



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Communications from the International Brecht Society. Vol. 25, No. 1 June 1996

[s.l.]: International Brecht Society, June 1996

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

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

Copyright 1996 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



Volume 25 No. 1

June 1996

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
COMMUNICATIONS

Volume 25 Number 1

June 1996

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
Fax. (408) 741-0532
Email gtabbertjone@scuacc.scu.edu

Tel. (415) 723-2576
Fax. (415) 723-0843
Email thomas@leland.stanford.edu

Technical Assistant:

C. Roy Jones Email royjones@aol.com

All Correspondence should be addressed to the Editor. *Communications* welcomes manuscripts relating to all facets of Brecht's work. Manuscripts should conform to the *MLA Style Manual* and should not exceed 7,500 words. 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 Professor Carl Weber, Drama Department, and Professor Russell Berman, Chair of the German Department, Stanford University, for their support.

See the inside back cover for information on subscriptions and membership. Membership in the IBS includes subscriptions to both *Communications*, published twice a year, and *The Brecht Yearbook*. 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 © 1996 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 25, NUMBER 1

Editor's Note	_____	2
Officers' Report	_____	3
In Brief	_____	5
Upcoming Events	_____	12
Conference Report	_____	14
Performance Reviews	_____	20
Articles		
Heiner Müller, Ruth Berghaus	_____	29
Teaching Brecht in Translation <i>Siegfried Mews</i>	_____	55
Enriching <i>Mother Courage</i> <i>Guy Stern</i>	_____	60
Teaching Brecht's Songs <i>Dorothee Ostermeier</i>	_____	69
Brecht aus finnischer Sicht <i>Richard Semrau</i>	_____	74
Selected Current Bibliography	_____	78

EDITOR'S NOTE

The focus of this issue is the wide range of responses to the recent deaths of Heiner Müller and Ruth Berghaus. The sheer number of eulogies, obituary speeches and posthumous acknowledgements published in Germany has been overwhelming. I have selected a few representative voices echoing the general sense of loss and bereavement felt throughout Germany and, to some extent, in the English-speaking world. The departure of these two successors to Brechtian theater has also raised the issue of what will happen to the Berliner Ensemble. I have included recent information regarding its future and the issue of leadership that has dominated discussions for some time.

My thanks to Siegfried Mews, Marc Silberman and Vera Stegmann who have provided me with a steady flow of materials and to Ulrich Weisstein who kindly agreed to write about Ruth Berghaus. The color photo of the Augsburg Theater on the front cover was taken by Siegfried Mews on his recent visit to Augsburg. My thanks also to Siegfried Mews, Dorothee Ostermeier, and Guy Stern. Their articles deal with various aspects of teaching Brecht, the topic of the two Brecht sessions at the 1995 MLA conference in Chicago. Scholars and theater practitioners who use Brecht in the classroom or on stage but were unable to attend may find these readings particularly useful. By the way, the issue of translating Brecht addressed by Siegfried Mews will be the topic of the 1996 MLA Brecht sessions.

As in the last issue I would like to encourage more submissions in English. Most IBS members and potential members live in English-speaking countries. Some of them do not read German well and would appreciate English texts. I am looking forward to receiving submissions by September 30 for the December issue and by March 30 for the Spring issue.

Gudrun Tabbert-Jones
Santa Clara University

OFFICERS REPORT

Vice-President's Report

Without doubt, the most noteworthy event that occurred since my last report is the untimely and widely noticed death of Heiner Müller—an event about which detailed accounts can be found elsewhere in this issue. Thanks to the mediating efforts of Carl Weber, the IBS was able to send a floral arrangement for the funeral; we also expressed our condolence in a telegram sent to Holger Teschke, dramaturge at the Berliner Ensemble, an institution whose future again appears to be uncertain. Ruth Berghaus, whose directing career is likewise associated with Brecht, also died in January of this year.

On the technical front, the IBS now has a WWW home page that is maintained by Peter Yang of the University of Richmond and can be found at <http://www.urich.edu/~lang/ibs/>. I have finally managed to access the page, and I find it reassuring that the IBS is not lagging behind in the cyberspace world. We have to thank Peter Yang for putting us on the web; and we look forward to additional information and links.

In a more conventional vein, last year's MLA sessions, which were devoted to teaching Brecht, were well attended and saw lively discussions; this issue includes reports on the IBS activities at the '95 MLA in Chicago. The program for the two IBS sessions [we are no longer allowed to have a separate business meeting] for the '96 MLA in Washington, DC, has been finalized. The focus is on Brecht in English translation; the program will be published in the next issue of *Communications*.

It remains to briefly report on the one-day symposium that took place on the occasion of Brecht's birthday in Augsburg. Organized by Kurt Idrizovic, the indefatigable editor/publisher of the well-received *Dreigroschenheft*, and his coworkers Anschi Gruber and Horst O. Thieme, the small gathering brought together the editors of the Suhrkamp/Aufbau edition of *Werke*, a contingent from Berlin, and representatives from the Suhrkamp Verlag as well as the United States (Günter Berg, Sigmar Gerund, Werner Hecht, Kurt Idrizovic, Jan Knopf, Joachim Lucchesi, Siegfried Mews, Klaus-Detlef Müller, Peter Palitzsch, Erdmut Wizisla). Announced as an exploration of "Perspektiven zukünftiger Brecht-Arbeit," the symposium provided the forum for an animated exchange between editors, archivists, literary scholars, theater practitioners, and the audience. The papers presented at Augsburg, incidentally, have been published in *Dreigroschenheft* (Nr.2, 1996). Curiously, as one local paper did not neglect to point out, there were no participants from the Augsburg Bert-Brecht-Kreis or Augsburg University (although the City of Augsburg provided financial support for the symposium). In view of the fact that the cities of Augsburg and Berlin have entered a tentative agreement to cooperate with regard to the centennial of Brecht's birth, it would seem highly desirable that the various Augsburg parties who have a stake in Brecht make an effort to coordinate their activities.

