is Wuttke that almost single-handedly produces the coherence of Müller’s production. Those familiar with Müller’s work may be surprised at the uncharacteristic pacing of the play that Wuttke’s performance produces. His portrayal of Ui is visceral and captivating. Delivering his lines in a breathless staccato, Wuttke knits together scenes that would otherwise disintegrate into so many disparate tableaus, anecdotes, and arias in Müller’s *Brechtmaschine*.

A highlight of the 3 June premiere and following performances has been the pairing of Wuttke and the ninety year-old Bernhard Minetti in the “Schauspieler” scene in which Ui is instructed by the aging actor on the proper manner of speaking, walking, sitting, and standing using Antonius’ speech from *Julius Caesar*. In the August performance seen by this reviewer, an ill-prepared but unshakable Marianne Hoppe, who had to be queued repeatedly from the wings, filled in at last minute’s notice for an indisposed Minetti. The theater audience loved it.

On the whole the play suffers under Müller’s familiar propensity for myth. Images such as Böcklin’s *Toteninsel-Garten* and Wagnerian motifs from *Tannhäuser* collide with the machinelike throne that dominates Hans Joachim Schlieker’s set in many scenes. Unfortunately, Müller succeeds only partially in laying bare the complicity of myth and technology under fascism that this juxtaposition intimates. In lieu of the gesture to myth and romantic themes, the director would have done better to abide by Brecht’s “Doppelverfremdung,” which would have the transposition of Hitler to a Chicago gangster milieu take the form of a Shakespearean historical drama. Instead, Ui’s rise to power has a disquieting air of inevitability about it. Needless to say, none of this bodes very well for the play on Stalin and Hitler that Müller has been working on since the “Wende.”

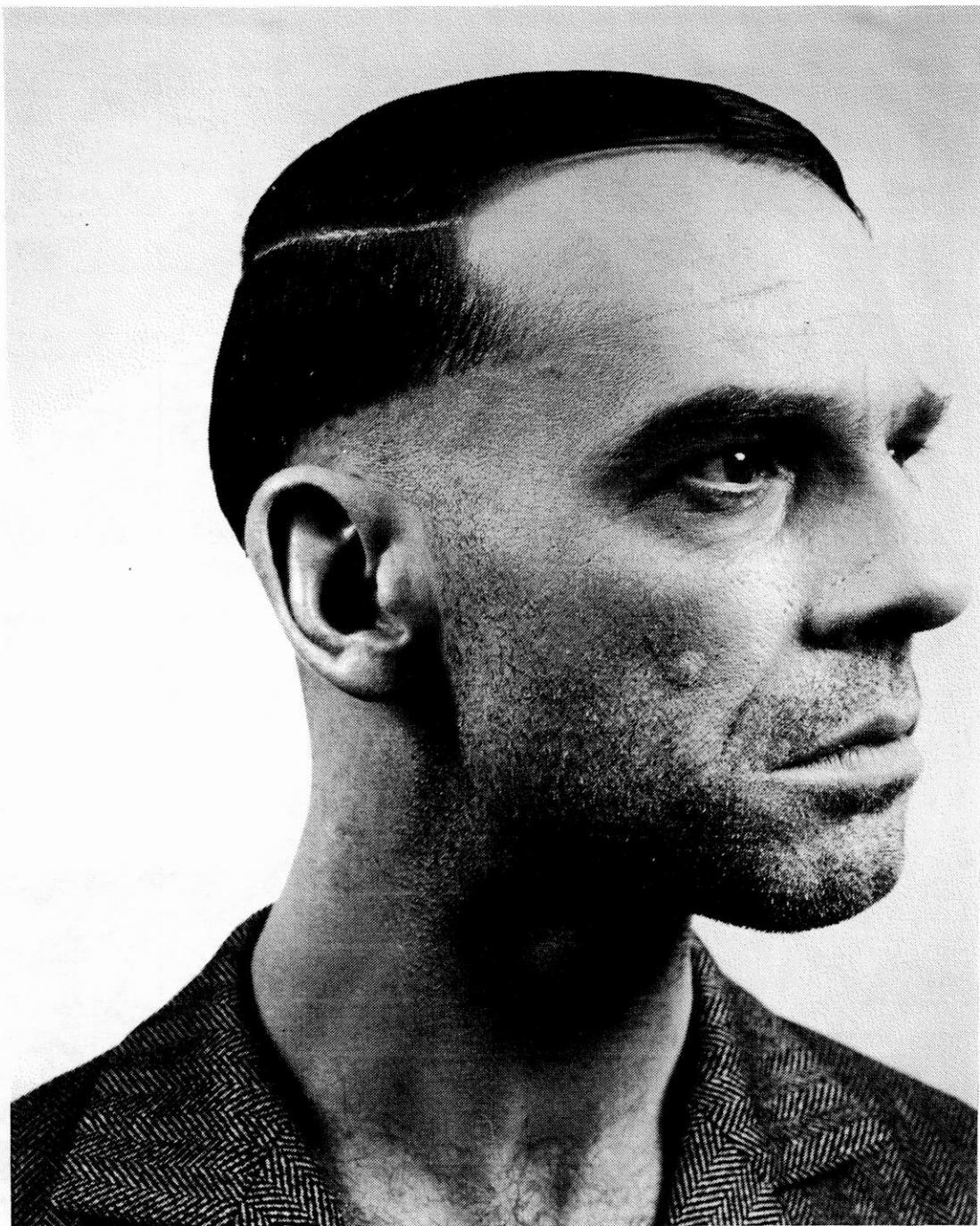
Despite these flaws, Heiner Müller’s production of *Arturo Ui* is a welcome success for the Berliner Ensemble and proof enough that Brecht has a place on the contemporary stage.

Stefan Soldovieri

University of Wisconsin, Madison



Bernard Minetti



Martin Wuttke

Heiner Müller prägt die Saison am Berliner Ensemble

Der Stoßseufzer kam aus tiefstem Herzen: "Jetzt machen wir endlich auch wieder unter künstlerischen Gesichtspunkten Schlagzeilen." Mit Heiner Müllers allseits gelobter Inszenierung von Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* schaffte das Berliner Ensemble kurz vor Spielzeitende den seit langem ersehnten Schub nach vorn. Die Mitarbeiter der arg gebeutelten Pressestelle können drei Kreuze machen.

Sie hatten es ja auch nicht gerade leicht. So mancher BE-Pressesprecher hielt sich nur für wenige Wochen auf seinem Posten. Machte er es dem einen Chef recht, war er dem anderen ein Dorn im Auge. Auf dem Rücken der Pressestelle wurde so manches Scharmützel und so manche personelle wie künstlerische Schlappe ausgetragen, die es dann auch noch vor der neugierigen Journalistenschar zu verheimlichen oder mit schönen Worten wettzumachen galt. Kein leichter Job. Die Pressesprecher kamen und gingen, seit das unglückliche und letztlich gescheiterte Fünfer-Modell im BE-Direktorium ans Ruder kam.

Nun hat Heiner Müller als neuer künstlerischer Alleinherrschner klar Schiff gemacht. Peter Zadek, der faszinierende Regie-Star (*Antonius und Cleopatra*, *Das Wunder von Mailand*, *Mondlicht*), hatte zuvor das Handtuch geworfen und das seiner Meinung nach östlich geprägte "Brutalo-Theater" gen Wien verlassen. Matthias Langhoff hatte ja bereits sehr frühzeitig seine Mitarbeit am alten Brecht-Theater aufgekündigt. Und die Trias Eva Mattes, Peter Palitzsch, Fritz Marquardt ist in die zweite Reihe zurückgetreten. Da war's dann nur noch einer, der Heiner.

Zu diesen Turbulenzen an der BE-Spitze kam dann auch noch die bis heute nicht geklärte Frage um die Eigentumsrechte an der Kultur-Immobilie. Der Dramatiker Rolf Hochhuth hatte sich heimlich, still und leise beim New Yorker Alteigentümer das Vorkaufsrecht besorgt, um auf diesem Wege ins BE-Direktorium zu gelangen. Dort schaltete man jedoch auf stur und ließ Hochhuth abblitzen - mit dem Argument, er solle doch erst einmal seine tatsächlichen Eigentumsansprüche nachweisen. Vorerst also wird wohl nichts aus Hochhuths Wunsch, in jenem Haus künstlerische (Mit-)Verantwortung zu übernehmen, in dem sein Nachwende-Stück *Wessis in Weimar* so spektakulär durch Einar Schleef auf die Bretter gebracht wurde.

All diese Wogen können zwar durch den geglätteten *Arturo Ui* nicht geglättet werden, aber sie bringen das zeitweilig doch bedenklich schlingernde Flaggschiff vom Schiffbauerdamm doch in ruhigere kulturpolitische Gewässer. So beginnt die neue Spielzeit am 25. August denn auch mit der Wiederaufnahme dieser im Chicagoer Mafia-Milieu angesiedelten Brecht-Parabel auf die Karriere Adolf Hitlers. In der Titelpartie ist Martin Wuttke unschlagbar, ihm zur Seite stehen Kapazitäten wie Bernhard Minetti, Hermann Beyer oder Volker Spengler.

Als Regisseur wie als Autor prägt Heiner Müller auch den kompletten neuen Spielplan. Das alte Brecht-Theater ist zum Müller-Theater mutiert. Als Uraufführung will er sein mit Spannung erwartetes neues Hitler-Stalin-Stück zeigen, das bislang noch den Arbeitstitel *Germania III* trägt. Außerdem kommen die Müller-Stücke *Der Bau* (Regie: Thomas Heise), *Der Auftrag* (Regie: Frank Castorf) und *Anatomie Titus Fall of Rome - Ein Shakespearekommentar* (Regie: Heiner Müller) auf die Bühne.

Weiteres Textmaterial des künstlerischen Direktors will Einar Schleef in seinem *Faust III* verwenden, allerdings nicht ausschließlich, denn auch Walter Ulbricht wird bühnengerecht exhumiert. Als zweites Projekt plant Schleef die Inszenierung von Brechts *Puntila*. Auch Peter Palitzsch, der "lebenslängliche" Brecht-Schüler, widmet sich seinem Lehrherrn: mit dem Frühwerk *Trommeln in der Nacht*.

Müller & Brecht, Brecht & Müller - wie man's dreht und wendet, der Traditionsverein SV Schiffbauerdamm setzt alles daran, wieder an die Tabellenspitze vorzustoßen. Der Ball ist rund. Die Drehbühne auch.

Volker Oesterreich

(Previously published in *Berliner Morgenpost*. July 27, 1995)

Heiner Müller inszenierte Bertolt Brechts *Arturo Ui*

In Chicago ist Gangster-Krieg. Nicht um Sprit, Drogen, schöne Frauen werden die Brownings geschwungen. Es geht um Blumenkohl! Um Karfiol! Brecht verlegte Machtergreifung und Österreich-Anschluß ins Al Capone- und Gemüse-Milieu. Er machte dramatisch aus Hitler, was der wirklich war: einen Verbrecher. Da schon hoben die Kritiker, als das 1941 in Finnland, im Exil, geschriebene Stück aus dem Nachlaß gehoben wurde, die Zeigefinger: war denn das (zur Entstehungszeit noch gar nicht in voller Gänze von Schrecken und Untat überschaubare) Nazi-Regime durch vorsätzliche Verkleinerung auf der Bühne überhaupt dingfest zu machen? Hatte nicht der Autor in marxistischer Eile einen historisch entscheidenden Faktor vergessen, der Hitlers Macht in peinlicher Weise und massenhaft beschleunigt hatte - das Wahlvolk?

Im Osten Berlins, wo Manfred Wekwerth mit Peter Palitzsch (der zuvor bereits die Uraufführung in Stuttgart gemeistert hatte) dem Stück am Schiffbauerdamm 1959 zu bravörösem Erfolg verhalfen, vermißten die Mäkler gar das Auftreten der "positiven" und widerständigen Arbeiterklasse.

Schnee von gestern. Palitzsch im Parkett. Gespielt wird Heiner Müller. Und der versteht Brechts Stück nicht als satirischen Abklatsch der Geschichte. Er zielt ins Allgemeine. Ins Abstrakte. Auf die Struktur des Machthungers. Also keine Einblendungen mit historischen Anmerkungen, wie sie der Autor zwischen den Szenen sehen wollte.

Die Givola, Giri und Roma ähneln den realen Gangstern Goebbels, Göring und Röhm nicht augenfällig. Auch erscheinen sie nicht als Clowns in der Jahrmarktsbude. Sie sind vagabundierende Schufte im Ungefähr. Und die Darsteller, die sie auf der Bühne des BE vertreten sollen, machen sie auch nicht wesentlich interessant. Das gruselige Vergnügen des Betrachters ist, hier zumindest gemindert. Der Spaß, Brechts gar nicht so frei nach "Faust" und diversen Shakespeare-Stücken dreist geschusterte Zitat-Szenen nachzuschmecken, wird uns gleicherweise nur auf kleinem Löffel gegönnt. Und wenn dann, nach dem szenisch transferierten Reichstagsbrand, Original-Töne eingespielt werden, wirkt das eher aufgesetzt.

Das ist neu bei Müller: *Ui* bedeutet nicht unbedingt Hitler. Keine Kopie nach dem Fotoalbum. Der Schnurrbart ist flöten gegangen. Die Figur behauptet frech ihr Eigenleben. Hier freilich setzt Müller den schweren Bedeutungs-Hebel an: ausführlich wird uns anfangs *Ui* als blutmauliges Hundevieh vorgeführt, auf allen Vieren über die Bühne krauchend. Von Schubert-Goethes "Erlkönig" umraunt. Da knarren die Klischees im Gebälk des Berliner Ensembles. Nicht minder, wenn der Regisseur seine Hauptfigur angesichts der Frau Dullfeet [= Dollfuß] hinter einem Chapeau claque seine sexuellen Erregungen und später mitbarem Unterleib deren Versagen demonstrieren läßt:

Müllers Inszenierung wird zäh, wo sie ins mythisch Überhöhte zielt. Die Musikmaschine stößt mächtig Wagner und Mozart aus der Röhre. Eine "blutige" Frau verlautbart ziemlich flau ihre Flüche vom Förderband an der Rampe. Ein SS-Heino wird zum

nackt faustschwingenden Dankmalsrecken späterer Prägung umfrisiert.

Müllers Sicht auf das Stück vernebelt die Story, mindert sein Fazit. Wohl kein Zufall, daß jene Quintessenz "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch" am Ende nur zeitgeistig beiseite geschnoddert wird. Ironische Miniatur am Rande: Auf der Bühne eine Figur mit "Wertheim"-Tüte. Rolf Hochhuth saß im Parterre.

Macht aber nichts. Diese Inszenierung steht, sie wird sensationell durch ihren Hauptdarsteller. Martin Wuttke! Er entwirft in Ton und Gangart eine Gestalt mit ihrer sich selbstbewußten Minderwertigkeit und ihrem Verlangen nach Gefolgschaft. Er flennt elementar an der Brust des alten Dogsborough Hindenburg (vor Böcklins Toteninsel-Garten) und feixt wie ein stampfendes Kind über dessen Schwäche. Er bellt, - "Ja, meine lieben Gemüsehändler!" -, seine zähnebleckend demagogische Predigt.

Er läßt die Stimme immer wieder abstürzen. Für Momente schreit da tatsächlich die Hitlersche Hetze heraus. Wuttke schafft seinen zwischen Klarheit und Irrsein jagenden *Ui* in atemlosem, von einer Tonlage in die nächste fallendem Stakkato. Mehr Kunstfigur zum Staunen denn furchteinflößendes oder lächerliches Widerbild des Diktators.

Martin Wuttke reißt den Abend ins Außerordentliche. Die Lieblingsszene des Abends teilt er sich mit dem greisen Bernhard Minetti. Allein schon die Besetzung ist eine Pointe von Müllerschem Zuschnitt. Ein alter Mime instruiert den Nazi-Gangsterboß, ausgerechnet anhand der Antonius-Rede aus *Julius Caesar*, über die wirksamste Gang- und Redeweise. Minetti ist hellwach. Seine Augen funken Blitze der Mißbilligung; wie mit dem Hammer markiert die Stimme die Betonung. Das Premierenpublikum beim Berliner Ensemble ließ am Ende den Beifall sicherheitshalber gar nicht wieder los.

Peter Hans Göpfert

Nominiert für den Friedrich-Luft-Preis

Heiner Müllers Inszenierung von Bertolt Brechts Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, die jetzt ihre Premiere am Berliner Ensemble erlebte, wird für den Friedrich-Luft-Preis der Berliner Morgenpost nominiert. Die für 1992 erstmals verliehene Auszeichnung, die mit 15 000 Mark verbunden ist, soll an den großen Berliner Theaterkritiker Friedrich Luft erinnern. Bisher wurden für den Luft-Preis 1995 die Inszenierung von Tollers *Hinkemann* an der Volksbühne durch Andreas Kriegenburg und Peter Wittenbergs Einrichtung von "Reiter zum Meer" für die Schaubühne, gespielt im Ballhaus Rixdorf, nominiert.

(Previously published in *Berliner Morgenpost*, June 6, 1995)

Der einfache Sohn der Bronx

Heiner Müller über *Arturo Ui*, den Faschismus und die Arbeiterklasse

Am Wochenende hatte Brechts *Arturo Ui* in einer Inszenierung von Heiner Müller am Berliner Ensemble Premiere (*Berliner Zeitung* berichtete). Mit dem Regisseur, der sich unlängst Anwürfen ausgesetzt sah, sein Theaterkonzept begünstige den Neofaschismus, sprach Peter Laudenbach.

Berliner Zeitung: Ihnen wurde von Ihrem früheren Mitintendanten Peter Zadek vor einiger Zeit vorgeworfen, mit Ihrem Theater ein Klima für Neonazis zu schaffen. Haben Sie jetzt Buße getan, indem Sie mit Brechts *Arturo Ui* eine ordentliche antifaschistische Parabel am Berliner Ensemble inszeniert haben?

Heiner Müller: Diese Debatte hat mich nicht interessiert. Ich weiß auch nicht, ob *Arturo Ui* eine ordentliche antifaschistische Parabel ist.

Adorno hat gegen *Arturo Ui* den Vorwurf erhoben, das Stück verkleinere den Schrecken, Brecht verharmlose den Faschismus, indem er sich über Hitler lustig macht: "Das wahre Grauen des Faschismus wird eskamotiert."