But then all is not well on our side concerning the preparations for 1998 either. I had hoped to report on new developments. Such developments, alas, have not materialized, and the officers and members of the IBS must engage in some serious soul searching as to how we could honor BB.

Siegfried Mews

University of North Carolina at Chapel Hill

Treasurer's Report

31 August 1995

Balance \$5,741.86

29 February 1996

Receipts \$2,505.39

Disbursements \$1,736.35

Balance \$6,510.90

Deutsche Bank Düsseldorf Konto-Nr. 76/74146 BLZ 300 702 000

Balance DM 1,581,07

Receipts DM 1,741.07

Disbursements DM 57.58

Balance DM 3,264.56

The Deutsche Bank account received deposits in the names of "Gransun" and "Albrecht" with no further names or addresses available.

The address of Vilma De Melo in Belo Horizonte, Brazil is illegible.

Ward Lewis, Secretary/Treasurer

University of Georgia

IN BRIEF

Letter of Condolence from the International Brecht Society

2. 1.1996

Herrn Holger Teschke, Dramaturg
Berliner Ensemble
Bertolt-Brecht-Platz I
10117 Berlin/Germany
Fax 011 49 30 28 88 126

Sehr geehrter Herr Teschke,

aus Anlaß des Ablebens von Heiner Müller möchte ich Ihnen im Namen der Mitglieder der Internationalen Brecht-Gesellschaft (IBS) mein Beileid aussprechen. Nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichtem Plan einer Diderot-Gesellschaft konzipiert, versucht die IBS den internationalen Dialog über Bertolt Brecht, sein Gesamtwerk und seine Wirkung zu fördern. Zu den Brecht kritisch fortschreibenden und in Szene setzenden Zeitgenossen gehörte vornehmlich der Dramatiker, Regisseur und Intendant Heiner Müller, dessen Dramen und Regietätigkeit zahlreiche Anstöße für die Forschungsvorhaben unserer Mitglieder gegeben haben und weiterhin geben werden. Erst kürzlich hatten wir Gelegenheit, in einer unserer Publikationen, *Communications from the International Brecht Society*, ausführlich über die Inszenierung von *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* am Berliner Ensemble zu berichten.

Wir trauern mit Ihnen über den vorzeitigen Tod eines Künstlers, dem sich viele unserer Mitglieder durch persönliche Kontakte verbunden fühlen, und wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß das Berliner Ensemble das Werk Heiner Müllers in Zukunft pflegen möge. Ich darf Sie bitten, auch Frau Müller sowie Ihren MitarbeiterInnen unser Beileid zu übermitteln.

Es grüßt Sie in tiefer Anteilnahme
Ihr

Prof. Siegfried Mews
Vizepräsident der IBS

Unbekannte *Maßnahme* im Bertolt-Brecht-Archiv

Eine unbekannte Fassung von Brechts umstrittenem Lehrstück *Die Maßnahme* konnte das Bertolt-Brecht-Archiv in Moskau erwerben. Das Stück ist enthalten in einem von Brecht korrigierten Exemplar der *Versuche 4*, das aus dem Besitz von Brechts Mitarbeiterin Margarete Steffin stammt, die 1941 in einem Moskauer Krankenhaus an Lungentuberkulose gestorben ist. In der Handschrift von Helene Weigel findet sich eine Rollenaufteilung für die Uraufführung der *Maßnahme* am 13./14. Dezember 1930 in der Berliner Philharmonie; gekennzeichnet sind die Rollen von Helene Weigel und Alexander Granach. Außerordentlich bedeutsam sind Brechts Korrekturen der Schlußszene "Die Grablegung." Brecht bezieht hier den jungen Genossen, das Objekt der *Maßnahme*, in seine Verurteilung ein. Er legt Verse der drei Agitatoren—"Dann muß er verschwinden, und zwar ganz,"—dem jungen Genossen in den Mund, der damit nicht nur das Einverständnis zu seiner Tötung gibt, sondern sein Urteil selbst verkündet: "Dann muß ich verschwinden, und zwar ganz. (...) Also müßt ihr mich erschießen und in die Kalkgrube werfen, denn/ Der Kalk verbrennt mich." Die Existenz dieser Fassung dürfte die Diskussion um *Die Maßnahme* beleben.

Erdmut Wizisla

Berlin, Nov. 6, 1995.

Barbara Brecht-Schall versus Edition Fayard

Provisional notes on the minutes of the case of Barbara (referred to as Marie or Marie-Barbara) Brecht-Schall against John Fuegi and the publishers Arthème Fayard. Tribunal de Grande Instance de Paris. Judgement of twenty-two A4 pages given on 22 November 1995.

Result:

B-S loses her case relating to allegations about Brecht, which could have come under articles 13 and 34 of the Press Law of 29 July 1881 or 1382 of the Code Civil—the provisions cited by B-S - *if* there was "distortion or falsification of the facts or *serious* negligence in the checking of information, such as would express a flagrant contempt of the pursuit of truth or a malicious intention." The judges saw no such intention on the part of author or publishers, who pleaded the overriding authority of the French and European human rights laws.

On the issue of libel against herself (by the imputations that she was the daughter of Mari Hold, the family maid), B-S was awarded damages of 50,000 francs against the two defendants jointly, plus another 10,000 francs under article 700 of the new Code de Procedure Civile.

Costs to be met by the defendants, and an announcement to be inserted in future editions of the book to say that the court had found them guilty of infringing B-S's privacy.

Comments:

- (1) The judgement makes no reference to the International Brecht Society's *Yearbook's* list of the book's errors.
- (2) The judges say nothing of Fuegi's reiteration of the name "Mari Barbara" as a means of hammering home the book's "mere hypothesis or extrapolation" about her illegitimacy.
- (3) Similarly with his use of the word "Führer" and "Führen" so as to associate Brecht with Hitler, though most of their ninth page is devoted to his disclaimer of any malicious intent.
- (4) They do not explain why the book's information about Brecht is considered to have been adequately checked. No reference is made to any referees and publishers' readers having passed it.
- (5) The judges appear to accept Fuegi's view that other books on Brecht are "hagiographies," but without naming them.
- (6) They cite the publisher's argument that the book "is only the translation of a work which has not been the object of any lawsuit in the United States and Great Britain."
- (7) Likewise that "its scientific nature is apparent at a glance from its general appearance and its copious notes."
- (8) The only support cited for Fuegi's allegations that Brecht's mistresses wrote an important part of his works is Elisabeth Hauptmann's original translation ("80%" of *The Beggar's Opera*). There is no mention of her editorial role in deciding how she and his other collaborators were or were not named.
- (9) Any political implications of this explicit attempt to topple a "socialist icon" is passed over.

John Willett

London, January 20, 1996.

The Kurt Weill Foundation for Music

7 East 20th Street
New York, NY 10003-1106
(212) 505-5240/ FAX (212) 353-9663

For Immediate Release
28 November 1995

For further information, please contact: Joanna C. Lee
The Kurt Weill Foundation for Music

Call for Nominations: Kurt Weill Prize 1996

The Kurt Weill Foundation for Music, American Musicological Society, American Society for Theatre Research, and Modern Language Association are pleased to call for nominations for the second annual Kurt Weill Prize, in the amount of \$2,500.00, for distinguished scholarship in twentieth-century musical theater (including opera).

The Prize Committee welcomes nominations for the 1996 Kurt Weill Prize, for works first published in the calendar year 1995. Media may include not only print (book, major scholarly article, chapter, or essay; critical edition), but also audio-recording, video-recording, and multi-media projects, provided there is a tangible scholarly component. Works addressing the American musical theater are particularly encouraged.

Authors of nominated works need not be members of the sponsoring organizations, nor are there citizenship or language restrictions. Nominations are solicited from individuals, publishers, and institutions, but self-nominations are encouraged as well. The address of the author and five copies of the nominated work must be submitted before 1 April 1996 to the Kurt Weill Foundation for Music, 7 East 20th Street, 3rd Floor, New York NY 10003.

Announcing the winners of the inaugural Kurt Weill Prize

In November, the 1995 Prize Committee awarded two winners, each with a cash award of \$1,500.00. They are: Stephen Banfield, *Sondheim's Broadway Musicals* (University of Michigan Press, 1993); and Armond Fields and L. Marc Fields, *From the Bowery to Broadway: Lew Fields and the Roots of American Popular Theater* (Oxford University Press, 1993).

Gunther Diehl, *Der junge Kurt Weill und seine Oper* Der Protagonist (Bärenreiter Verlag, 1994), and J. Bradford Robinson, "Jazz reception in the Weimar Republic: in search of a shimmy figure" (in *Music and Performance during the Weimar Republic*, ed. Bryan Gilliam) (Cambridge University Press, 1994) were also selected as finalists.

Ich Wer ist das Im Regen aus Vogelkot Im KALKFELL

Heiner Müller - Arbeitsbuch

Herausgeber: Frank Hörnigk, Martin Linzer, Frank Raddatz, Wolfgang Storch & Holger Teschke. Gestaltung: Grischa Meyer.

Es ist ein Buch der Freundschaft, der Trauer, aber auch der Ermutigung. An viele Mitstreiter Müllers in den Theatern, aber auch Universitäten des In- und Auslandes, an Autoren, Regisseure, Bühnenbildner Graphiker, Fotografen, Philosophen, Theaterwissenschaftler haben wir uns mit der Bitte gewandt, die jeweils ganz persönliche Nähe zu einem Werk in dem Moment auszudrücken, in dem wir alle gemeinsam zu lernen haben, von jetzt an ohne ihn zu sein und zugleich verbunden zu bleiben mit dem, was er uns als sein Erbe übergeben hat.

Es ist der erste große Versuch der Reflexion darüber, was mit seinem Tod verloren ging, vielleicht aber auch in der jetzt anderen Begegnung mit seinen Texten überhaupt erstmals und neu entdeckt werden kann.

Umfang 168 Seiten, reich illustriert, 18 DM

BESTELLSCHEIN bitte an **Theater der Zeit**

im Podewil, Klosterstraße 68-70, 101 79 Berlin senden.

Oder: Bestellen per Telefon /Fax 030-242 36 88

Streit um das Berliner Ensemble

Warum nicht gleich so?

Die Kontrahenten im Streit um das Berliner Ensemble trafen sich nicht vor Gericht, sondern im Berliner Abgeordnetenhaus. Das Stück, das sie gaben, war ganz harmonisch.

Rolf Hochhuth, Martin Wuttke und Peter Sauerbaum, der Immobilienbesitzer, der Intendant und der Geschäftsführer des Berliner Ensembles waren früh aufgestanden, um sich vor der Sitzung des Kulturausschusses des Berliner Abgeordnetenhauses ein bißchen auszusprechen. Wir kennen sie alle, die endlose Geschichte vom gedemütigten Dichter Rolf Hochhuth, dessen Drama *Wessis in Weimar* am BE entstellt und dessen devote Angebote zur Mitarbeit zum Beispiel als Direktor schlicht übersehen wurden, bis er sich des Theatergebäudes bemächtigte, "feindliche Übernahme" nannte Heiner Müller das zu Lebzeiten. So kam es, daß das einträchtige Erscheinen der drei wie eine Sensation anmutete. Hochhuth mit der bekannten grünen Krawatte, das Jackett mal nicht feldherrenmäßig über den Schultern, sondern richtig angezogen, Wuttke mit selbstgestricktem Seemannspullover und schwarzen Cordhosen.