Der Vorwurf ist sicher berechtigt. Man muß aufpassen, daß das in der Inszenierung nicht passiert.

Adornos Vorwurf erinnert auch daran, daß Brecht in seinen Faschismus Stücken den Holocaust so gut wie nie thematisierte. Die Judenverfolgung wird nur einmal, in der Szene der jüdischen Ehefrau in *Furcht und Elend*, prominent beschrieben. Der Völkermord an den europäischen Juden war mit marxistischen Kategorien nicht faßbar. Also kam er im Werk des marxistischen Autors nicht vor?

Erst mal ist *Arturo Ui* doch relativ früh geschrieben, als man darüber international nicht sehr viel wußte. Es ist ein falscher Anspruch vom Theater, mit dem Hegelschen Totalitätsprinzip zu verlangen, daß in einem Stück alles über ein Thema drin stehen muß. Dann entsteht kein Stück mehr. Der DDR-Vorwurf gegen *Arturo Ui* war, daß die kämpfende Arbeiterklasse nicht vorkam.

Die kam nicht nur in dem Stück nicht vor.

Die kam nicht nur in dem Stück nicht vor. Sie kam sonst natürlich mehr vor als in dem Stück, immerhin. Das Interessante ist, daß man mit dem Stück einiges zu dem Problem sagen kann, warum der Nationalsozialismus so eine Faszination ausgeübt hat und wieder ausübt und was an der Figur Hitler so faszinierend war - ein Underdog, "ein einfacher Sohn der Bronx."

Sie meinen, es gibt eine heimliche Sympathie für Ui: Jemand der von unten kommt, mordet sich nach oben.

Ja! klar. Solange der eine mehr Geld hat als der andere, gibt es eine Freude am Kriminalroman. Und den Neid auf Ui, weil er es schafft, nach oben zu kommen. Was passieren könnte, wäre vielleicht, daß Zuschauer den Hitler in sich selbst entdecken. Ein anderer Punkt, der heute an dem Stück interessant ist, ist die Verbindung von Politik und Mafia. Das erhöht einerseits den Unterhaltungswert des Stücks, und andererseits ist es eine ganz aktuelle Seite. Die Mafiasstrukturen gehen immer mehr in die Politik über oder sind schon drin, seit der Vereinigung natürlich viel mehr als vorher. Wenn man das Stück 1988 hier gemacht hätte, hätte ich nicht gewußt, was das soll. Die Leute hätten höchstens Stalin assoziiert. Heute hat man ein viel breiteres Assoziationsfeld.

Dieses Gangstermilieu bei Brecht wirkt wie eine Parodie auf Kino, eigentlich sind das Comicfiguren. Insofern ist es schwer, reale Mafiaverhältnisse zu assoziieren.

Weiß ich nicht. Ich habe neulich eine Geschichte gehört von Raddatz, einem Dramaturgen aus Stuttgart, der hier in Berlin zu Besuch war. Er wohnte in einer Pension Luise oder so, die gehört dem Sohn irgendeines ehemaligen hohen Politikers. Der Raddatz kam am ersten Morgen in den Gemeinschaftsspeisesaal, und da traten acht Russen auf ihn zu und teilten ihm in gebrochenem Deutsch mit, daß in der vorigen Nacht im Nebenzimmer 25 000 Dollar verschwunden seien. Sie wollten wissen, wie er sich dazu verhält. Sie würden ihm ein bißchen Zeit geben, das zu regeln und für den Fall, daß er das nicht regeln kann, sagten sie den schönen Satz: "Morgen kommt Organisation." Da hat der Raddatz ganz schnell versucht, durch irgendeinen Seitenausgang der Pension zu verschwinden. Ich glaube, das ist nicht subtiler als das Stück.

Sie werden im Programmheft der Aufführung mit einer wagemutigen These zitiert: "Der Nationalsozialismus war eigentlich die größte historische Leistung der deutschen Arbeiterklasse." Ist das Ihr Ernst?

Das ist doch ganz einfach. Als Arnold Zweig siebzig oder fünfundsiebzig wurde, gab es eine Gartenparty bei ihm in Niederschönhausen. Da wuselt er so von Tisch zu Tisch, und als er bei unserem Tisch war, erzählte er, er hätte heute morgen wieder vierzig Seiten vom *Großen Krieg der weißen Männer* diktiert, und plötzlich sei ihm aufgefallen, daß er das Ganze noch mal schreiben müsse, weil er den wichtigsten Aspekt völlig übersehen hat, nämlich die Leistung der deutschen Frauen im Ersten Weltkrieg. Denn ohne diese Leistung der deutschen Frauen in der Rüstungsindustrie wären die deutschen Fronten schon viel früher zusammengebrochen. Das ist das Problem mit der Leistung der deutschen Arbeiterklasse. Sie kennen das Buch von Malaparte über den Rußlandfeldzug, wo er beschreibt, wie der Krieg von zwei Arbeiterarmeen geführt wird. Das ist genau der Punkt. Das war der erste wirklich technologische Krieg, Krieg auf der Basis

einer leistungsfähigen Industrie, auf der Basis von Geschwindigkeit, Motor und Maschine - und das ist Arbeiterklasse.

Sie sagten nicht, der Krieg, sondern der Nationalsozialismus sei die große Leistung der Arbeiterklasse.

Der Nationalsozialismus war von Anfang an nur denkbar mit Krieg und auf Krieg orientiert, also auf Geschwindigkeit, Bewegung, Angriff.

(Previously published in *Berliner Zeitung*, June 7, 1995)

Brechts Arturo Ui-Parabel in Klagenfurth/Wien und Berlin

Es war bemerkenswert, daß die renommierten Wiener Festwochen ihre diesjährige Saison mit der Inszenierung von Bertolt Brechts Historienparabel *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* durch das kleine Klagenfurter Theater eröffnen ließen. Nicht weniger anerkennenswert ist, daß jetzt das "große", weltweit bekannte Berliner Ensemble seine neue Ära, gekennzeichnet durch die künstlerische Direktion Heiner Müllers, auch mit der Inszenierung des *Ui* einläutete. Kleines wie großes Theater widersetzen sich damit der "Trendwende" im deutschsprachigen Theater: Nach der Rückverwandlung des Kommunismus in ein Gespenst in Europa beschäftigte man sich kaum mehr mit "der Menschheit großen Gegenständen", sondern eher mit dem "rein Menschlichen." Dabei reduziert sich das Sozialwesen Mensch mehr und mehr auf das Geschlechtswesen, das Existentielle auf das Kreatürliche.

Kleines wie großes Theater machen das Schauhaus, das zum Scheißhaus zu verkommen droht, wieder zu einem Zeughaus, um der sichtlichen Enthumanisierung, gipflnd in der Wiederbelebung des Faschismus, geistige Waffen entgegenzusetzen. Einmal geht es um die Erinnerung daran, daß "so was" wie der Hitlerismus "einmal fast die Welt regiert" hätte, zum anderen um die Warnung: "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch."

Den unmittelbaren Anstoß für die Inszenierung des *Ui* in Klagenfurt bzw. Wien gab ein Traditionstreffen von SS-Veteranen aus ganz Europa, zu dem sich der "freiheitliche" Jörg Haider und andere Politiker gesellten. Wie zielgerichtet der Terror von rechts bereits wirksam ist, bekam die aus Leipzig kommende Regisseurin Konstanze Lauterbach zu spüren, als sie während der Proben eine Briefbombeattrappe zugeschickt bekam. In die Probenzeit fiel die Ermordung von vier Sintis durch eine wirkliche Bombe.

Auch für eine Neuinszenierung des *Ui* im Berliner Ensemble bestehen in Größerdeutschland genügend Anlässe. Sie reichen von der historischen Relativierung des Nazismus bis zur Leugnung von Auschwitz, von der Brandlegung in Synagogen, Asylbewerberheimen und Wohnungen von Türken bis zum "Aufklatschen" von "Negern" und "Fidschis".

Wenn sich Heiner Müller entschloß, die Regie für *Ui* selbst in die Hand zu nehmen, so konnte er damit auch der Anschuldigung durch Peter Zadek entgegentreten, er selbst gehöre zu den „Einbimmlern eines neuen deutschen Nationalismus.“. Beide Inszenierungen wirken also der „Entsorgung von Geschichte“ entgegen. Sie zeigen Flagge. Beide machen freilich auch die Schwierigkeit deutlich, die historische Parabel für „eingreifendes Denken“ (Brecht) hier und heute anwendbar zu machen.

Brecht selbst sprach von einer „Doppelver fremdung“, indem er den Aufstieg Hitlers und seiner Bewegung in amerikanisches Gangstermilieu verlegte, ihm aber gleichzeitig im Blankvers klassische Ausdrucksformen gab. Die von Brecht im Jahr 1941 gleichnishaft gemeinte Durchdringung politischer und mafiotischer Strukturen mag inzwischen Realität geworden sein; aber Erscheinungs- und Verkehrsformen der Uis von einst und jetzt sind doch sehr unterschiedlich geworden. Konstanze Lauterbach wollte daher zu Recht *Ui* und den Uismus der historischen Besonderheit entziehen und so gegenwärtig wie möglich darstellen. Ihr *Ui* (Christoph Hohmann) ist weitaus weniger ein Imitat Hitlers als ein Assoziat heutiger „Populisten“ wie Haider oder „Manipulatoren“ wie Berlusconi. Aber diese Aktualisierung, die sich fortwährend mit der Fabel „zwickt“, gefährdet Konstanze Lauterbach durch eine allzu beflissene Bemühung um „großen Stil“, zu dem Brecht aufgefordert hatte. Sie greift nicht nur nach den Mitteln des „elisabethanischen Historientheaters“, sondern auch zu dem des „grausamen“ wie des „poetischen Theaters.“ Die angestrebte Aktualisierung droht in einer Überfülle symbolischer sowie grell naturalistischer Zeichen zu ersticken.

Demgegenüber beläßt es Heiner Müller bei der Inszenierung im Berliner Ensemble bei der gegebenen „Historisierung“, wie sie für die Uraufführung in Stuttgart 1958 und im Berliner Ensemble 1959 kennzeichnend war. Der *Ui* von Martin Wuttke bezieht seine stärksten Wirkungen ähnlich wie seinerzeit Wolfgang Kieling, dann Ekkehard Schall, aus der Imitation Hitlerscher Attitüden, artistisch glänzend ausgeführt, ins Symbol erhoben durch eine hakenkreuzförmige Körperverrenkung, aber wenig repräsentativ für die Selbstdarstellung heutiger Uis.

Die Aufführung verbleibt in der Vermittlung einer Geschichtslektion in „lebenden“, sehr statisch wirkenden Bildern. Das macht Sinn gegen das Verdrängen und Verdrehen der Nazi-Geschichte, lässt aber heutige Erscheinungsformen eines neuen Faschismus außerhalb der Darstellung. Hergestellt wird mit dieser *Ui*-Inszenierung zwar wieder „der höchste Standard technisch“, den das Berliner Ensemble unter und nach Brecht erreicht, aber schon vor, erst recht aber nach „der Wende“ eingebüßt hatte. Doch eine Weiterentwicklung findet nicht statt. Beide Aufführungen lassen daher den Wunsch nach einer produktiven Symbiose entstehen.

Ernst Schumacher

(Reprinted, slightly edited, from *Dreigroschenheft* 4 (1995). 10-11.)

**Es war einmal zur Weihnachtszeit
David im Hebbel-Theater
wirklich die letzte Brecht-Uraufführung**

Der arme Brecht! Das hat er nicht verdient, daß geschäftstüchtige Theaterleute im Nachlaß noch ein kleines Fragment auskramen und die Jugendsünde erbarmungslos zur Uraufführung schleppen. Damit Ekkehard Schall, der Göttergatte der Brechtochter Barbara, mal wieder eine große Rolle spielen darf, wirft man das Fragment einer Boulevard-Compagnie zum Fraße. Regie führte Brigitte Grothum, die durch die Fernsehserie "Die drei Damen vom Grill" bekannt wurde.

Die Veranstaltung im angemieteten Hebbel-Theater ist in jeder Hinsicht das letzte: Wahrscheinlich die letzte Brecht-Uraufführung und mit Sicherheit der schlechteste Brecht, den man je sah. Das vom Expressionismus geprägte Fragment des achtzehnjährigen Brecht plündert einen biblischen Stoff: Die Geschichte Davids. Die Regisseurin ergänzte das aus drei großen Szenen bestehende Fragment mit Gedichten und Tagebuchauszügen Brechts sowie mit Bibel-Zitaten. Ohne Sinn für die expressionistischen Töne und das von Nietzsche-Lektüre geprägte Bild des jungen Brecht von David zelebriert die Boulevardtruppe ein kitschiges Weihnachtsmärchen. Sie präsentiert ein in goldenes Licht getauchtes, sentimentales Bibel-Musical - eine Zumutung, vor der alle theaterkritischen Kategorien versagen: Diesen Unfug kann man nicht ernst nehmen und wie einen Theaterabend kritisieren. Man sitzt im Parkett, kämpft mit dem aufsteigenden Schwindelgefühl und hofft, daß man diesen Ort des Schreckens bals verlassen kann: Es waren grausam lange neunzig Minuten, in denen die Herrschaften auf der Bühne brutalste Verbrechen gegen die Schauspielkunst verübten.

Gar "ironisch" beginnt der Abend: Brigitte Grothum, die Regisseurin und Prinzipal in der Truppe, ruft burschikos auf die Bühne: "Die Probe beginnt," blickt einschüchternd in den Zuschauerraum und gibt endlich fachmännisch das Kommando: "Gib uns mal Arbeitslicht, Saallicht aus." Aha, das ist also der berühmte Verfremdungs-Effekt Brechts. Dann singt der arme Ekkehard Schall ein Lied, in dem es darum geht, daß das Gras stärker als der Stier sei. Die Musik, mit der Karl-Heinz Nehring Brechts Verse verkleistert, würde jedem Kindergottesdienst zur Ehre gereichen. Keine Spur von Kurt Weills Schärfe, kein Hauch von Eislers kühlem Intellekt. Kitsch.

So geht's weiter: Ein blonder Bub behauptet, daß er David sei, und gibt rätselhafte Parabeln zum besten. Der Darsteller ist zwar völlig frei von Talent und Ausstrahlung, dafür aber schön und edel und gut und hübsch, wie sich's für den Heldentenor im Weihnachtsmärchen gehört. Später muß sich Ekkehard Schall als Märchenonkel mit dem roten Turban vollends lächerlich machen und mit einem Speer rumfuchtern. Noch später hüpfst ein Herr mit nacktem Oberkörper zu schauerlichen Gesängen auf der Bühne herum, aber dann fällt Gott sei Dank irgendwann der Vorhang. Ein Horrortrip.

Peter Laudenbach

(Previously published in *Berliner Zeitung*, June 11, 1995)

DAS WEITE THEATER für Puppen und Menschen ist derzeit das einzige Theater in Berlin, das *Die Dreigroschenoper* seit 1992 auf dem Spielplan hat.

Hierzu Pressestimmen:

"Das Publikum feierte die Ost-Berliner *Dreigroschenoper* begeistert. Die Aufführung im roten Drahtkäfig ist eine Inszenierung von Professor Hartmut Lorenz. Das Publikum erlebte eine hochkonzentrierte, außergewöhnliche Figurentheater-Inszenierung, wobei der Begriff 'Theater mit Figuren' noch eher treffen würde, denn Anne Swoboda, Irene Winter, Stephan Hellmann und Wieland Jagodzinski führen nicht nur die Figuren, interpretieren den (bearbeiteten und verkürzten) Text und singen - von Hellmann am Klavier begleitet - die Songs von Kurt Weill, sondern spielen. In hautengen schwarzen Ganzkörperanzügen mit Strumpfmasken sind sie ebenso Akteure des Figurentheaterspiels wie der gespielten *Dreigroschenoper*, wobei das Verschwimmen der Grenzen zwischen Mensch und Figur immer wieder verblüffende Ergebnisse und Effekte zeitigt. Verblüffend auch die Figuren: Hans W. Scheibner hat sie kunstvoll als roh wirkende Kunstwerke im Stil der 'Neuen Wilden' gestaltet; nackt allesamt, durch Details wie Mack's Federbusch-Schwanz (der ihn als eitlen Gockel ausweist) charakterisiert. Die Figuren werden an einem festen Führungsstab am Kopf gehalten, Arme und Beine sind wie bei Marionetten an Fäden beweglich: insgesamt beweist sich im Laufe des Spiels eine Variationsbreite und Vielfalt im Ausdruck, die bei der 'Roheit' der Figuren auf den ersten Blick kaum vorstellbar scheint. Der zunächst irritierende, weil unerwartete Stil der Inszenierung unterstreicht ausgezeichnet Brechts enthüllende, entlarvende Intention bei der *Dreigroschenoper*. Natürlich müssen Zugeständnisse im Umfang sein, aber was an der 'Original-Partitur' fehlt, wird durch Einfalls- und Bilderreichtum der Inszenierung und die stimmlich-gestische Vielseitigkeit des Ensembles aufgewogen. So wird aus Text, Musik, Figuren und Spiel eine faszinierende Einheit, die für sich begeistert . . . "

H. -Ch. Winters
Göttinger Tageblatt, 1994.

"Besonders Brecht-Fans kommen auf ihre Kosten, quillt doch die Aufführung mit 18 Puppen und vier Puppen-Schauspielern vor Regie-Einfällen (Regie: Hartmut Lorenz) förmlich über (was ungeübte Seher auch irritieren dürfte). Ständig werden die Grenzen von Puppen- und Schauspieltheater verschoben, die Puppenspieler versuchen nicht, unsichtbar zu erscheinen, sondern spielen mit, mischen sich ein und sorgen für die Musik."

Zitty

DAS WEITE THEATER, Schkeuditzer Straße 3. 12627 Berlin-Hellersdorf

The Department of English
at
New York University

is pleased to announce
competition for

**The 1996
Joe A. Callaway Prize
of \$9,000**

**For the best book on Drama and Theater
by an American Author**

Publishers are invited to send their nominated submissions
(3 copies of each book)
no later than January 31, 1996

to

*Professor Una Chaudhuri, Department of Drama
Tisch School of the Arts, New York University
721 Broadway, Room 301
New York, NY 10003*

**The award will be made by a panel of three distinguished
professors in the fields of drama and theater.**

**Books nominated should have been published in 1994 or 1995, and
should treat subjects in drama and theater, including biography,
criticism, history, and theory.**

Über das Lernen oder das große Vergnügen

RADWECHSEL -- ein Brecht-Spektakel am Staatstheater Cottbus
im Rahmen der Theatertage 2. *Zonenrand-Ermutigung*. 6.-7. Mai 1995

Es ist Sonntagmorgen kurz vor drei, auf der Bühne feiern Polly Peachum und Mackie Messer im verzinkten Baucontainer ihre Gaunerhochzeit des Jahres 1995. Über ihnen hängt am gelb-schwarzen Montagekran eine bunte Plastelichterkette, noch darüber leuchtet der fahle Mond von Soho. Kurz zuvor war Polly ihrem Vater, dem Bettlerkönig, davongelaufen. Letzterer assoziierte in Aussehen und Auftreten, für jeden offensichtlich, Erich Honecker, zumal er in seinem mit Videobildschirm und Chefsessel ausgestatteten Container an die totale Überwachungsgesellschaft erinnerte. Weitere zwei Stunden des Brecht-Klassikers, immer und wieder hochaktuell, stehen noch vor den Zuschauern, bevor Mackie Messers Verurteilung durch den im weißen Dinnerjacket von der Gangway eines Jumbo-Jet herabschreitenden Reitenden Boten, an diesem zeitigen Morgen durch den Kultusminister Brandenburgs in persona gespielt, widerrufen wird.

Erst dann ist das Publikum, bis in die frühen Morgenstunden begeistert verweilend und jetzt vereinzelt die zu den "schweren Eisenhämmern" rufende Ballade des Abschlußchors mitsingend, vom mehr als fünfzehnständigen Theatermarathon erlöst. Weder diese noch eine der anderen Inszenierungen und Veranstaltungen jener langen Nacht hat auch nur eine Minute Langeweile zugelassen, zu bedrückend, zu bedenklich und zugleich, so im Brechtschen Sinne, ermutigend war die Aktualität des dargebrachten Textmaterials -- inszeniert, gelesen, gesungen und diskutiert. Und so komisch auch für manchen Zuschauer der hier in der abschließenden *Dreigroschenoper* singende Minister wirkte, so radikal war doch deren Inszenierung auf die alltägliche Gegenwart der neuen-alten Verhältnisse im kapitalistisch (wieder)vereinigten Deutschland hin angelegt.

Mittlerweilen waren draußen vor dem Theater die letzten Reste der Mitternachtslagerfeuer verglommen, um die man sich in mancher Pause während der Nacht scharre, sich auszutauschen, sich zu wärmen oder sich aus dem Programmheft die nächste Veranstaltung herauszusuchen. Inzwischen waren die pappnen Bier- und Kaffeebecher zusammengeharkt, die Bänke, Zelte und Stände abgebaut und die Außenbeleuchtung des Gebäudes ausgeschaltet. Nur noch die Banner und Spruchbänder rund ums Theater wehten kaum vernehmbar in der lauen Maienluft. Für die Unermüdlichen gab es zum endgültigen Abschluß bei Sonnenaufgang noch ein gemeinsames Frühstück; ein letztes Mal trafen sich Zuschauer, Schauspielern und Produzenten am langen, wenn schon nicht *runden* Tisch im Staatstheater Cottbus.

Am Vortage, vor mehr denn fünfzehn Stunden bereits, hatten sich Schauspieler und einige Hundert Gäste zu Aufwärmübungen in der "Kunst des Theaterspiels und -zuschauens" zusammengefunden, um sich auf dieses zweitägige Theaterspektakel einzustimmen. In einer der östlichsten Städte Deutschlands, und nicht ohne Grund dort, hatte unter dem Titel RADWECHSEL das Staatstheater Cottbus unter der Intendanz von Christoph Schroth -- sowie

mit Unterstützung des Kultusministers Brandenburgs -- ein einwöchiges Theaterprogramm aufgestellt, deren Höhepunkt das hier besprochene Brecht-Spektakel darstellte. Das zum Motto erwählte Gedicht Brechts sollte zeugen von der allgemeinen wie unübersehbaren Ungeduld zwischen den Zeiten. Für B.B. waren gerade fünf Jahre seit seiner Rückkehr ins geteilte Deutschland vergangen und der 17. Juni hatte die Unruhe im Lande DDR deutlich werden lassen. Für die Menschen in Cottbus und am östlichen Zonenrand (so man "Zone" -- wieder -- für die fünf heute neuen Bundesländer setzt) ist dieses elegische Gedicht nun, fünf Jahre nach der Wende und fünf Jahre vor der Jahrtausendwende, als Sinnbild für die noch immer unbefriedigenden Verhältnisse zu lesen. Nicht angekommen fühlt man sich hier, nicht zufrieden ist man mit dem symbolischen Ort am Buckower Straßenhang, ist ungern dort, wo man herkommt, als auch dort, wo man hinfährt. Waren Christoph Schrotts Theaterspektakel in Berlin schon zu Zeiten der alternden DDR ein Akt des öffentlichen Querdenkens gegen die fragwürdig gewordenen realsozialistischen Verhältnisse, so sind die Tage des RADWECHSELS nun in Cottbus einmal mehr ein dialektisches Fragenstellen in Brechtscher Denkungs-Art.

Zu den großen Stücken der Veranstaltung gehörten neben der *Dreigroschenoper* die bereits am Nachmittag aufgeführte Oper vom *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sowie die Christoph-Schroth-Inszenierung (von selbigem auch die *Dreigroschenoper*) des zu DDR-Zeiten letztmalig 1978 an der Volksbühne in Berlin aufgeführten Stücks *Der gute Mensch von Sezuan*. Zwischen den genannten Inszenierungen auf der großen Bühne des Hauses gab es in vielen der hergerichteten Nebenräume Lesungen, Musik, Gespräche, Ausstellungen und anderes. Zur großen Vielzahl und Vielfalt gehörten drei Programme mit Brechtschen Liedern: eines unter dem nostalgischen Titel *Lob des Kommunismus* mit den im DDR-Sinne "klassischen" politischen Liedern, zwei weitere mit den "kulinarischen" (so der anwesende Josef Seiler, Regisseur aus Wien) Liebes- und Sündenliedern. Hinzu kamen auf der Wiese hinterm Theater für die Kleinen und Jüngsten "Spiele mit Brecht". Für Schüler und Jugendliche gab es praktisch-spielerische Annäherungen an das Phänomen Brecht aus der Perspektive moderner Wahrnehmungen: Gymnasiasten aus Cottbus führten eigene Szenen-Bearbeitungen auf, zum einen mit "klassischen" Mitteln, zum anderen -- und dabei im höchsten Maße überraschend -- kreativ als Hip-Hop/Breakdance-Fassungen. Anderenorts in dem weitläufigen Hause waren drei Diskussionsrunden organisiert: eine unter dem Titel "Schwierigkeiten mit Brecht" mit Intendanten größerer Bühnen, eine weitere mit Emigranten von einst und jetzt, eine dritte mit angesehenen Brechtologen aus Berlin und Potsdam zum Thema "Brecht und Sozialismus". Unter der Brecht-Gedichtzeile "Mütter lasset eure Kinder leben" diskutierten Käthe Reichel, Anatoli Pristawkin und andere im Rahmen einer Solidaritätsaktion für die Mütter und Frauen russischer Soldaten im Tschetschenien-Krieg. Die Bolschewistische Kurkapelle Schwarz-Rot, Stummfilme, Tanz, eine Fotoausstellung zu real existierenden Wende-Biographien sowie zwei Ausgaben einer aktuellen *Haupostille* mit Tips und Kommentaren zu den Ereignissen des Abends komplettierten das Rahmenprogramm.

Doch zurück zu den großen Stücken auf der Hauptbühne. Die soeben erst in Cottbus angelauene Weill-Brecht-Oper (Premiere war drei Tage zuvor) über die -- im neuen Deutschland nicht ganz so fiktive -- Stadt des Luxus und endlosen Genusses, wo man(n), solange

das Geld reicht, "alles dürfen darf," wurde gegeben als ein Parabelstück auf gesamtdeutsche Gegenwart ohnegleichen. Die anfängliche Konjunktur des Schnäppchen-marktes (oh, welch Narrenspiegel auf die kopflose ostdeutsche Selbstent-würdigung seit dem Maueröffnungsjubel) mit seinen bis zum Erbrechen einheitlich lila-und-pink-farbenen Jogginganzügen, mit seinen nutzlosen Billigangeboten, umher-getragen in den obligatorischen ALDI-Tüten, die aufdringlich aufgemotzten blondierten Freizeitmädchen in rosa Seide für die befreiten Männerherzen, die schöne heile Fernsehwelt ... all das wird bald zur in Bierdosen ertränkten Langeweile, der man sich durch reale Taifune und taifunartige Zerstörungslust zu entziehen sucht. Da die Aggressivität, schließlich gegen sich selbst gerichtet, nicht nur den Paule Ackermann zerstören wird, bleibt dem Publikum als Auftaktbotschaft mit auf den Weg gegeben. Dem schließlich nicht mehr zahlungsfähigen "Helden" Paule Ackermann, kraftvoll gesungen und gespielt von John Pierce, ist nicht mehr zu helfen. Nicht nur er muß die Fatalität der totalen Kauflust erkennen. "Können uns und euch und niemand helfen." Wer wem, oder: wer wen?! Vor den Augen der Zuschauer nicht ein Lehr-Stück sondern eine Lern-Oper. Die inszenierte Utopielosigkeit auf der Bühne zwingt so den Zuschauer zum gedanklichen Aufbruch. Die Alternative wird nicht geboten sondern muß erst gesucht werden; für den Menschen am Zonenrand Cottbus ein nicht unbekanntes Denk-Spiel.

Neben der deutlich ablesbaren sozialkritischen Intention und dem Versuch eines Psychogramms auf Deutschland-Ost im Jahre '95 wäre die Inszenierung allerdings auch nach ästhetischen Qualitäten zu befragen: gab es außer der Analyse -- oder ist's nur ein Analogschluß -- der doch bekannten sozialen Realitäten von 1928 und 1995 auch Neues? Es mag als Kritik des Kritikers vermerkt oder als nicht allzu kritische, vielleicht traditionsbewußte Rezeption durch den Regisseur verstanden werden: Brecht blieb auch diesmal Brecht, der Bühnentext blieb nahe am Buchtext. Außer an Aktualisierungen in bezug auf Bühnenbild und Kostüme waren dem Stück kaum innovative Perspektiven abgewonnen worden. Auch mag man fragen, ob nicht zuviel Naturalismus auf der Bühne, egal ob nun auf die zwanziger oder die neunziger Jahre verweisend, der von Brecht geforderten "natürlichen" Spielhaltung und damit dem epischen, also verstandesmäßigen Lern-Effekt entgegengestanden haben mag. Doch vielleicht ist es auch nur die Gattung Oper, die sich des "kulinarischen" Aspekts (noch immer) nicht entledigen zu können scheint.

Mit der impliziten Botschaft des Hilf-Dir-Selbst-Mensch knüpfte die Opern-Inszenierung dann auch an das Thema des darauffolgenden Parabelstückes vom *Guten Menschen von Sezuan* an. Die zwei Seelen in der Brust der Shen Te, überragend gespielt von Sigrun Fischer, können einen Menschen zerreißen, insbesondere in einer wie der heutigen, zerrissenen Welt. Geht der Riß heute nicht mehr mitten durch's deutsche Land und Heimatgefühl, dann doch durch das nach gültigen Definitionen der allzu leicht mißverstandenen Begriffe 'Gut' und 'Böse' suchende Individuum selber. Hier näherte sich die metaphorische Ungeduld des Gedicht-Autors von *Radwechsel* der unauf-löslichen Hilflosigkeit seiner Bühnenfigur am weitesten, will sagen: am sinnlichsten. Die im Angesicht der ratlosen Götter anfangs stumm über die Bühne -- das Bühnenbild im übrigen erinnerte mich stark an das der 78er Volksbühnen-Inszenierung -- laufenden stückfremden Figuren (Geschäftsleute, Neo-Nazis

und Obdachlose) stellten von Anbeginn eine deutlich parabelhafte Gegenwartsebene für die räumlich wie zeitlich ins weit entlegene China verlegte Handlung her.

Shen Te und ihr *alter ego* Shui Ta, der Mensch zwischen "Engel der Vorstädte" und profitgierigem Gewerbebesitzer, zwischen Gut-sein-wollen und Böse-sein-müssen um des nackten Überlebens willen, da dieser Antagonismus von Gut und Böse durch Brecht auf die Geschlechterrollen delegiert wurde -- Frau gleich gut, Mann gleich böse -- ist mir persönlich so deutlich wie in dieser Inszenierung noch nie vor Augen geführt worden. Simplifizierung -- oder höre ich hier Kritik am Meister selber, dessen Beziehungen zu Frauen generell in letzter Zeit zunehmend ins Kreuzfeuer kritischer Stimmen geraten sind?

Die nicht abreißenden Ovationen des Publikums am Ende zeugten jedoch vom unabzweifelten Erfolg der Aufführung. Doch auch hier bliebe wieder die Frage zu stellen nach den Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer kathartischen Wirkungs-absicht (die offenbar vom Publikum favorisiert und demzufolge vom Regisseur realisiert wurde) im Gegensatz zu einer nicht minder wirkungsvollen epischen Darstellung. Ich erinnere mich in dem Zusammenhang an Brechts theoretische Frage: "Soll mir so lange in die Seele getreten werden, bis mir die 'befreien' Tränen kommen?..." (*Die Dialektik auf dem Theater*, 1953)

Den Abschluß dann bildete, wie bereits erwähnt, die *Dreigroschenoper*. Die in einer der nächtlichen Diskussionen beschworene Gefahr, daß dieses Stück auf dem besten Wege sei, zum staubig-musealen Brecht-Klassiker für die Altgenossen oder zum Boulevard-Schinken zu werden, mit dem man allenfalls noch ein fernsehbeglücktes deutsches Kleinstadtpublikum anlocken könnte, wurde sowohl durch die hervorragende Interpretation der Schauspieler (u.a. Susann Thiele als Polly und Dirk Glodde als Mackie) als auch durch die bereits oben angesprochene Aktualisierung widerlegt. Damit schloß sich der gedankliche Rahmen, den man diesen drei Stücken abgewinnen mag. Oder abzugeinnen angehalten wurde: sinnlich nachvollziehbare Gesellschaftsanalyse plus vernünftig rationale Kapitalismuskritik. Doch am Ende blieb die wohlbekannte Lösungs- (wenn auch nicht Hoffnungs)losigkeit in der Tradition der vormarxistischen Brechtstücke. Analyse, Kritik und Rebellion als Utopie eigener Art? Die wegweisenden "Klassiker" aber, so bezeichnet vom anwesenden Brecht-Kenner Ernst Schumacher, sind da wohl momentan eher unbrauchbar für's Publikum. Dies ahnend, warfen sich also Schroth & Co. auf das genannte, diese drei Stücke verbindende Thema. Und in allem dann deutlich ablesbar die Intention der Intendanz: eine "Ermutigung" an das Publikum Ost. Daß dabei vielleicht auch zwangsläufig etwas Langeweile für das Publikum West ("Wenn ich vorher schon weiß, daß ich belehrt werden soll, dann ist's doch gar nicht mehr so spannend," oder "Ich fühlte mich wie auf einer Propaganda-veranstaltung der PDS," so vereinzelte westdeutsche Stimmen) aufkam, mag gleichsam einkalkuliert gewesen sein. Die Zielgruppe dieser Theaternacht war ohnehin -- nur (?) -- das Publikum vom östlichen Zonenrand.

Am Ende der langen Nacht, im Schlüßchor der *Dreigroschenoper*, stand denn auch der (gemeinsame) Schlachtruf nach den "Eisenhämmern". Doch an wen war er adressiert, wohin sollte man sich wenden mit den Eisenhämmern, wem die "Fresse einschlagen"? Nur Ungeduld beim Radwechsel oder revolutionäre Geste? Doch ohne Ziel? Auf jeden Fall war es ein Theaterereignis, das sich auf das Zeitgefühl der jungen Generation in Ostdeutschland bezog:

Ungeduld und Aufbegehren in der noch immer *neuen*, utopielosen Zeit. Gemeinsam mit (bzw. anhand von) Brecht wurde hier die *schöne neue Welt* inspiziert und für schlecht befunden. Der gute Mensch in einer guten Gesellschaft -- das, was so schwer zu machen ist -- steht weiter aus. Steht wieder aus.

Wenn es Brecht einst um ein Theater nicht nur *für* sondern auch *mit* dem Publikum ging, so wurde diese Maxime hier bravörös realisiert. Und dies gerade für jenes Publikum am Zonenrand Ost, das aus der Brechtschen Kapitalismuskritik der zwanziger und dreißiger Jahre soviel herausholen kann, als es braucht, um mit der neuen Zeit fertig zu werden. So unterschied sich dann auch vieles von mancher hauptstädtischen Inszenierung am BE, die sich im stilisiert-selbstgefälligen Theater-machen um ein gesamtdeutsches Intellektuellenpublikum bemüht. So waren dann auch die Gesprächsrunden mit den Cottbuser Theaterleuten und gesamtdeutschen Brechto-logen der notwendige und willkommene Ort des gemeinsamen Diskutierens -- auch über die dargebrachten Einzelinszenierungen hinaus. Es war der Ort für die immer aktuellen Fragen, die wohl bald wie Brechts Texte selber "klassisch" zu nennen sein werden: Was überhaupt ist an Brecht 1995 noch rezipierbar, und wie macht man es zum "Gebrauchsgegenstand"? Wie kann man Brecht einem jüngeren Publikum nahebringen, welches von anderen Wahrnehmungsmustern, von anderen Medienerfahrungen geprägt ist? Und schließlich, was ist in der vielbeschworenen postsozialistischen Ära am marxistischen Brecht heute noch *ideologisch* relevant? Der Mut zum Aufwerfen all solcher Fragen und der Zulauf nicht nur junger Leute scheinen an diesem Wochenende in Cottbus bewiesen zu haben, daß zwar seit Nietzsche Gott, seit der Wende die DDR und jede (linke) Utopie aber noch lange nicht Brecht tot ist.