Die Anfrage stellte die blonde Bündnisgrüne Alice Ströver. Wie sieht Hochhuth seine Funktion als Eigentümer des Grundstücks, hegt er die Absicht, mit Pachtforderungen Unruhe in das Finanzkonzept des BE zu bringen.....

Uwe Lehmann-Brauns von der regierenden CDU schüttelte den Kopf. Dies ist nicht die Stunde der Opposition, vermerkte er. Die Rechtslage sei klar, und kulturpolitisch interessiere nur, ob die künstlerische Autonomie des BE angetastet werde. Die aber sehe er, wie er Hochhuth kenne, ungefährdet.

Hochhuth war hochzufrieden. Er hätte Lehmann-Brauns' Worten nichts hinzuzufügen und fügte hinzu, daß Heiner Müller noch in seinem letzten Fernsehinterview "merkwürdigerweise speziell" zu Hochhuths Theaterplänen und Hochhuth als Autor gesprochen habe. "Es war ja so," fügte Hochhuth außerdem hinzu, "daß ich der einzige lebende Autor bin, außer Heiner Müller selbst, von dem er drei Stücke geplant bzw. gespielt hat." Es kann also keine Rede davon sein, daß hier ein Autor, der sonst in diesem Hause weggescheucht wurde, durch das Kellergeschoß sich einschleichen wolle. "Er sei auch nicht, wie unlängst von Frau Doktor Tornow in der *Berliner Zeitung* behauptet wurde, ein Sicherheitsrisiko für das kulturelle Leben in Berlin insofern, als er die Feiern zum 100. Geburtstag Brechts sabotieren wolle: "Das ist eine vollidiotische Bemerkung, kann ich nur sagen."

Dann Wuttke: "Rolf Hochhuth ist nach wie vor auch für mich ein wichtiger und interessanter Dramatiker, den ich, neben vielen anderen Dramatikern, gerne spielen möchte am Berliner Ensemble. In welcher Form auch immer. Ich habe ihm beschrieben, daß es unter der Voraussetzung, daß er gleichzeitig Vorsitzender der Ilse-Holzappel-Stiftung ist, für mich schwierig wird, innerhalb des Theaters eine Aufführung von einem seiner Stücke zu vertreten. So lange es ein auch nur scheinbares Abhängigkeitsverhältnis gibt, würde dieser Umstand es mir geradezu verbieten, eine Aufführung von Rolf Hochhuths Stücken zu machen."

Hochhuth begreift, daß der Intendant seine Stücke nur freiwillig spielen kann, und beabsichtigt, die gerade erst erstrittene Personalunion von Besitzer und Autor aufzulösen, um Interessenkollisionen, die ihm erst im Gespräch mit der Leitung des Berliner Ensembles deutlich wurden, zu vermeiden. "Ich möchte diesem Hause verbunden bleiben als Autor."

Alles in Butter, die Konflikte liegen nirgendwo anders als in der Zukunft, und da liegt sie gut. Auch was die von der Stiftung verlangte jährliche Aufführung des *Stellvertreters* von Rolf Hochhuth angeht, zeigte sich Rolf Hochhuth konzilient. Falls das BE dies finanziell nicht schaffe, habe er schon das Wort eines namhaften Politikers, er könne ihn ruhig nennen, Dr. Peter Glotz, der eine Aufführung mit Geldern der Friedrich-Ebert-Stiftung von der SPD ermöglichen könne. Dankbare Rollen für Oskar Lafontaine, Gerhard Schröder, Rudolf Scharping und Dr. Peter Glotz kann man sich vorstellen.

Eine Dame vom Fach freute sich über den heiteren Vormittag. Wunderbar, sagte sie mit schrägem Blick auf Hochhuth, er plautz alles raus. Man muß ihn nur lange genug reden lassen.

Dr. Uwe Lehmann-Brauns (CDU) entwarf ein Szenario für den Fall, daß Rolf Hochhuth seinen künstlerischen Einfluß auf das Berliner Ensemble wider Erwarten doch ausdehnen wolle. Dann könne er das Gebäude behalten, und das Berliner Ensemble werde kurzerhand in ein anderes Haus ziehen.

Fritz-Jochen Kopka

(Previously published in *Wochenpost*, March 28, 1996)

Aus dem Spielplan des Berliner Ensembles
Premiere 17. November 1995 19:30 Uhr

Heiner Müller PHILOKTET
Regie Josef Szeiler

Das Theater kann sein Gedächtnis für die Wirklichkeit nur wiederfinden, wenn es sein Publikum vergißt. Der Beitrag des Schauspielers zur Emanzipation des Zuschauers ist seine Emanzipation vom Zuschauer.

Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind, wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, das der Grund seiner Sprache ist.

Heiner Müller

UPCOMING EVENTS

INTERNATIONALES BRECHT-SYMPOSIUM 1996 IN HELSINKI

“Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil” ist das Rahmenthema eines Symposiums, das in Helsinki vorbereitet wird. Es wird als Veranstaltung im Vorfeld des 100. Geburtstages von Bertolt Brecht vom Finnischen Theater-Informationszentrum mit Unterstützung des Goethe-Instituts Helsinki und der europäischen Brecht-Gesellschaft ausgerichtet. Die Hauptveranstaltungen werden in der Zeit vom 23.8. bis 25.8.96 in den Räumen des Goethe-Instituts Helsinki stattfinden. Geplant sind Vorträge und Diskussionsbeiträge zur skandinavischen und finnischen Zeit Brechts, Gespräche und Lesungen, künstlerische Darbietungen u.a.m. Für Samstag, den 24.8.96 wird eine Busfahrt nach Kausala, zum Ort des einstigen Gutes Marlebäck angeboten, zum Haus, in dem Brecht und seine Familie im Sommer 1940 als Gäste der Schriftstellerin Hella Wuolijoki wohnten.