Schließen will ich mit einer von Brechts zentralen Arbeitsthesen fürs Theater aus dem *Journal* (1948), die hier in Cottbus unausgesprochen im Mittelpunkt stand, "daß ein bestimmtes Lernen das wichtigste Vergnügen unseres Zeitalters ist, so daß es in unserem Theater eine große Stellung einnehmen muß. Von der kritischen Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Welt ist so der Makel des Unsinlichen, Negativen, Unkünstlerischen genommen, den die herrschende Ästhetik ihm aufgedrückt hat" ... und anderenorts scheinbar noch immer, oder wieder, aufdrückt.

Thomas Jung
University of Wisconsin-Madison

Literaturforum

IM BRECHT-HAUS

10/11/12

O K T . / N O V . / D E Z .

Termine

PROGRAMM



5.10. Der Zimmerspringbrunnen

19.10. Hanna, Kolka, Ast und andere

20.10. „Ich bin New York“

24.10. Verführte Tierliebe

25.10. Was ist mit mir heute los?

26.10. „Auf keinen Fall auffallen, vor allem nicht angenehm“

27.10. Herbstfeste

5.11. bis 10.11. New Writing From Britain

16.11. Totzeit

23.11. Und immer etwas fremd

24.11. Schwarzkittelweg

28.11. Die Bestandsaufnahme

29.11. Ostwestpassagen

5.12. Der Schlaf überm Eis

7.12. Der Gebrauchswert des Sterbens

8.12. „Sternstunde der Mörder“

13.12. Advent - Ankunft

14.12. Zählpappi: als Arzt im Konzentrationslager

15.12. Tag Nacht Helles Verlies

PROGRAMM

Auschwitz und kein Ende

Heiner Müller: Ein Gespräch mit jungen französischen Regisseuren

Berlin, September 1992

Heiner Müller, Sie haben viel über deutsche Geschichte, vor allem aber über den deutschen Nationalsozialismus geschrieben. Ist das ein spezifisch deutscher Theaterstoff?

Mao Tse-tung hat gesagt, der Nationalsozialismus war unbesiegbar, solange er im Angriff war. Es war ein Angriff ins Leere, in den leeren Raum, nur Bewegung, keine Reserven. Als der Angriff vor Moskau zum Stehen gebracht wurde, war es vorbei. Der erste Stop war schon das Ende. Und der Kessel von Stalingrad ist der Sarg von Attila. Der einzige nationale Stoff sind die Nibelungen.

Ist Auschwitz nicht auch ein nationaler Stoff? Ist es überhaupt möglich, mit diesem Stoff auf dem Theater umzugehen?

Das ist schwierig. Ich habe mal in Jugoslawien mein Leben riskiert. Da gab es ein Gastspiel von der Volksbühne, eine Aufführung von *Schlacht*. Hinterher war eine Diskussion. Da habe ich leichtsinnigerweise gesagt: Hitler war schlecht in Geographie, er hat mitten in Europa gemacht, was ein anständiger Europäer nur in Afrika oder in Asien oder in Lateinamerika macht. Genozid war normal in Kolonien, aber in Europa nicht mehr üblich. Das war Hitlers Abweichung. Der andere Punkt ist, daß der deutsche Antisemitismus wahrscheinlich deshalb so besonders grausam war, weil er auf einem uralten Trauma beruht. Von heute aus gesehen erscheint es sehr merkwürdig, daß die Terminologie der Nazis häufig jüdisch war, zum Beispiel das "Tausendjährige Reich," ein jüdischer Terminus. Bis 1933 gab es mehr Antisemitismus in Polen, in Rußland, in Osteuropa. In Deutschland war das verdeckter, im Gegensatz auch zu Frankreich oder den USA. Dazu gibt es eine Theorie, die ich ganz interessant finde. Nach dem Ende Roms kamen die ersten christlichen Missionare zu den Franken, das war der germanische Hauptstamm in Frankreich und Deutschland. Die Missionare haben den Franken gesagt: Ihr seid das auserwählte Volk, ihr müßt als erste das Kreuz nehmen. Und sie haben das Kreuz genommen. Hundert Jahre später kamen die Juden nach Europa, ein anderes auserwähltes Volk. Es kann nicht zwei auserwählte Völker geben, also mußte eines weg. Das ist völlig irrational, aber das haben die Nazis aus dem nationalen Unterbewußtsein wieder hochgeholt.

Das hängt auch mit der Person von Hitler zusammen. Es gibt dazu eine Legende, daß nach dem Anschluß von Österreich der erste geheime Befehl von Hitler gewesen sein soll, ein kleines Dorf in Oberösterreich zu evakuieren und zu zerstören. Das wurde ein Truppenübungsplatz.

Und es soll das Dorf gewesen sein, wo eine von Hitlers Großmüttern begraben lag. Es lief das Gerücht um, daß diese Großmutter eine Liaison mit einem Juden hatte. Auch daraus resultierte

die Energie von Hitler, seine Angst und sein Haß auf das eigene jüdische Blut, das er zu haben glaubte. Ein anderer Aspekt dieser Energie ist vielleicht, daß der Nationalsozialismus nur als eine ständige Bewegung denkbar war. Hitler hat nie von der Partei, sondern immer von der Bewegung gesprochen. Da gibt es auch eine Ent sprechung bei Kleist: Die Deutschen wollen immer weg von sich selber, aber diese Be wegung stößt auf Grenzen.

Das Hauptproblem waren in diesem Zusammenhang die Juden, die waren nicht integrable, da war ein Widerstand. Außerdem lieferten die Juden ein Alibi. Sie waren die Kapitalisten für die Bevölkerung, der Ersatz für alle antikapitalistischen Energien von Links und Rechts. Über die Geldwirtschaft kam der Kapitalismus nach Polen und nach Rußland. Im Mittelalter war es nur den Juden erlaubt, Zinsen zu nehmen, weil das in der Bibel als unchristlicher Wucher galt, also gründeten sie Banken und Leihhäuser.

Dadurch wurden die Juden der ideale Ersatzfeind. Damit hängt auch zusammen, daß die Anfangsenergie der nationalsozialistischen Bewegung antikapitalistisch war. Es gibt Belege dafür, daß die SA am Anfang, ab 1933, zum großen Teil aus ehemaligen deutschen Kommunisten bestand. Dadurch ist ein Großteil linker Energie von den Nazis aufgenommen worden. Karl Korsch schrieb in einem Brief an Brecht, als die Wehrmacht Kreta besetzt hatte: "Der Blitzkrieg ist gebündelte linke Energie." Der Nationalsozialismus war eigentlich die größte historische Leistung der deutschen Arbeiterklasse.

Ist das Ihr Ernst?

Man kann es auch so formulieren: Der Blitzkrieg oder der Bewegungskrieg war nach der gescheiterten Revolution von 1848 die Herausführung der deutschen Arbeiterklasse aus dem Status der Ausgebeuteten in den Jägerstatus. Sie zogen in den Krieg und wurden Jäger. Das hört man in jeder Kneipe. Die Kriegserinnerung, das ist das große Freiheitserlebnis. Der Krieg wurde zum Ersatz für die Revolution, genauso wie jetzt die Krawalle gegen Ausländer wieder der Ersatz sind für die nicht zu Ende geführte Revolution. Die Juden wurden zum Ersatzfeind, weil man die wirklichen Kapitalisten brauchte, die haben schließlich den Krieg finanziert. Sie standen hinter Hitler, und deswegen kam man nicht an sie ran.

Aber man hat doch auch jüdische Kapitalisten enteignet und in den Konzentrationslagern umgebracht?

Ja, aber die kriegsentscheidenden Industrien, vor allem die Schwerindustrie, waren in deutscher Hand; Flick, Krupp, Thyssen. Was jetzt mit dem Osten passiert, das ist der Traum der deutschen Industrie. Die haben es mit Hitler versucht, aber das klappte nicht. Jetzt haben sie ihr Kriegsziel erreicht: Der Osten liegt ihnen zu Füßen, als Markt und als Arbeitsmarkt.

Es gab schon 1943 in Madrid und in London geheime Konferenzen von deutschen, britischen und amerikanischen Industriellen über die Aufteilung der Märkte des Ostens nach dem Krieg, weil sie ahnten, mit Hitler klappt es nicht mehr. Sie haben sich damals verrechnet und werden

sich wieder verrechnen. Sie haben Rußland nie verstanden. Da gibt es eine schöne Geschichte von Leskov über Rußland, im Zusammenhang mit Napoleon. Leskov schreibt: Rußland ist wie ein Sauerteig, da kann man mit der Faust reinschlagen, mit dem Stiefel reintreten, mit der Axt reinhacken, und wenn man den Stiefel oder die Axt herauszieht, quillt der Teig wieder hoch und ist wie vorher.

Haben Sie eine Erklärung für die Aggressivität der Deutschen?

Dafür gibt es vielleicht eine historisch-ökonomische Erklärung: Die Deutschen sind immer zu spät gekommen, vor allem zur Aufteilung der Welt. Während Friedrich der Große seine regionalen Kriege geführt hat, haben sich die Franzosen und die Engländer die Welt aufgeteilt, und deshalb bekamen die Deutschen keine Kolonien ab. Dadurch wurde der deutsche Kapitalismus der dynamischste in Europa, mit Erfindungsgeist und einer ungeheuren Produktionskapazität, die keine Peripherie hat. Das ist eine historisch-ökonomische Erklärung für die spätere Erfahrung des technisierten Massenmords. Wenn man Kolonien hat, dann verteilt sich das aggressive Potential einer Nation über die ganze Welt. In Deutschland blieb es konzentriert. Dazu kommen noch ein paar Ereignisse aus der deutschen Geschichte, die den Nationalcharakter geprägt haben. Deutschland liegt in der Mitte Europas, deshalb fanden alle Kriege letztlich in Deutschland statt. Es war für die Deutschen nie ein Krieg denkbar, der kein Zweifrontenkrieg war. Die Engländer oder die Franzosen konnten ihre Verbrecher nach Australien schicken oder nach Algerien. Da konnten sie massakrieren, während in Deutschland die Verbrecher im Land blieben und damit die kriminelle Energie, natürlich auch die kriminelle Energie des Kapitals. Aber es gab eine Diskrepanz zwischen der Ideologie der Nazis und den Interessen der deutschen Industrie. Aus der Sicht der deutschen Industrie war der Krieg vor allem ein Krieg um Arbeitskräfte. Für die Nazis ging es aber wegen Hitlers Rassentheorien um die Vernichtung von Arbeitskräften. Das westdeutsche Wirtschaftswunder ist ein Ergebnis von Auschwitz. Alle großen deutschen Konzerne haben in Auschwitz arbeiten lassen, auch in anderen Lagern, in Allianz mit der amerikanischen und britischen Industrie.

Gibt es dafür Beweise?

Es gibt Dokumente in Washington aus denen hervorgeht, daß die Amerikaner schon sehr früh Flugaufnahmen von Konzentrationslagern hatten. Churchill wußte von deren Existenz seit 1941. Diese Erkenntnisse waren geheim, weil IG Farben, Krupp und Thyssen da ihre Produkte ausprobiert haben in enger Geschäftsverbindung mit amerikanischen Konzernen. Eigentlich ging es für die Amerikaner immer um die Vernichtung der Sowjetunion.

Warum, glauben Sie, gibt es von Seiten der Linken immer noch Berührungsängste mit dem jüdischen Thema?

Ich habe 1962 einen Text geschrieben für einen Dokumentarfilm über das KZ Buchenwald. Da

gab es Material aus dem hervorging, daß in dem Außenlager Dora, wo Teile für die V 1 und für die V 2 hergestellt wurden, Wernher von Braun aus und ein ging. Wir wollten natürlich diese Aufnahmen in dem Film verwenden. Das wurde uns verboten mit dem Argument, daß es im KZ Oranienburg, wo auch die V 2 produziert wurde, Dokumente gäbe, aus denen hervorgehen sollte, daß Manfred von Ardenne, der unser Chefphysiker war, im KZ Oranienburg arbeiten ließ. Diese Forschungen bildeten später die Grundlage für die Raumfahrt und die Raumfahrtmedizin, und Ardenne hat dann für die Russen gearbeitet. Natürlich darf man auch nicht die ungeheure Propagandamaschine der Nazis vergessen, die es geschafft hat, einem Großteil der Bevölkerung zu suggerieren, daß die Juden Ungeziefer sind. Die Mehrheit des deutschen Volkes wußte aber auch deshalb nicht genau, was in den KZs vor sich ging, weil die Westmächte ihre Informationen darüber zurückgehalten haben, denn sie hofften, daß Hitler die Sowjetunion zerschlagen würde. Hitler war der deutsche Schäferhund, dem man eine ganz lange Leine gelassen hat, damit er die Kommunisten wegbeißt, und dann, als er wild wurde, mußte man ihn totschlagen.

Aber ist es nicht gefährlich, den Nationalsozialismus auf das Phänomen Hitler zu reduzieren?

Das muß man differenzieren. Das Gas für die Gaskammern haben nicht die Leute erfunden, die es dann angewendet haben. Das hat die deutsche Industrie geliefert. Die wußten, wofür sie es liefern. Das waren Leute, die heute entweder in Pension sind oder immer noch in hohen Positionen in der deutschen Industrie. Geredet wird aber meistens von den Bestien in SS-Uniform und nicht von den Bestien in den Aufsichtsräten. Ich will damit nicht sagen, daß die SS oder die Wehrmacht unschuldig war, aber man muß die Zusammenhänge sehen. Die Konzentrationslager waren große Unternehmen der deutschen Industrie, die hat die Technik zur Verfügung gestellt und ausprobiert. Die Tötungstechniken waren immer auf der Höhe der Zeit, und Folter ist eine der ältesten Dienstleistungen in der Geschichte der Menschheit.

Die Engländer haben die Inder noch vor ihre Kanonen gebunden, die hatten noch nichts Besseres. Churchill war dann dabei, als in Ägypten das Maschinengewehr ausprobiert wurde, da haben die Engländer ihre neue Waffentechnik an den Afrikanern ausprobiert. Die neuen Techniken wurden immer ausprobiert und eingesetzt gegen Minderheiten, bzw. gegen die Gefahr, daß es Mehrheiten wurden. Alles, was es an modernen Tötungs-technologien gibt, wird eines Tages auch eingesetzt. Der Einsatz der Atombombe in Japan war militärisch völlig sinnlos und überflüssig, aber es war ein Signal in Richtung Sowjetunion. Das Problem ist, daß Auschwitz eine Hemmschwelle beseitigt hat.

Ich möchte noch einmal auf die Frage vom Anfang zurückkommen: Ist Auschwitz auch ein Stoff für das Theater?

Ich habe mal eine gute Geschichte von Stephen King gelesen, die Geschichte eines dreizehnjährigen Jungen aus Kalifornien. Der Junge hat ein Hobby: Er sammelt Dokumente,

Photos, alles was er kriegen kann über Konzentrationslager. Sein Interesse ist: They just did those things. Die haben das gemacht, wovon man immer träumt. Und dann sieht er eines Tages an einer Haltestelle vom Schulbus einen alten Mann, der kommt ihm bekannt vor. Er guckt nach in seiner Sammlung, und dann findet er den Mann in einer SS-Uniform auf einem Photo. Am nächsten Tag an der Bushaltestelle verfolgt er diesen Mann, der wohnt in einem kleinen Häuschen am Stadtrand. Der Junge klingelt bei ihm und zeigt ihm das Photo. Der alte Mann zittert, er kann nicht leugnen, daß er das ist, und denkt, daß der Junge ihn anzeigen will. Aber der Junge sagt: Nein, ich will nur, daß Sie mir erzählen, wie Sie das gemacht haben. Wie haben Sie die Juden in den Ofen geschoben, wie haben Sie die gefoltert. Der Alte will nicht erzählen, und der Junge erpreßt ihn, er sagt: Wenn Sie mir das nicht erzählen, zeige ich Sie an. Also muß der Alte ihm alles haarklein erzählen. Irgendwann sagt der Junge dann: Ich will das jetzt auch mal sehen. Der Alte hat einen Kamin, und eines Tages bringt der Junge einen Hund mit und sagt: Nehmen Sie den Hund und schieben Sie ihn in den Kamin. Zeigen Sie mir, wie man so etwas macht. Die beiden bilden dann eine Murder Incorporation, eine Mörder-GmbH, und suchen sich zuerst Hunde, später Obdachlose und schieben die, einen nach dem andern, in den Kamin.

Das ist die Jugend, die jetzt aufwächst. Das Erschreckendste an den Krawallen in Rostock und Hoyerswerda ist, daß es zu dieser Gesellschaft gehört, daß es eben kein barbarischer Auswuchs ist, ebensowenig wie der Faschismus, der ja nur die Konsequenz der Marktwirtschaft bedeutet.

In den USA hat man sich an diese Form der Gewalt längst gewöhnt, nur hier ist sie neu. Es gibt zum Beispiel einen Terminus unter deutschen Jugendbanden, der heißt Bord-steineclashing. Man schlägt einen Ausländer nieder, und dann legt man seinen Kopf, manchmal auch seinen offenen Mund, an den Rand des Bordsteins und springt mit den Springerstiefeln auf seinen Kopf. Das haben die Skinheads mit einem Afrikaner in Eberswalde gemacht. Die reden darüber, als wäre das ganz selbstverständlich. "Da lag der Kopf, da denke ich mir, warum nicht draufspringen?"

Der Junge, der das im Fernsehen erzählte, war 19 Jahre alt, ist Werkzeugschlosser, hat Arbeit und erzählt das ganz selbstverständlich, ohne Emotionen.

Ich möchte noch einmal auf Auschwitz zurückkommen. Für mich ist "la grace," die Gnade, ein wesentlicher Begriff in meinem Leben. Wenn ich Ihnen zuhöre, wie Sie versuchen, Auschwitz zu erklären, dann frage ich mich: Wie kann man in einer Welt, in der so etwas möglich ist, sich noch auf Gnade berufen und eine transzendentale Hoffnung haben?

Das ist eine gute Frage. Auschwitz ist das Modell dieses Jahrhunderts und seines Prinzips der Selektion. Alle können nicht überleben, also wird selektiert. Wenn ich versuche, mir klarzumachen, was Heroismus für mich ist, fällt mir immer eine kleine Geschichte ein. Auf einem der letzten Schiffe, das aus Deutschland ablegte und Juden in die USA bringen sollte, war an Bord ein dicker jüdischer Sportjournalist aus Berlin. Dieses Schiff wurde von deutschen U-

Booten torpediert und sank. Es gab natürlich zu wenig Plätze in den Rettungsbooten. Der dicke jüdische Sportjournalist saß schon in einem der Rettungsboote, und das Boot war voll. Da stand an der Reeling plötzlich eine junge Mutter mit ihrem Kind. Aber es war kein Platz mehr in den Booten. Da ließ der kleine, dicke Jude sich nach hinten fallen, in den Atlantik, und dann war Platz für die Frau. Das ist die einzige Antwort, die es gibt.

Ich bin mir nicht ganz sicher, ob ich das verstanden habe.

Das ist auch nicht zu verstehen. Das ist das Dostojewski-Problem, die Raskolnikow-Frage. Auch Dostojewski findet am Ende nur eine Antwort: Gnade. Wenn man davon ausgeht, daß Auschwitz das Modell der Selektion ist, dann gibt es darauf keine politische Antwort. Es gibt wahrscheinlich nur eine religiöse Antwort. Das Problem dieser Zivilisation ist, daß sie keine Alternative zu Auschwitz hat.

Jetzt habe ich verstanden.

Auch bei Walter Benjamin taucht das immer wieder als Thema auf. Der Sozialismus oder der Kommunismus oder auch irgendwelche anderen Utopien haben keine Chance, wenn sie nicht auch eine theologische Dimension anbieten. Das ist auch heute ein Grundproblem. Dazu gibt es eine andere Geschichte.

Ich habe mal in Bulgarien LSD genommen. In dem Haus, wo wir wohnten, gab es unten eine Art Keller, eine Waschküche, und da an der Tür saß eine große Grille. Im Radio lief türkische oder arabische Musik, Wüstenmusik, die hatte einen merkwürdigen Sog, Musik wie eine Fläche. Zu dem Haus gehörte eine Katze, und diese Katze kam plötzlich aus der Tür. Ich habe der Katze die Grille gezeigt, und ich wußte genau, was passieren würde. Nach fünf oder zehn Minuten hatte die Katze die Grille unten. Dann hat sie die Grille die Treppe weiter hoch gejagt, immer mal ein bißchen angebissen, dann wieder losgelassen, dann wieder zugebissen. Die Grille begann zu hinken, und dazu lief diese arabische Musik. Ich habe das genau beobachtet, in der Zeitdehnung durch die Droge. Ich habe das auch genossen und mich gleichzeitig verabscheut, weil ich das genieße. Das werde ich nie vergessen, auch nicht den Abscheu gegen mich und gegen meinen Genuss an dieser Beobachtung in der Zeitlupe. Der einzige Punkt, der die Katze von den SS-Leuten unterscheidet, ist, daß die Katze ab und zu solches Futter braucht, damit die Magensäfte schießen. Das ist etwas Biologisches, eine Notwendigkeit. Was den Menschen von der Katze unterscheidet, ist, daß er das nicht notwendig braucht. Aber jede Möglichkeit der Abstraktion des Tötens senkt die Hemmschwelle. Ich kann mir nicht vorstellen, daß ich einen Menschen erstechen kann. Aber ich kann mir jederzeit vorstellen, einen Menschen zu erschießen, und so geht das weiter. Man braucht nur noch auf einen Knopf zu drücken und sieht überhaupt keine Menschen mehr, die man da-durch tötet. Die Berichterstattung über den Golfkrieg war der Gipfel, totale Abstraktion, ein völlig abstrakter Krieg.

All diese Computerspiele sind ein Training für Auschwitz. Auschwitz ist inzwischen so verinnerlicht, daß das schon gar nicht mehr auffällt.

Ist das ein Phänomen, das in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich wurde?

Nein. Ich habe in den Erinnerungen von Roßbach, einem bekannten Freikorpsführer nach dem Ersten Weltkrieg, etwas Merkwürdiges gelesen. Da gibt es eine Episode: Ein Mitglied der Brigade Roßbach hat im Auftrag des Freikorps jemanden ermordet, ein Fememord. Nachdem der Mann den Auftrag erledigt hat, trifft er Roßbach und sagt zu ihm: Es ist furchtbar, ich weiß nicht, wie ich weiterleben soll, weshalb habe ich einen Menschen auf diese Weise getötet, nicht im Krieg, Mann gegen Mann, sondern hinter-rücks und im Auftrag. Ich kann nie wieder einen Menschen töten, und ich werde auch kein Gewehr mehr in die Hand nehmen.

Der Mann, der das zu Roßbach sagte, war Rudolf Höß, der spätere Kommandant von Buchenwald und Auschwitz. Und es gibt eine andere Geschichte aus dem KZ Oranienburg. Da gab es einen SS-Mann, der war besonders brutal. Nach dem Krieg sind die Russen zu seiner Frau gekommen und haben ihr erzählt, was ihr Mann im Lager getan hat. Die Frau verstand überhaupt nichts. Er hatte doch nur seine Arbeit gemacht, und er war ein guter Familienvater und zu den Kindern immer sehr lieb. Die Russen haben sie weiter gefragt, ob ihr denn nichts aufgefallen sei? Da sagte sie ja, ab und zu kam er mal mit blutigen Stiefeln nach Hause. Wenn sie ihn gefragt hat, wo das herkommt, hat er gesagt: Wir haben ein Schwein geschlachtet. Die Frau hat all die Jahre nichts gewußt. Sie hat dann ihre Kinder umgebracht, das Haus angezündet, wurde wahnsinnig und lief schreiend durchs Moor. Zu dieser Geschichte gehört auch, daß die Mannschaftsdienst-grade der SS in den KZs meistens Bauernsöhne waren, sie waren gewöhnt daran, Tiere zu schlachten. Man brauchte ihnen nur noch die Ideologie zu liefern, daß diese Häft-linge keine Menschen seien, sondern Vieh.

Aber hatten nicht auch diese unteren SS-Männer die Möglichkeit, solche Befehle zu verweigern, wenn sie zum Beispiel Frauen und Kinder selektierten und ins Gas schickten?

Sicher. Dazu gibt es eine Antwort in einem Film von Konrad Wolf. In einer Szene wird ein alter KZ-Häftling gezeigt, der überlebt hat, weil er den Auftrag hatte, die Leichen in den Ofen zu schieben. Das haben in den Konzentrationslagern immer die Häftlinge gemacht. Und diese Häftlinge standen jeden Tag vor der Entscheidung: Entweder du machst das, oder du stirbst. Wie verhält man sich in einer solchen Situation? Das ist doch die eigentliche Frage, auch heute noch. Es gibt keine Antwort auf diese Frage, außer daß jeder mit sich und seiner Entscheidung allein ist.

(Previously published in *Drucksache 16*. Berlin: Berliner Ensemble GmbH, Heft 1995.)

BERTOLT BRECHT
ZWEI BRIEFE

An Johannes R Becher

lieber Becher,
leider muss ich Dich ersuchen, das gedicht UEBER DIE ENTSTEHUNG DES BUCHES TAOTEKING AUF DEM WEG DES LAOTSE IN DIE EMIGRATION nicht in der I.[nternationalen] L.[iteratur] zum abdruck zu bringen.

ich habe mit befremden beobachtet, wie in der I.L. mehr und mehr mit langen und autoritativ geschriebenen artikeln eine »literarische richtung« zu worte kommt, die den begriff des sozialistischen realismus, den wir für unsfern antifaschistischen kampf alle für notwendig halten, ausserordentlich eng und ganz und gar formal definiert, so eng und mit formalen kriterien von solcher art, dass ein grosser teil der zeitgenössischen revolutionären literatur (darunter auch meine arbeiten) nicht mehr als sozialistische, realistische werke gelten können. solch eine aufstellung eines ganz bestimmten formalen modells muss wie ich denke grosse verwirrung stiftten. die leser kontrollieren, so beraten, nicht mehr, ob ein werk die wirklichkeit erfasst (meistert) und sozialistische tendenz hat, revolutionäre impulse gibt, sondern nur noch ob es einem ganz bestimmten formideal entspricht.

in heft 7 der I.L. steht nun gar ein aufsatz Georg Lukacs's, in dem mit namensnennung meine arbeiten ohne weiteres in die schublade der bourgeois dekadenz gelegt werden. (der aspekt verschärft sich dadurch, dass berühmte zeitgenössische romanciers, deren romane ganz offenbar weder realistisch noch sozialistisch genannt werden können, einer solchen diffamierung natürlich nicht ausgesetzt werden.) selbstverständlich gibt das ein vollständig falsches bild, und da ich nicht lust habe, mich in dieser zeit in literarische kontroversen (noch dazu mit politischen freunden) einzulassen und angesichts des heraufkommenden grössten krieges aller zeiten formideale zu diskutieren, bleibt mir nur übrig, die mitarbeit an der I.L. so lange einzustellen, bis diese formalistische kritisiererei einer ernsteren und produktiveren literaturbetrachtung platz gemacht hat. ich zweifle nicht, dass diese formale schulmeisterei, die mich sehr an den terror der unseligen rapp erinnert, sehr bald an ihrer eigenen unproduktivität und weltfremdheit eingehen wird.

bitte sei überzeugt von meiner ganz unverändert freundschaftlichen gesinnung Dir selbst gegenüber und von meinem tiefen interesse an der I.L.

herzlich Dein
brecht

SKOVSBOSTRAND PER SVENDBORG
8. IX. 1938

An Georgi Dimitroff
[Handschriftlicher Vermerk von Margarete Steffin über dem Briefanfang: "nicht abgeschickt."]

wertiger genosse dimitroff

[gestrichen: da ich keine andere stelle weiss, an die ich mich wenden könnte] da ich durch meine schriftstellerischen arbeiten und auch durch persönliches auftreten als unerschütterlicher freund der Soviet Union bekannt bin, kommen jetzt mitunter an mich briefliche anfragen nach dem schicksal in der Union verhafteter oder nicht mehr brieflich erreichbarer deutscher. ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir eine stelle angeben könnten, an die ich diese anfragen weiterleiten kann. ich [gestrichen: treffe gelegentlich leute] höre mitunter von leuten, die aus der SU kommen und die dort verhaftet gewesen waren. sie geben samt und sonders, selbst wenn sie noch ressentiments der ausweisung wegen zeigen, zu, dass die untersuchungen korrekt und sauber geführt werden. so weit ich es beurteilen kann, ist das vertrauen in die proletarischen gerichte bei den antifaschistischen kämpfern ganz unerschüttert. jedoch wird es häufig als bedrückend empfunden, dass die angehörigen von inhaftierten behaupten, auf keinerlei fragen antwort erhalten zu können. [gestrichen: ich selber empfinde es mitunter als bedrückend] das kann nur daher kommen, dass diese leute nicht wissen, wohin sie ihre anfragen richten sollen und ihnen auch niemand hier das sagen kann. und so kommt es dann zu dem scheußlichen und von der bourgeois presse weidlich ausgenützten gerede vom »spurlosen verschwinden von menschen in der soviet union«, von den »geheimen kellern des lubjanka-gefängnisses«, von den »klagen greiser mütter, dass sie über das schicksal ihrer kinder nichts in erfahrung bringen können«, [dem ich] nichts entgegensetzen kann, was nicht als »angst, mich in der SU unbeliebt zu machen«, »um den heissen brei herumgehen«, »leute voller angst mit redensarten abspeisen« bezeichnet werden kann. natürlich handelt es sich dabei nicht darum, ob ich persönlich bedrückt bin oder nicht, es handelt sich darum [gestrichen. man wird allgemein verstehen, dass die SU nicht verpflichtet ist, ihre gerichtspraxis nach den vorurteilen kapitalistischer staaten zu führen. eine einfache auskunft darüber, ob ein verhafteter sich noch in untersuchungshaft befindet oder schon verurteilt ist, genügt vollständig. ich bin überzeugt, dass es sich politisch lohnen würde, eine stelle zu schaffen, welche diese auskünfte erteilt. sollte Ihnen dies nicht ratsam erscheinen, dann würde ich vorschlagen] daß man (in einer situation, wo der erste proletarische staat der geschichte sich auf einen grossen verteidigungskrieg vorbereiten muss,) seinen feinden jede handhabe zur [gestrichen: verdächtigung] verbreitung von gerüchten über unhumanes verhalten aus der hand schlagen muss, sollte man einfach eine stelle schaffen, die auskünfte erteilt. diese auskünfte können ja mit leichtigkeit so gehalten werden, dass der so nötige kampf der SU gegen spionage und sabotage dadurch nicht gehemmt wird.

sollten Sie der meinung sein, dass jede, auch die knappste auskunft diesen kampf schädigen würde, so würde es sich politisch lohnen, diese meinung durch geeignete beispiele zu belegen.

(Previously published in *Sinn und Form* 47 (1995) 5.)

Zwei unbekannte Briefe Brechts aus der Emigration

Erdmut Wizisla und Michael Rohrwasser
Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin

“auch kolzow verhaftet in moskau. meine letzte russische verbindung mit drüben,” hält Brecht im Januar 1939 in seinem Journal fest. Er reiht die Namen der verschollenen Freunde und Bekannten aneinander und fügt hinzu: “literatur und kunst scheinen beschissen, die politische theorie auf dem hund, es gibt so etwas wie einen beamtenmäßig propagierten dünnen blutlosen proletarischen humanismus.” Daß seine Bestandsaufnahme Nachrichten vom stalinistischen Terror und die Administrierung von Kunst in der Sowjetunion in einem Atemzug nennt, ist charakteristisch für Brechts Blick, wo er ohne Rücksichten auf eine politische Öffentlichkeit urteilt. Es scheint sich dagegen die These zu bestätigen, daß, kam die Erwägung einer Öffentlichkeit ins Spiel, Brechts strategische Rücksichtnahmen das politische Terrain betrafen, während er in literaturpolitischen Belangen seine Interessen nachdrücklich artikulierte.

Mit Brechts Brief an Johannes R. Becher vom 8. September 1938 und seinem Briefentwurf an Georgi Dimitroff, vermutlich von Ende 1938/Anfang 1939, werden zwei Zeugnisse publiziert, die Brechts Haltung zur sowjetischen Politik der späten dreißiger Jahre und zur Literaturpolitik der Moskauer Emigranten beleuchten. Das Verhältnis von literarischer Produktion, kunstpolitischer Strategie und politischer Stellungnahme in der Ära Hitlers und Stalins gewinnt durch die beiden Texte keine völlig neuen Umrisse, und dennoch liefern die Schreiben Indizien, mit denen sich Thesen und Vorurteile überprüfen lassen.

Der Brief an die Adresse des verantwortlichen Redakteurs der Zeitschrift *Internationale Literatur*, Johannes R. Becher, findet sich in einer gebundenen Mappe im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau, neben einer Reihe weiterer unbekannter Briefe von Brecht, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Ernst Ottwalt, Theodor Plievier, Ernst Toller, Briefen vom Malik-Verlag, der Sektion der deutschen Schriftsteller in Paris, der Redaktionen der Zeitschriften *Die Sammlung* und *Der Gegen-Angriff*. Das hier abgedruckte Schreiben unterscheidet sich in Inhalt und Ton von den anderen in Moskau erhalten gebliebenen Briefen Brechts an Becher, die, mit Ausnahme des bereits veröffentlichten Briefes an Becher vom 11. März 1937, eher funktionalen Charakter haben; sie handeln von Plänen, Druckterminen oder Beiträgen für die Moskauer deutschsprachigen Zeitschriften.

Brechts Brief vom 8. September 1938 greift ein in die laufenden Debatten um “Expressionismus” und “Realismus,” in die Brecht vor allem als Angriffsziel involviert war. Anlaß ist der Aufsatz “Marx und das Problem des ideologischen Verfalls” von Georg Lukacs im Juliheft der *Internationalen Literatur*. Anstreichungen in seinem Exemplar der Zeitschrift, auf dessen Titelblatt Brecht “Lukacs / Dekadenze” notiert hat, verraten den wachsenden Ärger bei der Lektüre des Beitrages. Eine Begründung dafür liegt nahe: In einem Seitenheb monierte Lukacs an “gewissen Dramen Brechts oder Romanen Ehrenburgs” einen “schriftstellerisch abstrakt-revolutionären Utilitarismus”: “die Gestaltung der Menschen, das In-Erscheinungtreten ihrer individuellen Eigenart,” werde auf ihre abstrakten Funktionen im Klassenkampf reduziert.

Brecht scheint den Aufsatz zunächst nicht zu Ende gelesen zu haben; die ästhetischen Normen des politischen Philosophen konnten ihn kaum noch überraschen. In seiner Journal-Notiz vom Juli 1938 begründet er seine Ablehnung, ohne die auf ihn gemünzte Passage zu erwähnen: "dieser Lukacs wird von dem Problem der ideologischen Verfälle magisch angezogen. Das ist sua res. Die marxschen Kategorien werden da von einem Kantianer ad absurdum geführt, indem sie nicht widerlegt, sondern angewendet werden. Da ist der *Klassenkampf*, ein ausgehöhlter, verhurter, ausgeplündelter Begriff, ausgebrannt bis zur Unkenntlichkeit, aber er ist da und er tritt auf." Erst die genauere zweite Lektüre - diesmal nicht mit dem häufig gebrauchten blauen Farbstift, sondern mit einem Bleistift führt Brecht auf Lukacs' Angriff, und erst jetzt wendet er sich an Becher. Zwei Tage nach dem Brief, am 10. September 1938, schreibt er in sein Journal: "in den literarischen Abhandlungen der von Marxisten herausgegebenen Zeitschriften taucht in letzter Zeit wieder häufiger der Begriff Dekadenz auf. Ich erfahre, daß zur Dekadenz auch ich gehören." Mit gelassener Ironie setzt er fort: "Das interessiert mich natürlich sehr."

Man hat bislang angenommen, daß Brecht sich aus der öffentlichen Debatte um den "Realismus" herausgehalten und seinen Gegenentwurf lediglich zur Selbstverständigung verfaßt hat. Die Neuausgabe seiner Schriften macht indessen deutlich, daß Brecht wohl in die Diskussion eingreifen wollte. In einem Brief an Wieland Herzfelde vom Mai 1938 heißt es: "Auf die 'Gesammelten Werke,' die einen immensen Geländegewinn bedeuten, muß jetzt etwas absolut Aktuelles, Eingreifendes folgen, sonst sieht es aus, als hätte ich, wie gewisse Generale nach der Niederlage, meine Memoiren veröffentlicht, um gewisse in der Vergangenheit geleistete Dienste den geschätzten Zeitgenossen flehend ins Gedächtnis zu rufen." Ein im Malik-Verlag unter dem Titel "Neunzehnhundertachtunddreißig" geplanter Band, der die Szenenfolge *Furcht und Elend des III. Reiches*, die *Svendborger Gedichte* und drei Essays enthalten sollte, kam jedoch nicht zustande.