Zum Planungsteam gehören: Kalevi Haikara, Pekka Lounela, Ralf Långbacka, Anneli Suur-Kujala (Sekretärin)

Kontaktadresse in Helsinki: Teatterin tiedotuskeskus (Finnisches Theater-Informationszentrum) Meritullinkatu 33 FIN 00170 Helsinki, Frau Anneli Suur-Kujala Tel: (3580) 135 5550, 135 78612, 135 7898, 135 7887 135 7889 Fax: (3580) 135 5522

Veranstalter: Finnisches Theater-Informationszentrum

Partner: Goethe-Institut Helsinki, Europäische Brecht-Gesellschaft. Das Seminar ist Teil der Veranstaltungen anlässlich des 100. Geburtstags von Brecht. Es soll sich mit den Exiljahren von Brecht in Finnland auseinandersetzen und ihre Bedeutung für sein Werk erörtern.

Teilnehmer: Brecht-Forscher aus verschiedenen Teilen der Welt, jedoch hauptsächlich aus Deutschland und Finnland. Anzahl ausländischer Teilnehmer ca. 30.

Seminarsprache: Deutsch; nach Möglichkeit Übersetzung ins Finnische und Englische.

VORLÄUFIGES PROGRAMM

Donnerstag 22.8

Ankunft. Geselliges Kennenlernen im Goethe-Institut

Freitag 23.8.

10:00 Seminar im Goethe-Institut

14:00 Mittagessen, Besichtigung der Wohnstätten Brechts in Helsinki; eventuell Enthüllung einer Erinnerungsplakette in der Köydenpunojankatu 13

19:00 Empfang der Stadt Helsinki? Eventuell Theaterbesuch.

Samstag 24.8.

09:00 Abfahrt nach Marlebäck, litti

11:00 Seminar in Marlebäck

13:00 Mittagessen

15:00 Hiidenvuori - Rede von Puntila (Lasse Pöysti) - Finnischer Baum (Eero Niinikoski?)

19:00 Empfang in Helsinki

Sonntag 24.8.

10:00 Seminar Goethe-Institut

13:00 Mittagessen im Hauptbahnhof. Auszüge aus den *Flüchtlingsgesprächen*

15:00 Abschluß des Seminars im Theatermuseum. Besichtigung der dortigen Ausstellung

CONFERENCIA SOBRE 'BRECHT BERTOLT EN EL TEATRO PERUANO' DE SARA JOFFRE EN EL TEATRO POQUELIN

Este miércoles 27 de marzo a las 21 hs. en el Teatro Poquelin - Zelarrayán 128 - se realizará una conferencia la dramaturga y critico de teatro Sara Joffré.

Sara Joffré, desarrollará una conferencia para público interesado. Teniendo como tema principal "Bertolt Brecht en el Teatro Peruano y Latinoamericano."

Sara Joffré - teatrista de extensa trayectoria en Perú - está interesada como critico de teatro, del Diario "El Comercio" de Lima - Perú, de entablar y transmitir las distintas experiencias del qhehacer cultural bahiense en el Perú.

Sara Joffré

José Santos Chocano 347

Urb. San Joaquin-Callao 2- Perú Fax: 300604

CONFERENCE REPORTS

MLA 1995, Chicago

IBS Session #1 (December 27, 1995, 9 - 10:15 PM): Teaching Brecht I

About 40 people attended the session on teaching Brecht's texts. What with preliminary announcements and the three full-length papers, there was just enough time for a stimulating response by Sabine Gross that compared and tied together the various strategies for teaching texts by Brecht in the literature classroom. Audience members engaged the individual participants in discussion after the formal session ended.

Marc Silberman, Moderator
University of Wisconsin, Madison

Teaching Brecht's Songs (Abstract)

Brecht's poems from the collection *Lieder, Gedichte, Chöre* can be read as "Kontrafakturen" of hymns by Martin Luther in order to stimulate discussions on the relation between the continuity of poetic form and the shift of thematic focus. Their analysis of the "Liedcharakter" of poetic form leads to the discussion of its political function in organizing and mobilizing the masses. While Luther's hymns serve as a psychological means to publicize his revolutionary theology and to mainstream the new members of the protestant congregation, Brecht's texts employ a familiar tone for their satire on fascism. Brecht's *Threepenny Opera* also introduces two levels - here the epic clash between the two levels of the plot, between action and songs. In the "Moritat," for example, Macheath is fictionalized as the personification of the corrupt bourgeois society, but in his own songs he analyzes and critiques the value structures of modern civilization. Thus, as an "enlightened" criminal, he confronts the audience with its own criminal techniques of dissimulation until it finally realizes that it is laughing about itself.

These analyses challenge students' stereotypes, which they tend to apply to Brecht, and force them to define their terms in reference to the texts at hand. A relaxed enjoyment of the materials is possible through listening to Eisler's and Weill's compositions, discussing Heartfield's "Hitler's program" and watching Pabst's film version. A writing exercise might ask students to critique the film from the perspective of the play's author.

Dorothee Ostmeier
University of Washington

Enriching *Mother Courage* (Abstract)

Witnessing an illuminating and original production of *Mother Courage* by a University of Delaware student group has led me to the following observations. Controversy surrounds the title figure; dwelling on them can turn a classroom into a creative clashroom. Students will be divided in their perception of her. Is she a war-lover or a pacifist, a nurturing mother, a war profiteer or, as in the last scene, a grave robber? Does she or doesn't she learn from her experiences? Is she, as some scholars maintain, a "feminist" heroine or the obverse? How much credence can we give the anti-war sentiments expressed in her songs? Does she conform to Brecht's theories about a non-Aristotelian tragic figure? Her profile emerges in still sharper focus, if students are asked to compare her with Brecht's sources, the *Marketenderin* chapter in *Die Landstörtzerin Courage*, with Runeberg's ballad "Lotta Svärd," and (virtually ignored in past scholarship) with Schiller's Gustl von Blasewitz in *Wallensteins Lager*, or by comparing various versions of *Mother Courage*. Showing videos and slides of divergent productions will further highlight the creative quandary that Brecht's complicated title figure poses. For example, the aforementioned production staged at a former NATO atomic launching site in the Hunsrück mountains will intensify classroom discussion by the inquiry: "What is the play's message for today's audiences?" A poem by Brecht summarizes these suggestions:

HÖRE BEIM REDEN!
Sag nicht zu oft, du hast recht, Lehrer!
Laß es den Schüler erkennen!