"Die Realismusdebatte blockiert die Produktion, wenn sie so weitergeht," hatte Brecht am 18. August 1938 in sein Journal geschrieben. Auch im Brief an Becher rebelliert er im Namen der Produktivität. Brechts Urteil über die Moskauer Emigranten "Lukacs, Gabor, Kurella," die Anti-Brecht-Fronde, überlieferte Walter Benjamin, in diesen Tagen Gast im dänischen Svendborg: "Es sind eben Feinde der Produktion. Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der andern haben. Jede ihrer Kritiken enthält eine Drohung."

Daß Brecht gerade den Abdruck seines Gedichts "Legende von der Entstehung des Buches Taotekong auf dem Weg des Laotse in die Emigration" (aus den *Svendborger Gedichten*) verwehrt, mag mit dem dort angestimmten Lob auf den Zöllner zu tun haben, der durch Neugierde und Nachfragen Produktivität provoziert.

Die Schärfe des Tones verbirgt sich hinter versöhnlichen Formeln; Brecht appelliert an Gemeinsamkeiten ("politische Freunde"), erinnert an die 1932 von Stalin entmachtete RAPP - ein deutlicher Autoritätsverweis, der das Stalin-Zitat am Schluß von Lukacs' Aufsatz pariert - und hofft auf zukünftiges Einverständnis und Zusammenarbeit. Er ernennt seine Ankläger, die ihn des "Formalismus" bezichtigen, zu "Formalisten." Was den Brief an Becher von den

vorausgegangenen unterscheidet, ist die Entschiedenheit, mit der er seine Mitarbeit in Bechers Zeitschrift aufkündigt. Allerdings lässt Brecht keinen Zweifel daran, daß ihm der Vorabend des zweiten Weltkrieges nicht der rechte Zeitpunkt für literarische Kontroversen zu sein scheint.

Bechers Antwort ist unbekannt. Im Januar-Heft des folgenden Jahres ist "Die Legende von der Entstehung des Buches *Taoteking*" publiziert.

Der Briefentwurf an Georgi Dimitroff, seit 1935 Generalsekretär der Komintern in Moskau, befindet sich im Nachlaß Brechts. Er ist seit drei Jahrzehnten im Bertolt-Brecht-Archiv verzeichnet, bislang jedoch unbeachtet geblieben. Das Typoskript weist handschriftliche Umstellungen, Ergänzungen und verschiedenartige Streichungen auf. Manche Sätze brechen ab, zu einer endgültigen Fassung ist es nicht gekommen. Die Eigenarten der Korrekturen deuten darauf hin, daß Brecht nicht diktierte, sondern den Brief selbst schrieb. Keine lineare Druckfassung kann das Beabsichtigte eindeutig wiedergeben. Der Entwurf ist undatiert; möglicherweise steht er im Kontext von Brechts Bemühungen im Jahre 1937, über Lion Feuchtwanger etwas von Carola Neher in Erfahrung zu bringen und Möglichkeiten ihrer Freilassung zu erkunden. Einen Anhaltspunkt für die Datierung liefern die Gespräche mit Walter Benjamin vom Sommer 1938, in denen wiederholt vom Schicksal Inhaftierter die Rede ist, mehr noch die eingangs zitierte Journal-Notiz vom Januar 1939.

Die Verhaftungen und Internierungen von deutschen Emigranten in der UdSSR, von denen der Brief spricht, begannen im größeren Umfang erst 1936; ihren Höhepunkt erreichten sie im darauffolgenden Jahr. Etwa 70 Prozent der deutschen Emigranten wurden damals verhaftet, der Schatten der "Säuberungen" prägte 1937 den Alltag aller Sowjetbürger und auch den der deutschen Emigranten. Im Zusammenhang mit den sogenannten Schauprozessen wurden diese Verhaftungen auch zu einem zentralen Thema in der deutschen Exilpresse und bewirkten eine Polarisierung unter den Exilierten aus Deutschland. Zu den Verhafteten, Verurteilten und Vermißten aus Brechts unmittelbarer Umgebung zählten neben Carola Neher Sergej Tretjakow, Michail Kolzow, Wsewolod Meyerhold, Hermann Borchardt, Asja Lacis, Maria Osten, Ernst Ottwalt oder Bernhard Reich.

Im Briefentwurf kommen die Verhaftungswellen jedoch nicht direkt zur Sprache. Brecht schreibt von wieder entlassenen und ausgewiesenen "leuten" - das heißt, er vermeidet das Wort "Genossen" -, die "samt und sondes" zugeben, "dass die Untersuchungen korrekt und sauber geführt werden;" es wird schwerfallen, diesen Sachverhalt zu verifizieren. Er erwähnt die Kampagnen der "bourgeoisen presse." Das muß keine diplomatische Floskel gewesen sein: In einem Brief an Bernard von Brentano von Anfang Februar 1937 zweifelt er beispielsweise an der Wahrheit der Nachricht von der Verhaftung Ernst Ottwalts, weil diese Information "anscheinend nur aus bürgerlichen Blättern" stammt; Brecht wollte "Authentliches" abwarten. Das ist eines von vielen Indizien, die davon zeugen, daß Brecht Hilfskonstruktionen entwarf, die ihn vor dem Faktum des blinden Terrors, der nicht mehr auf "Oppositionelle" oder "Parteifeinde" zielte, schützen sollten.

Die (wieder gestrichene) beklemmende Wendung, "dass die SU nicht verpflichtet ist, ihre gerichtspraxis nach den vorurteilen kapitalistischer staaten zu führen," kann nicht als direkte politische Stellungnahme gewettet werden, da sie dem Zweck des Schreibens geschuldet

ist. Doch greift man gewiß zu kurz, wenn man Brechts gewundene Sprache mit ihrem an Devotheit grenzenden Ton nur auf die Wirkungsabsicht zurückzuführen sucht: In ihr verbirg sich auch die Unentschiedenheit der eigenen Position, die trotz aller düsteren Nachrichten aus der UdSSR den Glauben an das „antifaschistische Bollwerk“ nicht aufgeben wollte. Diese Unentschiedenheit prägt Brechts Sprache auch dort, wo er keine Rücksichten auf eine mißtrauische oder feindselige Öffentlichkeit nehmen mußte, etwa in den Gesprächen mit Walter Benjamin oder im Journal. Sie bestimmt auch das Gedicht „Ist das Volk unfehlbar?“, das Brecht auf die Nachricht von der Erschießung Sergej Tretjakows schrieb. Die Verse lassen die Frage nach einer Schuld offen („Gesetzt, er ist unschuldig?“); sie bleiben unpubliziert, und noch der Name Tretjakow ist auf dem Typoskript des Gedichtes wieder gestrichen.

Warum wurde der Brief nicht abgeschickt? Fiel er der Selbstzensur des „Politikers“ zum Opfer, stellte er einen Akt des Probehandelns dar, oder vermutete Brecht, daß der Brief, der kaum als öffentlicher Protest interpretiert werden kann, wirkungslos geblieben wäre? Fürchtete er Folgen - für sich oder für die Inhaftierten, deren Lage sich durch die Fürsprache eines als Trotzkist verdächtigten Autors kaum bessern würde? Oder war ihm bewußt, daß sein Schreiben im Zuge der Bearbeitung an Überzeugungskraft verlor? Man erinnert sich, daß die meisten Kommentare Brechts zum Stalinschen System „Schubladentexte“ sind, die nicht zu Lebzeiten veröffentlicht wurden. Charakteristisch sind die Streichungen und Verbesserungsversuche, die von der Not des Briefeschreibers zeugen. So distanziert sich Brecht beispielsweise vom Faktum der Verhaftungen, indem er die Mitteilung, daß er „leute“ getroffen habe, die in der Sowjetunion verhaftet worden waren, wieder streicht und statt dessen einfügt, daß er mitunter von in der SU Verhafteten „höre.“ Auch die Aussage, daß Angehörige von Inhaftierten auf keinerlei Fragen Antwort bekommen, wird durch das handschriftlich ergänzte Wort „behaupten“ bis in ihr Gegenteil entstellt. Die Korrekturen geben dem Briefentwurf den Status eines hilflosen, letztlich zum Scheitern verdamten Versuchs, dem Stalinismus seine Schärfe zu nehmen, ohne doch seine Existenz eingestehen zu dürfen. Der diplomatische Ton, der die Rechtmäßigkeit des Vorgehens der sowjetischen Behörden unterstreicht, hat auch andernorts zu Absicherungsklauseln geführt, etwa bei der Erkundigung nach Carola Neher im Brief an Feuchtwanger vom Juni 1937: „Bei den sehr berechtigten Aktionen, die man den Goebbelsschen Organisationen in der UdSSR entgegensezt, kann natürlich auch einmal ein Fehlgriff passieren.“ Man kann dennoch vermuten, daß Brechts Absicht darin bestand, unter dem Vorwand, der „bourgeoisen Hetze“ gegen die Sowjetunion ihren Stachel zu brechen, Auskünfte und damit eine Hilfe für die in der Sowjetunion verschollenen Freunde zu provozieren.

Die beiden Briefe kennzeichnen Brechts strategisches Vermögen und Unvermögen, auf die Literaturpolitik des Moskauer Exils und auf das System des Stalinschen Terrorismus zu reagieren. Der Kontrast zwischen dem lustvoll polemischen Ton im Brief an Becher und der gequälten Vorsicht im Briefentwurf an Dimitroff könnte mit dem Hinweis auf Thema und Adressaten erklärt werden. Brecht hatte Dimitroff, den er persönlich nicht kannte, nach dem Reichstagsbrandprozeß ein Gedicht gewidmet, in dem er die Stimme gegen den Diktator preist und Dimitroffs mutiges Auftreten unterstreicht („Stellst Du immer aufs neue Deine gefürchteten Fragen / Beschuldigst die Schuldigen und / Bringst sie zum Schreien“). Doch im Briefentwurf

scheint ein anderer angesprochen; auf das kritische Potential des Antifaschisten mag sich Brecht nicht mehr berufen. Genauer: Dimitroffs Name steht im Briefentwurf nur für eine unbekannte Instanz ("da ich keine andere stelle weiss, an die ich mich wenden könnte"). Es handelt sich um einen Brief ohne Adressaten. Zudem gibt Brecht Unbeteiligtsein vor, er verbirgt sich jedenfalls als Absender und will nur als Vermittler fungieren ("ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir eine stelle angeben könnten, an die ich diese anfragen weiterleiten kann"). Daß der Kommunikationsversuch doppelt indirekt war, kann die Schreibschwierigkeiten nicht erklären, aber versinnbildlichen. Ungestrichen blieb am Ende der Appell an den gesunden Menschenverstand, das Vernünftige - "sollte man einfach eine stelle schaffen, die auskünfte erteilt." Es war das Einfache, das schwer zu machen war.

(Previously published in *Sinn und Form* 47 (1995) Heft 5.)

Horst Jesse

Brecht in München



Verlag Das Große Buch

GIESING

THAL
KIRCHEN

Die Uneinlösbarkeit des menschlichen Glücksverlangens am Beispiel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Horst Jesse
München, Deutschland

Immer wieder wollte Brecht eine Oper über den Chinesischen Glücksgott schreiben. Er hat diese Oper nie geschrieben, außer einige Skizzen konzipiert (*Arbeitsjournal* 2, 523). Er konnte diese Oper nicht fertigstellen, weil er sich immer wieder in seinen Theaterstücken mit den Glücksvorstellungen der Menschen auseinandersetzte, die jedoch bei ihrer Realisierung scheiterten, weil die "Verhältnisse" es nicht zulassen (GW 2, 432).

Biographisches und vor allem die Auseinandersetzung mit den Glücksvorstellungen verhandelte Brecht auf der Bühne. Ganz offen gesteht er das Faszinosum der Stadt, deren Milieu ihn an das Dschungelbuch von Rudyard Kipling erinnerte. Im Gegensatz zu den Expressionisten hatte Brecht keine Angst vor der Stadt, sondern sah sie als Möglichkeit, seine Ziele zu verwirklichen. Brecht war ein Realist, der keine extravaganten Thesen vertreten hatte, wie etwa Jean Genets egoistischer Standpunkt: "Ich möchte, daß die Welt sich nicht verändert, damit ich mir erlauben kann, gegen die Welt zu sein", oder Sten Nadolnys Romanaussage: "Die Welt ist da angekommen, wo nur noch ein Schelm sie retten kann" ("Ein Gott der Frechheit"). Vielmehr vertrat Brecht einen vitalen Baalschen Standpunkt: "Ich möchte die Welt überliefert bekommen," und ich ergänze, um glücklich zu werden, so wie er es in dem Gedicht "Von der Freundlichkeit der Welt" ausspricht (GW 8, 205).

Dieses Gedicht weiß um die menschliche Sehnsucht nach Glück in der für den Menschen bedrohlichen Welt. Zu diesem aus den zwanziger Jahren verfaßten Gedicht schrieb Brecht als Quintessenz in den fünfziger Jahren das "Gegenlied zu Von der Freundlichkeit der Welt" (GW 10, 1032). Er wünscht sich keine Vertröstung auf ein besseres Jenseits, sondern schon jetzt soll das Ideal verwirklicht werden können.

Diese "carpe diem" Haltung durchzieht Brechts lyrisches, dramatisches und prosaisches Werk. Nach seiner Meinung wünscht sich der Mensch, in seinem irdischen Haus glücklich zu werden. Doch auf dem Weg zu seinem Ziel durchwandert er die Pluralität der vielen möglichen "Glückshäuser" dieser Welt, ohne eigentlich sein Glück zu finden. Selbst das Glück in der Gemeinschaft von Mann und Frau scheint von kurzer Dauer zu sein. Woran dies liegen mag, an den Menschen selbst oder den Verhältnissen, zeigt er in dem Theaterstück, wie auch in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf.¹

Das Werk, dem die Fabel einer Liebesgeschichte zugrundeliegt, strukturiert Brecht, indem er in ihm eine Tatsachen- und eine Reflexionsebene miteinander verbindet, die durch reflexive Gesänge akzentuiert werden. Dadurch gelingt es ihm, die Beziehungskonstellation von Ich-Es und Ich-Du zu verhandeln. Mit der Ich-Es-Beziehung beschreibt er die Glücksvorstellung als Ware, die durch Geld gekauft werden soll. Das Glück wird an die Kaufkraft es Geldes gebunden. Brecht spielt diesen Gedanken in der Gestalt des Paul Ackermann durch und läßt ihn das bittere Ende seiner falschen Glücksvorstellung erleben. Er erkennt in seinem tiefsten Fall,

daß er dazu den falschen Weg eingeschlagen hat. Gleichzeitig erahnt er, wo sein Glück hätte sein können, in der Liebe zu Jenny Smith. Trotz des Geldes ereignet sich in *Mahagonny* eine Ich-Du-Beziehung, die von Verantwortung, Fürsorge und Zuneigung gekennzeichnet ist. Es ist die Beziehung zwischen Paul Ackermann und Jenny Smith, die mit der Liebe auf den ersten Blick beginnt aber auf Grund der falschen Hektik nach dem Glück nicht ausgelebt werden kann. Es ist die Situation, in der einer um das Glück weiß, aber es nicht wahrhaben will. Logisch durchschaubar läßt Brecht die Glücksvorstellungen, die ineinander verschlungen sind, für den Zuschauer sichtbar werden.

A) Ich-Es - Beziehungen:

1) Das Glücksverlangen

Am Anfang der Glücksvorstellung steht der Wille und der Plan, glücklich zu werden. Als Ziel zum Glück erscheint der Weg in die große Stadt. Aus der Dunkelheit - nach sieben arbeitsreichen Jahren in der Wildnis Alaskas - begeben sich drei Männer gleichsam in die Helligkeit - in die Stadt, um ihr Glück zu suchen. Brecht verbindet in seinem Theaterwerk das Wegmotiv mit dem Erkenntnismotiv, was auch in der Heiligen *Johanna der Schlachthöfe*, wenn sie in die Welt der Arbeiter geht; in Brechts Lehrstücken: *Der Jasager und der Neinsager*, *Die Maßnahme* und *Die Ausnahme und die Regel* zu entdecken ist. Das falsche Bewußtsein des Menschen wird durch die Realität widerlegt. Doch gleichzeitig erkennt das Bewußtsein im Zusammenbruch der falschen Vorstellungen, wie es hätte sein können. Dieser Ausblick bildet die Botschaft der Brechtschen Werke. Brecht zeichnet die Stadt als den großen Moloch. Bereits ihr Ursprung liegt im Verbrechen und der Täuschung. Mahagonny wird durch steckbrieflich gesuchte Menschen, drei Schwindler: Leokadja Begbick, Dreieinigkeitsmoses und Fatty, der Prokurst, gegründet. Mit dem Hinweis der Stadtgründung durch Verbrecher greift Brecht auf das biblische Motiv zurück, nachdem der Brudermörder Cain als der erste Städtegründer bezeichnet wird (*Genesis* 4, 17). Die böse Tat zieht ähnliche Taten nach sich. Gleichzeitig weiß auch er auf Grund seiner Bibelkenntnis von der idealen Stadt als dem Ziel aller menschlichen Sehnsüchte (*Johannes* 21). Die drei Stadtgründer in *Aufstieg und Fall...* kehren dieses Heilsmotiv ihrer Stadt heraus, denn Mahagonny soll das Ziel aller menschlichen Träume, die Paradiesstadt, sein. Doch weil auch dies eine Täuschung ist, wird Mahagonny als "Netzstadt" bezeichnet, in der die Goldgräber mit ihrer Beute wie Fische ins Netz gehen. Die Stadt lockt gleichsam wie eine Frau mit dem Slogan: "sieben Tage ohne Arbeit, mit Gin und Whisky, mit Mädchen und Knaben. Überall gibt es Mühe und Arbeit/ Aber hier gibt es Spaß." Die Stadt erscheint gleichsam in Brechts Werk als die Frau in ihren vielen Rollen: Liebende, Geliebte und Todesgöttin. Voraussetzung für das große Glück in der Stadt ist das Geld, das alles bewegt. Schauplatz des Tanzes um das Goldene Kalb ist "Das Hotel zum Reichen Mann" (GW 2, 503). Der Vitalismus in den frühen Werken Brechts hat viel gemein mit einem pantheistischen Gefühl: "Das alles ist so schön" (GW 1, 53), das auch negativ empfunden werden kann: "Das Schönste

ist das Nichts." Für Gougou in *Baal* ist diese Stimmungseinheit in ihren positiven und negativen Nuancen "das Paradies" (GW 1, 49). Dieser Vitalismus Brechts entspringt der Lust des Bürgerschrecks.