Guy Stern
Wayne State University, Detroit

Teaching Brecht's Dramas in Translation - But Which Translation? (Abstract)

In view of the confused and confusing state of affairs concerning the English translations of Brecht's work in general and the dramas in particular, this presentation provided an overview of the extant translations and their availability on the market—an important consideration before assigning any text for mandatory classroom reading. There are at present essentially three editions of the plays: 1. the Grove Press edition under the general editorship of Eric Bentley consisting of some ten reasonably priced paperbacks of individual plays or collections of shorter plays; 2. the American Manheim/Willett *Collected Plays* edition that has remained incomplete and is no longer in print, 3. the recent Arcade edition that is curiously based on the British Manheim/Willett *Collected Plays* rather than the American one. Particularly the Arcade edition brings into focus the problem of appropriateness in terms of

accessibility by specific audiences and/or readers and their suitability for classroom use. Briefly comparing three translations of the introductory passage of *Mutter Courage und ihre Kinder* (Sc. 11, 1-22 in the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 6: 9) I demonstrated the necessity of carefully examining each English rendering before assigning it for classroom reading.

Siegfried Mews
University of North Carolina, Chapel Hill

MLA 1995, Chicago
IBS Session #2 (December 29, 1996, 10-11:30 PM): Teaching Brecht II

Vera Stegmann, Moderator-
Lehigh University, Bethlehem

Teaching Brecht in America
(Abstract)

Brecht was one of theatre's first masters of deconstruction. Much of the radical "new" production vocabulary he synthesized was based on the appropriation of conventions from previous periods and styles. Many conventions of epic theatre considered radical in Brecht's time have become standard practice over the past few decades. Epic conventions are now deconstructed in plays that do not share the political teleology of epic theatre. It is useful to teach the political roots of Brecht's theatre, as well as the practical models his work provides, in order that epic theatre continue to evolve. It can be difficult for students to imagine epic conventions without seeing them. On the other hand, this television generation has finely honed visual skills. They respond quickly and with critical understanding to concrete examples. Hence, my approach to teaching Brecht relies on discovery learning ... examples are shown first, then discussed in a theoretical context.

David Catanzarite
Pomona College, Claremont

Brecht in a New Age of Mindless Entertainment
(Abstract)

How do you guide students raised on a diet of technology through the maze of Brecht's theories? I would like to share with you several techniques. Students videotape their favorite commercial, music video, or teaser of a television program or film. We analyze these tapes for

messages, images which create those messages, the arrangement of such images, and the nature of the argument. Then we define the product with one image or *gestus*. "Brecht for Beginners", a visual montage, comprised of cartoons and photos, treats its subjects much like a character from an epic drama. As a way of getting to the essence of his theories, we look closely at this text. Their final assignment is a multimedia project or a scene study from one of Brecht's plays. These projects are invaluable, the student works with a familiar process or a field of study; they take the student across disciplines, they are effective additions to a student portfolio and, from an administrative point of view, they facilitate the assessment of student learning much more cogently than a term paper.

I also incorporate Brecht's theories of acting in my upper-division performance courses. Providing students with Brecht's model of human action may very well be the one constant, concatenated signifier which both explains social behavior and justifies the need for cultural change.

Ann Marie McEntee
Illinois College, Jacksonville

Minutes of the Business Meeting

30 Dec. 1995, 8:30 AM

During the annual convention of the Modern Language Association in Chicago, Illinois, the IBS called to order its business meeting at 8:30 AM.

Present: David Catanzarite, Sabine Gross, Siegfried Mews (convener), Dorothee Ostermeier, Rainer Rumold, Marc Silberman, Vera Stegmann, Gudrun Tabbert-Jones, Roy Jones, Peter Yang.

1. Gudrun Tabbert-Jones, editor of *Communications*, reported on the December issue and plans for future issues; a more elaborate editorial statement will be formulated for the journal; David Catanzarite suggested an outreach effort to theater practioners and will attempt to obtain the mailing list of the new theater organization: Society for Stage Directors and Designers (SSDD) for a mailing.

2. Topics for sessions at future MLA meetings were discussed. The following two sessions are planned for the 1996 MLA conference in Washington, D.C.

-Brecht and Governments (organizer: Vera Stegmann)

-Brecht Translations: A Workshop Session (organizer: Siegfried Mews) Mews will submit the two calls to the MLA January newsletter, and there will be an attempt to mail or post on electronic bulletin boards additional, more detailed announcements. For the 1997 MLA conference in Toronto three possible topics have been suggested:

-Brecht in Practice (organizers: David Catanzarite and Sabine Gross)

-Alienation / Utopia (organizer: Dorothee Ostermeier)

-Brecht and the Avantgarde (organizer: Rainer Rumold)

A final selection for 1997 will have to be determined in December 1996.