Gerade in den Werken, in denen Brecht das Leben in der Stadt beschreibt, da sucht er nach einer gültigen Weltordnung. Bereits in *Mahagonny* sucht Brecht nach etwas, woran man sich halten kann. In der extremen Situation des Amüsierzentrums wird der Wunsch nach Ruhe laut. Gäbe es nämlich die gerechte Ordnung des Alltags mit Ruhe und Eintracht der Tätigkeit, so bräuchte man diese leere Amüsierzeit nicht. Der Gegensatz wäre aufgehoben. Mit seinem Wunsch nach Ruhe nimmt Brecht den Satz des Kirchenvaters Augustin auf: "Unser Herz ist unruhig, bis es Ruhe findet, Gott in dir." Trotzdem kann der Mensch diese Ruhe nicht aushalten. Eine eigenartige Unruhe erfaßt ihn, so daß Paul Ackermann am liebsten seinen Hut aufessen möchte, um die totale Leere auszufüllen. Dieser Realitätsebene steht nun die Reflexionsebene der Städtegründer gegenüber: "Aber dieses ganze Mahagonny/ Ist nur, weil alles so schlecht ist/ Weil keine Ruhe herrscht/ Und keine Eintracht/ Und weil es nichts gibt/ Woran man sich halten kann" (GW 2, 503).

Und trotzdem kommen Menschen mit großen Erwartungen nach *Mahagonny*, so die drei Holzfäller: Paul Ackermann mit seinen Kameraden Heinrich, Joseph und Jakob, um dort ihr Glück zu suchen (GW 2, 507). Sie wollen sich vom Glück, Fortuna, nicht beschenken lassen, sondern sie möchten es sich durch ihr erspartes Geld kaufen. Ihr Haus des Glückes wird die Bar der Frau Begbick, die ihnen das Glück in Form von leichten Mädchen anbietet, die auch auf der Suche nach ihm sind. Dieser Glitzerrealität steht für einen Augenblick die Sympathie zwischen Paul Ackermann aus Alaska und Jenny Smith aus Oklahoma gegenüber. Nicht das Geld bestimmt die Beziehung zwischen beiden, sondern die persönliche tiefe Zuneigung. Sie, die wegen Geld alles tut, was von ihr verlangt wird, kennt auch die andere Dimension der zwischenmenschlichen Beziehung. Auch sie scheint geheimnisvoll zu sein, denn ganz anders als Jenny aus der *Dreigroschenoper*, schwört sie nicht Rache, sondern, nach ihren Wünschen gefragt, erwidert sie: "Es ist vielleicht zu früh, davon zu reden." Sie hält das Glück offen. Sie zögert, das Glück zu ergreifen.

2) Das Glück als die falsch verstandene große Freiheit

Auch das Glück der großen Freiheit, trotz des Geldes, gibt es nichts in *Mahagonny*; denn Paul Ackermann stößt in *Mahagonny*, auf Verbotstafeln, auf denen steht: "Hier ist verboten" (GW 2, 517). Gegen diese Einengung und Enttäuschung, das nicht alles erlaubt ist, beginnt er zu randalieren. Er gibt sich nicht mit dem Vorschlag von Frau Begbick, Willy und Moses zufrieden, die ein spießiges Glück propagieren.: "Du hast Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen" (GW 2, 522). Paul möchte statt dessen seine Baalschen Gefühle ausleben und im Rausch aufgehen.

Ach, mit eurem ganzen Mahagonny
Wird nie ein Mensch glücklich werden

Weil zu viel Ruhe herrscht
Und zu viel Eintracht
Und weil's zu viel gibt
Woran man sich halten kann (GW 2, 523).

Das Paradoxon löst sich leicht, weil Paul Ackermann dies ausspricht für den Jahrmarkt der bürgerlichen Freizeitwelt, also dem Gegenstück zur Alltagswelt. Zuviel, woran man sich halten kann, bezieht sich auf die Kaufkraft des Geldes. Doch dies ist nur zum Schein etwas, woran der Mensch Halt findet. Weder die Mitmenschen noch der herausbrechende Hurrikan können Paul von seinem Baalschen Freiheitsverständnis abhalten. Er will den Umtrieb haben. Er will das Glück sofort genießen und sich nicht vertrösten lassen. Seine Haltung drückt er mit dem Liede aus: "Gegen Verführung" (GW 2, 527). Paul preist und fordert "Du darfst es" (GW 2, 528): Der Mensch mit seinen Forderungen erscheint als seines Glückes Schmied.

Denn wie man sichbettet, so liegt man
Es deckt einen keiner da zu
Und wenn einer tritt, dann bin ich es
Und wird einer getreten, dann bist du (GW 2, 530)!

Nach Paul Ackermann führt der Weg zu dem Glück durch Anarchie und Selbstzerstörung. Als Leitspruch gilt den Menschen von Mahagonny: "Du darfst". Brecht greift auf das biblische Motiv von Sodom und Gomorrah zurück (*Genesis* 19, 1ff). Ein epikureisches Lebensgefühl stellt sich nach der Devise ein: "nichts ist/ Verboten, alles erlaubt und käuflich". Doch dieses "Du darfst!" ist nur mit Geld zu realisieren. Jeder lebt mit dem Geld seine Glücksinteressen aus. Der Chor faßt dies zusammen:

Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen
Zweitens kommt der Liebesakt
Drittens das Boxen nicht vergessen
Viertens Saufen, laut Kontrakt.
Vor allem aber achtet scharf
Daß man hier alles dürfen darf (GW 2, 532).

Es werden einzelne Todsünden vorgeführt: Essen: Jakob frißt sich vor Gier zu Tode - nach einer Walzermelodie. Lieben: Die käufliche Liebe wird zum Alltäglichen. Lediglich Paul und Jenny singen von der wahren Liebe zwischen Mann und Frau: "Sieh jene Kraniche in großen Bogen" (GW 2, 535). Kämpfen: Beim "Preisboxen" wird Joe erschlagen. "Doch die Kämpfe sind fair!" Joes Tod macht Paul, der auf Sieg für Joe gewettet hat, mittellos. Saufen: Paul versucht, das Mißgeschick seiner Lage durch ein großes Saufgelage zu überspielen, das er nicht bezahlen kann. Er inszeniert eine imaginäre Seefahrt (GW 2, 542 ff).

Paul Ackermann muß erkennen, daß auf den Höhepunkt des Extrems die Zerstörung

einsetzt. Nach dem er alles Geld für das rauschhafte Fest seiner Freunde ausgegeben hat, wird er ohne Geld für seine Freunde uninteressant. Keiner tritt für ihn ein. Selbst Jenny singt: "Denn wie man sichbettet, so liegt man" (GW 2, 546).

Auf dem Höhepunkt des Exzesses wird Paul Ackermann zum Kritiker der Scheinwelt der Stadt. Diese Fresser wie auch die anderen haben sich an nichts anderes als an den Genuß gehalten. Wer dies durchschaut, merkt die Hohlheit dieser Scheinwelt und Scheintugenden, die die Arbeiter im Trott halten und deren eigentlicher Wert das Geld ist, um dafür Genuß zu erlangen. Doch dies ist kein wahrer Wert, woran man sich halten kann. Doch halten kann sich einer nur an eine gute, gerechte, sinnvolle Weltordnung, die die sinnlose Dynamisierung der Arbeitswelt (sieben Jahre Alaska) ebenso aufhebt wie die sinnlose Isolierung der Genußwelt (*Mahagonny*) und beide Extreme in einer der wahren Lebensordnung gemäß, daher Schaffen und Genuß vereinigenden Existenz aufgehen läßt. In seinem Ausmaß ersehnt sich Paul Ackermann: "Das Allernächstliegende, Mittlere, Vernünftige/ Wer sich gegen ihn stellt, ist nicht ein Andersdenkender / Sondern ein Nachdenkender oder ein nur Ansichdenkender / Ein Feind des Menschengeschlechtes / Furchtbar /Böse" (GW 9, 503). Dies muß verwirklicht werden, und darin besteht eine Hoffnung für den Menschen. Paul Ackermann erkennt nicht, daß das Glücksgefühl kein Haben, sondern ein Sein ist (Fromm 1980).

B) Ich-Es - und Ich-Du - Beziehung

3) Das Gericht über das Baalsche Glücksverlange

Erst in seinem Scheitern erkennt Paul Ackermann, gleichsam wie der verlorene Sohn, (*Lukas* 15) in der tiefsten Tiefe, daß sich das Glück nicht kaufen läßt. Mit dem letzten ausgegebenen Geld erlischt die Scheinwelt des erkauften Glücks, bricht die Kumpanei zusammen. Plötzlich steht der gefeierte Paul Ackermann allein, und seine Freunde wenden sich gegen ihn oder lassen ihn im Stich (GW 2, 551). Paul Ackermann muß erkennen, wie grausam plötzlich die Realität sein kann. Ohne Geld kann er sich bei Gericht nicht freikaufen (GW 2, 550). In einer Welt, in der das Geld regiert, muß einer Geld haben. Schuldig gesprochen wird Paul Ackermann nicht wegen seiner Baalschen Umrübe, sondern weil er kein Geld hat.

Er hat kein Geld
 Er bezahlt nicht, was es kostet.
 Nieder mit Paule Ackermann!
 Nieder mit ihm (GW 2, 554)!

Die Stadtgründer von *Mahagonny* sprechen das Todesurteil:

Wegen Mangel an Geld
 Was das größte Verbrechen ist
 Das auf dem Erdenrund vorkommt (GW 2, 555).

Die Männer, die über Paul Ackermann zu Gericht sitzen, halten eigentlich Gericht über sich selbst und ihre Scheinwelt. Nochmals ruft eine Tafelaufchrift den Wert des Geldes in der Welt in Erinnerung: "So grob ist die Achtung vor Geld in unserer Zeit." Die Hinrichtung Paul Ackermanns gestaltet Bertolt Brecht in Analogie zu der Hinrichtung Jesus (*Matthäus-Evangelium* 26-27). Alle seine Freunde verlassen ihn in der Not. Keiner tritt für ihn ein. Paul Ackermann verhält sich wie Jesus am Kreuz (*Johannes-Evangelium* 19, 25-27), als er seine Mutter seinem Jünger Johannes anvertraut, so auch handelt Paul Ackermann, als er seinem Freund Heinrich seine Jenny anvertraut. Gleichsam wie Jesus im Gebet seine letzte Hoffnung auf Gott (*Lukas Evangelium* 23, 44-46), so versucht Paul Ackermann sein Glück mit Gott, indem er seine Richter auf ihr religiöses Verständnis anspricht: "Ihr wißt wohl nicht, daß es einen Gott gibt" (GW 2, 558)? Doch die Menschen in Mahagonny haben längst Gott abgeschworen. Sie haben keine Metaphysik und kennen keine Transzendenz, sondern nur die bittere Realität. Begbick drückt es so aus: "Ach so, ob es für uns einen Gott gibt? Ja, da haben wir eine Antwort: Macht mal noch für ihn das Spiel von Gott in Mahagonny! Du aber setze dich auf den elektrischen Stuhl" (GW 2, 558)! Auch das Spiel von Gott in Mahagonny der vier Männer mit Jenny Smith vor Paul Ackermann endet mit einer Absage an Gott (GW 2, 558). Dreieinigkeitsmoses erteilt der Vorstellung Gott als Richter, der die Bösen in die Hölle schickt, eine Absage, weil die Welt eine Hölle bereits ist:

Röhre keiner den Fuß jetzt!
Jedermann streikt! An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen
Weil wir immer in der Hölle waren " (GW 2, 560).

Jenny ruft durchs Megaphon:

Ansahen Gott die Männer von Mahagonny.
Nein, sagten die Männer von Mahagonny" (GW 2, 560).

Auf Grund dieser vernichtenden Absage an Gott erkennt Paul Ackermann, daß in Mahagonny kein Haus mehr Lebensschutz gewährt und damit kein Glück, weil das Leben der Güter höchstes ist. Resigniert stellt Paul Ackermann fest, daß er in der Stadt weder das Glück fand noch kaufen konnte:

Jetzt erkenne ich: als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegt. Jetzt sitze ich hier und habe doch nichts gehabt. Ich war es, der sagte: Jeder muß sich ein Stück Fleisch herausschneiden, mit jedem Messer. Da war das Fleisch faul! Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser.(GW 2, 561)

Auch hier greift Brecht auf ein biblisches Motiv aus der Kreuzigungsgeschichte Jesu

zurück, wenn Jesus spricht: "Mich, dürstet" (*Johannes-Evangelium* 19, 28ff). Brecht lässt Paul Ackermann eine tiefe Erkenntnis aussprechen, daß die Stadt nicht fallen kann, wie es im Titel heißt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, sondern daß es das Schicksal von Paul Ackermann ist, in dieser Stadt aufzusteigen und dann tief zu fallen. Schuld daran ist das falsche Bewußtsein von dem Glück, das sich in der Realität nicht als Ware kaufen läßt. Der Mensch verwirkt durch sein falsches Bewußtsein sein Leben. Die Stadt, die als Glücksstadt angezeigt wird, bleibt weiter die große Illusion, auch wenn immer wieder Menschen in ihr Opfer werden:

Und in zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle demonstrierten in den letzten Wochen der Netzstadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale unbelehrt (GW 2, 561).

Nur für Geld gibt es alle Scheinideale, nur keine tragfesten Werte. Im letzten Aufzug des Leichenzuges für Paul Ackermann wird Gericht über die Stadt gehalten, Gericht über die grausame Realität und ihren Moloch Geld. In sieben Aufzügen, die Schautafeln vor sich hertragen, wird der Geld-Geist der Netzstadt Mahagonny beschrieben. Für den Menschen und sein Schicksal hat die Stadt kein Gespür. Die Realität ruiniert den Menschen. Er erkennt dies in der tiefsten Tiefe. Zusammengefaßt wird die Philosophie von Mahagonny:

Aber dieses ganze Mahagonny
 Hat nichts für euch, wenn ihr kein Geld habt.
 Für Geld gibt's alles
 Und ohne Geld nichts
 Drum ist's das Geld nur, woran man sich halten kann (GW 2, 563).

Wer es nicht hat, muß sich verabschieden; denn er verliert auch die Stadt als Bleibe, als die schützende Mutter, weil er kein Geld hat. Der Alabama-Song drückt dies aus:

Oh, moon of Alabama
 We now must say good-bye
 We've lost our good old mamma
 And must have dollars
 Oh, you know why (GW 2, 563).

Aus dem Geschick des Paul Ackermanns lernt keiner. Das Rad der Zeit und das der Fortuna drehen sich weiter, und Geld regiert die Welt trotz Krisen. In der Beerdigungsliturgie für Paul Ackermann, die sich an christliche Formen anlehnt, wird nochmals das Geld als Lebenselixier herausgestellt. Wer es nicht hat, der ist ein toter Mann. Trotz der grausamen Realität bleibt die Illusion vom großen Glück in der Stadt: "Für den Fortbestand des Goldenen Zeitalters" ist auf der letzten siebten Tafel zu lesen. Die Litanei des Zuges bemerkt von der Illusion:

Können wohl von seinen großen Zeiten reden
Können seine große Zeit vergessen
Können einem toten Mann nicht helfen.
ALLE ZÜGE
Können uns und euch und niemand helfen (GW 2, 564).

Die Stadt kann keinem helfen. Jeder ist auf sich selbst gestellt: "Wie man sichbettet, so liegt man" (GW 2, 546).

C) Ich-Du - Beziehung

4) Das wahre Glück ist die personale Liebe

Die Antwort auf sein Glück findet Paul Ackermann nicht in der Behausung der Stadt noch in seinem wüsten Treiben, mit dem er die Ruhe der Stadt gestört hat (GW 2, 552), auch nicht durch die Kaufkraft des Geldes, sondern in der persönlichen unmittelbaren Beziehung bei seiner ersten Beziehung mit Jenny Smith, die sich in dem folgenden Liebesduett ausgedrückt, das die Umstehenden nicht verstehen und Befremden empfinden:

Jenny: Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
Paul: Die Wolken, welche ihnen beigegeben....
Beide: So scheint die Liebe Liebenden ein Halt (GW 2, 535ff).

Eigenartig, Paul und Jenny wissen es und können es dennoch nicht realisieren. Die Umstände, wie auch ihr Unvermögen lassen ihr Glück nicht wahr werden. Dennoch erinnert sich Paul Ackermann im Angesicht seiner Hinrichtung an dieses Glück zu Jenny:

Paul: Liebe Jenny
Ich gehe jetzt.
Die Tage, mit dir verlebt
Waren angenehm
Und angenehm
War das Ende.
Jenny: Lieber Paul
Auch ich habe meine gute Zeit gehabt
Mit dir
Und ich weiß nicht
Wie es jetzt mit mir wird.

Paul: Küsse mich, Jenny

Jenny: Küsse mich, Paule.
 Paul.: Und jetzt empfehle ich dich
 Meinem letzten Freund Heinrich
 Der der einzige ist
 Der von uns übrigblieb
 Die wir aus Alaska kamen.

Heinrich:

Leb wohl, Paule.
 Paul: Leb wohl, Heinrich (GW 2, 556)!

5) Vernunftsmotiv

Die Fabel des Theaterwerkes *Aufstieg und Fall...* ist eine Liebesgeschichte. Paul und Jenny können trotz gegenseitiger Zuneigung ihr Glück nicht realisieren, weil es die Zustände noch ihr Bewußtsein nicht zulassen. Aus diesem Grund appelliert Brecht an die Vernunft, mit der sich der Mensch in dem Sinn der Aufklärung aus jeder Abhängigkeit befreien kann. Mit Entschiedenheit wendet sich Brecht gegen eine Jenseitsverträstung. Demgegenüber betont er das Jetzt in dem Sinn "carpe diem".

Laßt euch nicht verführen
 Zu Fron und Ausgezehr!
 Was kann euch Angst noch röhren?
 Ihr sterbt mit allen Tieren
 Und es kommt nichts nachher.
 (GW 2, 527).