3. Marc Silberman reported on plans for the Brecht Centenary in 1998 in Chicago and on the recent exploratory meeting held in Chicago in December 1995. Joanne Shapiro (directing faculty, Columbia College, Chicago) will be forming a coordinating committee for a Chicago "theater festival" in late Spring 1998 centering on Brecht's Chicago plays but also seeking cooperation with fringe theaters and other arts institutions. The Block Gallery at Northwestern University is tentatively scheduling a show of "Post 1945 German Works on Paper" that will accent continuities from the Weimar period under the theme of art and politics. Rainer Rumold will be forming a coordinating committee at Northwestern University to plan a conference in cooperation with the IBS that would take place in late Spring 1998 in Chicago.

4. Marc Silberman reported briefly on the volume 21 of the *Brecht Yearbook* on behalf of Maarten van Dijk who was not present.

5. Other business: Peter Yang (University of Richmond) volunteered to set up a homepage on WWW for IBS.

Submitted by Marc Silberman

LITERATURFORUM IM BRECHT-HAUS BRECHT-TAGE 1996

1. bis 10. Februar

Alle denken, daß es immer so weiter geht. Weil es scheinbar immer
so weitergeht. Wir nicht. Kunst oder Politik, das ist hier die Frage. Zwei verschwisterte
Feinde mit Feigenblatt an einem Tisch.

Die Tischgesellschaft

Do. 1.2. 11 Uhr. Was kann Literatur sein? Ist Literatur Kunst? Ist Kunst Arbeit, ist Kunst nicht Arbeit? Sollte Kunst Vergnügen sein? Der Kopfstand der Literatur in der Kunst. Autoren, Journalistinnen, Literaturkritikerinnen u. a. Denker fragen nach.

Gerd Rüdiger, Journalist beim Sender Freies Berlin, moderiert, Inge Gellert, Performanze, zelebriert den Kopfstand, und Pfarrer Heinz Hoffmann liest Brechts Psalm "Der Herr der Fische" aus der Hauspostille und "Nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes." David Bowie besucht Brechts Grab.

Trotz Rock. Texte im geschlossenen Raum.

Do. 1.2. 20 Uhr. Der Dichter und Hirt Bodo Hell, Wien und Steiermark, und Hil de Gard von Österreich präsentieren ihre Projektionen.

Das ist gut?!

Fr. 2.2. 20 Uhr. Keinen verderben lassen, auch nicht sich selber / Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das /Ist gut.

Versuch mit Brecht - singend, spielend, malend von zehn Schülern der 9. und 10. Klasse des 8. Gymnasiums aus Berlin-Marzahn unter Anleitung von Christine Christ, Musiklehrerin, Dinah Busse, Malerin, und Angelika Perdelwitz, Schauspielerin und Regisseurin, Berlin und New York. - Betreuung Marianne Conrad. Idee und Konzept Angelika Perdelwitz.

Das lange Sterben des Herrn Brecht

Fr. 2.2. 20 Uhr. Vortrag und Gespräch: Die letzten sieben Monate im Leben des Dichters werden von dem Brechtchronisten Werner Hecht anhand von Daten seiner neuen Brecht-Chronik dargestellt. Es sind sechs Monate im Jahr 1956, daß Brecht bei den Proben zu *Leben des Galilei* mit reduzierter Arbeitskraft beginnt und dann abbrechen muß. Er arbeitet während seines Krankenhausaufenthaltes und auf seinem Landsitz unablässig weiter, plant, diskutiert und bereitet für den Herbst sein Comeback vor. Sigmar Gerund moderiert.

Bertolt Brecht und die Kinderliteratur

Sa. 3.2. 20 Uhr. Ein Vortrag zu kritischen Fragen und aktuellen Perspektiven von Heinrich Kaulen, Hannover. Im Zentrum steht die Frage nach historischen Möglichkeiten und Grenzen von Brechts Werk für die junge Generation und damit für das Weiterleben. Werner Hecht moderiert.

Nachtrag

Der Hammer spricht. Wie man wird, was man ist. Nach "Ecce homo."

So. 4.2. 11 Uhr. Ein monologischer Sprechgesang von Igor Kroitisch nach Texten von Friedrich Nietzsche und einer Methode von Bertolt Brecht, vorgetragen von Regina Berger.

Sa. 10.2. 10 Uhr. **Blumen für Brecht**

Es ist ein VERSUCH, das Lachen und die Ironie
als Mittel des Überlebens zu nutzen.

PERFORMANCE REVIEWS

"Ballad of California": A Forgotten Work of the Pre-1933 Brecht Collective Received its Stage Premiere at UC Davis.

The Theater Department at U.C. Davis presented in early March 1996 two productions that most propitiously demonstrated Brecht's impact on twentieth-century theater. The director, Di Trevis, was one of the artists whose appointment at Davis has been supported since nearly thirty years by Grenada TV of England. She staged the US premiere of *Human Cannon*, an impressive rendering of Edward Bond's play about the Spanish Civil War (1936-39) and the role women assumed in defense of the Republic against Franco's assault. Of Bond's plays this is the one which most closely approximates in form and content what might be interpreted as the paraphrase of a Brecht text, namely *The Mother*. Trevis previously staged *The Mother* and *Arturo Ui* at London's National Theater to great acclaim; she also had played Joan Dark in the Glasgow Citizen's Theatre's noted production of *St. Joan of the Stockyards*. It was fortunate that UC Davis had a director with such a thorough experience in performing as well as staging Brecht's work. Di Trevis complemented the Bond production with another US premiere, a text by two prominent members of the collective Brecht had assembled before his exile from Germany: *Ballad of California*, the radio play by Ernst Ottwalt with a powerful score by Hanns Eisler.

Ottwald, born in 1901, was a journalist who joined the KPD (German Communist Party), in 1931 and had published novels employing the montage techniques developed by Dos Passos in the US and Tretyakov in the Soviet Union. He wrote with Brecht the screen play for *Kuhle Wampe*; he also was author of the "Red Revue" *We are just sooooo contented*, for which Brecht and Eisler contributed several of their most popular political songs. Ottwald had to emigrate in 1933; after a brief period as an editor for *Neue Deutsche Blätter* in Prague, he moved to Moscow to work for Meshrapom Film. Arrested in late 1936 and sentenced to prison in 1939, he died in a Siberian gulag in 1943, a victim of the Stalinist purges like so many other German Communist emigrants. These facts may explain, as John Willett has argued, why Ottwald's name had been practically erased and his writings forgotten. We have to thank Willett for his rediscovery of a remarkable text and, especially, its excellent translation.