Wer aus seiner christlichen Vorstellung erkennt, daß die Gestalt dieser Welt schnell vergeht, um einer künftigen Platz zu machen, der kann "Fron und Ausgezehr" geduldig ertragen und vor allem die anderen dazu ermutigen, es zu tun (*1.Korintherbrief* 7, 18-23). Doch Brecht warnt in seinem Gedicht vor dem Opium religiöser Weltflüchtigkeit. Protest gegen Weltflucht und gegen Gottes Zorn drückt Ackermann aus, wenn er von der Hölle auf Erden spricht, die er durch seine siebenjährige Arbeit in Alaska erfahren hat und nun in der Stadt, die von dem Geld beherrscht wird, ebenso erlebt. Brechts distanzierte Schreibweise, die gekennzeichnet ist durch Ironie und Reflexion, bewahrte vor jeder Ideologie. Trotzdem durchzieht sein Werk ein Werben für die einfachen Tugenden, die sich im Alltag bewähren, Menschenliebe, Verständnis, Geduld und den Wunsch nach Gerechtigkeit. Er weiß auch, warum dies nicht gelingt, weil die Menschen nach Besitz und Geltung streben. Mit seinem Theaterwerk will Brecht diese negativen menschlichen Eigenschaften, wie auch die Arbeitsdynamik und die Bevormundung des Menschen überwinden. Die positiven menschlichen Tugenden lassen sich im Alltagsleben nur verwirklichen, wenn die menschlichen Raubtiere ausgeschaltet worden sind. Brecht weiß

sehr wohl, daß dies ein utopisches Ziel ist.

1. Das Werk/ Die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* schrieb Brecht 1927-1929 also in der Zeit vor der Weltwirtschaftskrise. Berlin ist Weltstadt. Kurt Weill vertonte das Werk. (Wagner, Gottfried: *Weill und Brecht. Das musikalische Zeithumor*. München 1977, S. 157-211; Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München 1985, S. 136-175; Lucchesi, Joachim/ Shull, Ronald: *Musik bei Brecht*. Berlin 1986, S. 410-429) Mit dieser Oper wollte Brecht gegen den Wagner-Kult seiner Zeit angehen und zeigen, daß die Methode des epischen Theaters auch auf die Oper anwendbar ist. (Brecht, Bertolt: *Versuche* Heft 2. Berlin 1931)

Works Cited:

- 1) Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- 2) Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- 3) Fromm, Erich. *Sein und Haben*. München, 1980.
- 3) *Altes Testament*.
- 4) *Neues Testament*.

BRECHT UNBOUND

Edited by James K. Lyon and Hans-Peter Breuer

Except for the annual *Brecht Yearbook*, *Brecht Unbound* represents the first broad critical study of Brecht's work to appear in the United States. Intended to move beyond the ideological considerations that have informed so much secondary literature about Brecht, the book is a cross-disciplinary reassessment of important aspects of his work. Included are essays on his poetry, drama, theoretical writings, Brecht's influence on American film techniques and music, his relationship to and borrowings from Japanese No theater, and a comparison between aesthetic techniques in his writings and Stravinsky's "The Little Soldier."

Brecht Unbound also includes previously unpublished memoirs on Brecht's theater practices by one of his former co-workers at the Berliner Ensemble and an authoritative essay (drawing on unpublished materials) on Lotte Lenya, one of Brecht's foremost musical interpreters, and her husband, Kurt Weill, who wrote the music for *The Threepenny Opera*, *Mahagonny*, and other works.

Additional essays deal with Brecht's awareness of and portrayal of fascism and his friendship with the Danish writer Karen Michaëlis, whose contribution to his play *Mother Courage* is revealed for the first time, and Brecht's lack of success in the German Democratic Republic, where he spent the final years of his life.

An essay by Heinz-Uwe Haus, who participated in the opposition that led to the fall of the East German regime, argues for a reinterpretation of Brecht's dramas and discusses his own production of *The Caucasian Chalk Circle* as a possibility of what can be done. A record of the discussion that followed the production completes the collection.

Contributors: Art Borreca, Hans-Peter Breuer, James J. Christy, Beverley Driver Eddy, William Grange, Reinhold Grimm, Heinz-Uwe Haus, Gudrun Tabbert-Jones, James K. Lyon, Michelle Mattson, Thomas R. Nadar, Klaus M. Schmidt, Karl-Heinz J. Schoeps, Vera Stegmann, Guy Stern, Andrew T. Tsubaki, Carl Weber, and Peter Werres.

About the Editors: James K. Lyon is the author of five books and numerous articles on the life and works of Bertolt Brecht. He has also published on Rilke, Thomas Mann, Paul Celan, Georg Trakl, and Karl Kraus. He teaches at Brigham Young University. Hans-Peter Breuer was editor or coeditor of three books and author of several journal articles. He taught at the University of Delaware until his death in 1994.

Published by the University of Delaware Press, \$46.50

ORDER FROM
ASSOCIATED UNIVERSITY PRESSES
440 FORSGATE DRIVE, CRANBURY, NEW JERSEY 08512
PHONE 609-655-4770 FAX 609-655-8366

SELECTED CURRENT BIBLIOGRAPHY

Compiled in collaboration with Helgrid Streidt
Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin

- Angermann, Klaus., ed. *Von Geschichte gezeichnet.* Symposium Paul Dessau. Hamburg 1994. Hofheim: Wolke Verlag, 1995.
- Auerochs, Bernd. "Brecht oder das System als Lebenswelt." *Erzählte Gesellschaft. Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balsac, Brecht und Uwe Johnson.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. 123-178.
- Bätz, Roland. "Brecht-Seminar. Zum nützlichen und schönen Unterrichten." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19 / 20 / 21. 1994. 82-86.
- Bentley, Eric. *Erinnerungen an Brecht.* Deutsch von Petra Schreyer. Berlin: Alexander Verlag, 1995. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Block, Richard. "Baal Dancing: The Unsettling Position of Baal in Brecht's Theater of the New." *The German Quarterly* 67 (Fall 1994). 117-130.
- Borreca, Art. "Brecht-Fetishism and the British History Play after 1956." *Brecht Unbound.* Presented at the International Brecht Symposium. Held at the University of Delaware, February 1992. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 189-208.
- Brecht, Bertolt. *Die Kriegsfibel.* 1. erweiterte Auflage, Nachwort Günther Kunert. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1994.
- Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Bd. 18. Prosa 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988 -.
- Breuer, Hans-Peter. "The Non-Political in Brecht: An Epilogue." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 268-287.
- Brug, Manuel. "Was bleibt übrig vom Berliner Ensemble? Ein Theater-Altersheim." *Wochenpost* 12 (März 1995). 44-46.
- Burns, Rob. "Fassbinder's *Angst essen Seele auf*: A Mellow Brechtian Drama." *German Life and Letters* 48 (1995). 56-74.
- Chun, Zhou. "Bertolt Brecht und China." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 102-105.
- Christy, James J. "Brecht and the American Avant-Garde." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 179-188.
- Dormien Koudela, Ingrid. "Das Lehrstück - Bestandaufnahme und Entwicklungs-perspektive der brasiliianischen Theaterpädagogik." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 99.
- Driver Eddy, Beverly. "Brecht in Dialogue with Karen Michaelis." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 241-251.
- Dümling, Albrecht. "Der Jasager und der Neinsager." *Brecht-Weills Schuloper an der Karl-Marx-Schule Neukölln 1930/31.*" *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.*

- Heft 19/20/21. 1994. 30-33.
- Erber, Michael. "Niemand baut ein Haus allein." *Dreigroschenheft* 3 (1995). 10-13.
- Ellis, Lorena B. "El legado de Brecht en Brasil." *Tramoya. Cuaderno de teatro* 40/41 (Julio/Diciembre) 1994.
- . *Brecht's Reception in Brazil*. New York : Peter Lang, 1995.
- Fuegi, John. *Brecht & Cie. Sexe, politique et Intention du theatre moderne*. (Traduit de l'anglais par Eric Diacon et Pierre-Emanuel Dauzat) Paris: Fayard, 1995.
- Gaul, Bernhard / Steinweg, Rainer. "Eine Brief-Kontroverse über den Gewaltbegriff, das Zeitmaß und die Stellung des Spielleiters." *Kontroversen*. 41-48.
- Gellert, Inge. "Brecht und kein Ende." Interview mit Inge Gellert. *Berliner Lesezeichen. Literaturzeitung* 3 (4. April) 1995. 21-23.
- . "Konfrontation und Begegnung. Versuche mit dem Unfertigen." Literaturforum im Brecht-Haus. *Zwischen den Zeiten. Zwischen den Welten*. Berlin: Argon Verlag, 1995. 195-198.
- . "Wir reden nicht...!" Über die Körperlichkeit von Texten. *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Heft 19/20/21. 1994. 76-78.
- Grange, William. "Choices of Evil: Brecht's Modernism in the Work with Eisler and Dessau." *Brecht Unbound*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 147-157.
- Grimm, Reinhold. "Brecht in Spanien." *Versuche zur europäischen Literatur*. Bern: Peter Lang , 1994. 213-232.
- . "Falladah in Ankara 1979: Begegnungen mit (und zwischen) Brecht und den Türken." *Versuche zur europäischen Literatur*. Bern: Peter Lang, 1994.
- . "Luthers Bible in Brecht's Poetry." *Brecht Unbound*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 227-240.
- Haffed, Dorothea. "Zwischen eingreifendem und Denken und Utopie. Zu einem Aspekt der Auffassung Brechts von der Liebe als Produktion." *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge 5 (1995). 103-110.
- Hasche, Christa. Schölling, Traute. Fiebach, Joachim. *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Mit einem Essay von Ralph Hammerthaler. Berlin: Henschel Verlag, 1994.
- Haus, Heinz-Uwe. "Brecht in Post-Wall Germany." *Brecht Unbound*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 89-97.
- Jäger, Lorenz. "Die Gewaltigen. Anmerkungen zu Brechts historischem Selbstverständnis." *Zwischen den Zeiten. Zwischen den Welten*. Ein Almanach. Berlin: Argon Verlag, 1995. 151-166.
- Karasek, Helmuth. *Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker*. Durchgesehene und überarbeitete Neuausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995.
- Kiefer, Klaus H. "Erklären Sie mal das Gedicht!" Probleme mit Baal's Lied!." *German Quarterly* 27 (1994). 500-512.
- Koch, Gerd. "Is den das a Sünd, wenn der Mensch a Acteur is?" (Nestroy) *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Heft 19/20/21. 1994. 49-51.

- . "Differenz & Anerkennung. Eine Skizze zu Kommunitarismus und Lehrstück-Pädagogik." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 68-70.
- Lethen, Helmut. *Verhaltensweisen der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.
- . Literaturforum im Brechthaus. "Galilei ist eine Tragödie." *Galilei-Diskussion, Brecht Tage 1994.* Berlin: Argon Verlag, 1995.
- Liebe, Frank. "Warum heute eine Auseinandersetzung mit Lehrstücken - und dann noch Brecht!" *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 79-81.
- Losacco, Silvia / Steinweg, Reiner. "Psychodrama und Lehrstück." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 64-67.
- Lyon, James . "Brecht's *Mann ist Mann*" and the Death of Tragedy in the 20th Century." *The German Quarterly* 67 (1994). 513-520.
- . and Hans Peter Breuer, ed. *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995.
- . "Brecht in Postwar Germany: Dissident Conformist, Cultural Icon, Literary Dictator." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 76-88.
- Lucchesi, Joachim. "Musik-Experiment: Das *Badener Lehrstück vom Einverständnis.*" *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 93-96.
- Mattson, Michelle. "Brecht and the Status of the Political Subject." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 29-40.
- Mayer, Hans. "Brecht und Becket, Erfahrungen und Erinnerungen." *Drucksache 15.* Berlin: Berliner Ensemble, 1995. 569-600.
- Mews, Siegfried. "An Un-American Brecht?" *German Politics and Society* 13.5. Special Issue (Fall 1995). 6-16.
- Mumford, Meg. "Brecht Studies Stanislavski: Just a Tactical Move?" *New Theatre Quarterly* 43 (1995). 241-258.
- Müller, Heiner. "Deutscher sein, heißt Indianer sein." Gespräch mit Heiner Müller. *Freitag* 19 (5. Mai) 1995.
- . "Der einfache Sohn der Bronx." Heiner Müller über "Arturo Ui, den Faschismus und die Arbeiterklasse. *Berliner Zeitung* (7. Juni) 1995.
- . "Eigentlich hat Hitler den Krieg gewonnen." Gespräch mit Heiner Müller über Hitler und Stalin und den Humanismus als letzten Mythos (Teil 2). *Freitag* 20 (12. Mai) 1995.
- . "Auschwitz und kein Ende." Gespräch mit Heiner Müller, 1992. *Drucksache 16.* Berlin: Berliner Ensemble, 1995. 603-614.
- . "Dialoge gibt es nicht mehr." *Schattenlinien 8&9* (Februar) 1994. 27-36.
- Nadar, Thomas R. "Brecht's and Eisler's Impact on film Music in America." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995.

135-146.

- Peiseler, Christian. "Essen: Vom Regen in die Jauche. Brecht: *Im Dickicht der Städte.*" Zur Inszenierung im Grillo-Theater. *Theater heute* 36 (1995). 52.
- Plischka, Peter. "Kalkutta, 4. Mai." Ein Stück von Brecht und Feuchtwanger in Kalkutta wiederentdeckt. *Theater heute* 36 (1995). 51.
- Reinhold, Daniela. *Paul Dessau 1894-1979. Dokumente zu Leben und Werk.* Zusammengestellt und dokumentiert von Daniela Reinhold. Berlin: Henschel Verlag, 1995.
- Rohrwasser, Michael/ Wizisla, Erdmut. "Zwei unbekannte Brechts aus der Emigration." *Sinn und Form* 47 (1995). 672-677.
- Schmidt, Klaus M. "The Little House in Louisiana: The Role of the Petite Bourgeoisie in Brecht's Concept of Nazism." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 63-75.
- Schoeps, Karl-Heinz. "Bertolt Brecht and the Weimar Republic: Rebel with a Cause, or Between Bacchant and Bolshevik." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 43- 62.
- Schumacher, Ernst. "Gruppenbild mit Hakenkreuz." Konstanze Lauterbach und Heiner Müller inszenieren Brechts *Arturo Ui.*" *Theater der Zeit* 50 (1995). 4-6.
- . "Weiß ich, was ein Mensch ist? Zu Brechts Lehrstück *Die Maßnahme.*" *Die Deutsche Bühne* 66 (1995). 44-47.
- Schumann, Klaus. "Auf den Spuren zweier Lehrkonzepte - Die Brecht-Benn-Konstellation zu Beginn der dreißiger Jahre." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 34-36.
- Semrau, Richard. "Eino Leinos Ballade "Der Dunkle" in der Rezeption Bertolt Brechts." *Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität.* Greifswald, 1994. 63-73.
- Steinweg, Reiner. *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis.* Mit einem Nachwort von Ingrid D. Koudela. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1995.
- . "Zum Verhältnis von "außen" und "innen." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 40.
- . "Gewalt in der Stadt: *Der böse Baal der Asoziale* - Die Dialektik der Macht oder von der fließenden Grenze zwischen Macht und Gewalt." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* Heft 19/20/21. 1994. 87-92.
- Stegmann, Vera. "An Opera for Three Pennies, a Violin for Ten Francs: Brecht's and Stravinsky's Approaches to Epic Music Theater." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 119-134.
- Stern, Guy. "Lotte Lenya's Creative Interpretation of Brecht." *Brecht Unbound.* Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 101-118.
- Stiftung der Akademie der Künste. *Der Bestand Preußische Akademie der Künste. 1696-1945.* Findbuch zur Mikrofiche-Edition. München, New Providence, London, Paris: KG. Saur, 1995.

- Tabbert-Jones, Gudrun. "Brecht's Female Characters in Life of Galileo." *Brecht Unbound*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 252-267.
- Tatlow, Antony. "Landkarten für Maulwürfe oder eine rückwärtsgewandte Zukunftswissenschaft." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Heft 19/20/21. 1994. 23-29.
- Tsubaki, Andrew T. "Brecht's Encounter with Mei-Lan-Fang (Peking Opera Actor) and Taniko (Japanese No Play.)" *Brecht Unbound*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 161-178.
- Vaßen, Florian. "Die Vertreibung des 'Glücksgott.' Brechts asoziale Lehrstück-Muster und Freuds 'Unbehagen in der Kultur' - der Versuch eines Vergleichs." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Heft 19/20/21. 1994. 64-67.
- Weill-Lenya Research Center. *A Guide to the Weill-Lenya Research Center*. Compiled and edited by David Farneth, John Andrus, and Dave Stein. New York: Kurt Weill Foundation for Music, Inc., 1995.
- Werres, Peter. "The Brecht-Hasek Connection." *Brecht Unbound*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1995. 211-226.
- Wille, Franz. "Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer." Heiner Müller inszeniert *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* im Berliner Ensemble; Ruth Berghaus *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* im Hamburger Thalia Theater. *Theater heute* 36 (1995). 8-13.
- Winnecker, Susanne. "Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht." Gedankensplitter zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brecht's Lehrstück *Die Maßnahme*. "Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Heft 19/20/21. 1994. 71-75.

IBS MEMBERSHIP

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

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

Name:

Occupation / Institution / Affiliation:

Address:

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

Membership category (check one)	Dues US \$	Dues DM
<input type="checkbox"/> Student (up to three years / bis zu drei Jahren)	\$ 20.00	DM 30,—
<input type="checkbox"/> Regular Member / Ordentliches Mitglied annual income under \$ 30,000 (DM 45.000)	\$ 30.00	DM 45.—
annual income over \$ 30,000 (DM 45.000)	\$ 40.00	DM 60,—
<input type="checkbox"/> Sustaining Member / Fördermitglied	\$ 50.00	DM 80,—
<input type="checkbox"/> International Member / Korporatives Mitglied	\$ 50.00	DM 80,—

Method of payment

- Check enclosed in US \$ drawn on an American bank
- Invoice
- Direct bank deposit in Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 702 00. (Please inform the Secretary/Treasurer of your deposit.)

Send to:

Ward Lewis, IBS Secretary/Treasurer
Germanic and Slavic Languages
202B Meigs Hall
University of Georgia
Athens, GA 30602
U S A

International Brecht Society

Dr. G. Tabbert-Jones, Editor
Department of Modern Languages
Santa Clara University
Santa Clara, CA 95053

Prof. Marc Silberman
Department of German
818 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, WI 53706