In 1932, Ottwalt and Eisler were probably commissioned by the Berliner Rundfunk to create a radio play based on a recent novel by the Swiss writer Blaise Cendrars, *L'or*, a fictionalized story of the 1849 California gold rush. When the Nazis assumed control of German radio in 1933, the work of two well-known communists had to be dropped, of course. However, the German film industry under Goebbels' direction produced its own version of Cendrars's novel, *Der Kaiser von Kalifornien* (1934), directed by the popular Austrian actor/director Louis Trenker who also starred in the lead. The only performance on record of the Ottwalt/Eisler work was by Dutch Radio in January 1934, with the great German emigre actor/singer Ernst Busch as soloist.

Ballad of California or The General is Demolished tells the story of Johann A. Sutter,

the “founding father” of the State of California, whose huge land holdings, farms, and manufacturing shops in the Sacramento valley were overrun by the multitudes who rushed into California after gold had been discovered on Sutter’s lands. Ottwalt’s text traces Sutter’s life from his arrival in New York harbor to the peak of his wealth and power in the Sacramento Valley, and to his death as a homeless beggar on the steps of the Capitol; it is an epic sequence of brief scenes, narrative monologues by Sutter and others, and Eisler’s six songs with many reprises that comment on the fable and its characters. The performance at UC Davis was called a “Staged Reading.” To my knowledge it was the only staging ever of this intriguing and—for California—most relevant text.

Di Trevis had only about nine hours of rehearsal to create the performance with the cast of the Bond play and its musical director Dominic Muldowney, well-known British composer and conductor. The result was indeed remarkable. The young players of UC Davis University Theatre performed with tremendous energy, talent, and high spirits. The school can be proud of its student actors. Trevis achieved a presentation of the complex text and its multiple characters that combined great clarity with infectious humor and the actors’ clever use of accents and dialects. Most of them performed book in hand—this was, after all, a staged reading—but it became quickly evident that they hardly needed it except as a safety net, maybe. The cast also created with great gusto all the sound, from steam-boats in New York harbor, to bar room noise and brawls, stage coaches hurtling across the great plains, pickaxe and shovels scraping for gold, and the unruly mob of gold diggers and street crowds. Muldowney, conducting as well as performing the Eisler score on an electronic keyboard, obtained a strikingly precise, vigorous delivery from the singer/actors.

The performance took place on a raised platform of what looked like roughly hewn planks, the cast sitting upstage against the back wall where a huge banner presented the play’s full title. Assuming characters, they stepped downstage for each scene, though at times all of the cast in the back was participating in crowd scenes. Midstage, the wire for a curtain halved the space. For each song a curtain with its title written on it was pulled across. In one scene a character demands that curtains be drawn so he can divulge a secret, then the curtain was closed, the inscription being “The Curtain”—one example for the visual humor the staging richly employed. I had been curious how this text that portrays nineteenth century California from a decidedly biased European perspective would be received by a Californian audience; the response was surprisingly positive, and the spirited applause demonstrated that Ottwalt/Eisler/Willett’s *Ballad of California* deserves more than this single performance in the land whose history it tries to retell.

To round out the performance events, the Chair of the Theatre department, Janelle Reinelt, had arranged a mini-conference. John Willett, Dan Snyder of the Davis faculty and the only American designer who worked at the Berliner Ensemble in the fifties, myself, and others discussed various aspects of Brecht’s and Bond’s theater and the influence exerted by Brecht in the theater of our century.

Carl Weber
Stanford University

Herr Puntila und sein Knecht Matti **Theaterpremiere in Berlin**

Am Premierenabend war er sich seiner Sache noch keineswegs sicher. Da hielt er es noch für nötig, beim Publikum am Schluß um Sympathie-Applaus zu buhlen mit der nachweislich falschen Mitteilung, er habe die Bühne des Berliner Ensembles (BE) nicht länger als nur drei Tage für Proben zur Verfügung gehabt.

Doch dann erschienen die Rezensionen. Dann durfte er lesen, dieser *Herr Puntila und sein Knecht Matti* habe "gute Chancen, das Theaterereignis des Jahres zu werden" (so die *taz*). Dann sah sich auch die *FAZ* genötigt, "einen theatergeschichtlichen Moment" einzuräumen. Dann gab sich sogar *Die Woche* geschlagen und mußte einbekennen: "Ein neuer Gustaf Gründgens!" Dann endlich stand das fest, was Einar Schleeff gewiß als seinen bisher größten Sieg verbuchen wird, als Triumph ohnegleichen. Seine deklarierten Gegner unter den Kritikern: mundtot oder feige verkrümelt. Seine Skeptiker: kleinlaut und eingeschüchtert. Seine Bewunderer: überwältigt und hingerissen. Der Rest: bezwungen, unterworfen, zu widerwilliger Anerkennung der Schleeffschen Größe gepreßt.

Höchste Zeit also, dem Fall Schleeff näherzutreten. Denn Einar Schleeff, das hat spätestens seine *Puntila*-Regie am BE bewiesen, ist weniger ein Bühnenbildner, Regisseur, Autor, Dramatiker, Maler, Laien-Schauspieler oder sonstwas. Einar Schleeff ist vielmehr ein Fall. Ein Fall von Publikumsmißbrauch. Ein Fall von Theatermißbrauch. Ein Fall von totalitärer Despotie auf dem Theater, die um so bedenklicher erscheint, je widerspruchsloser sie hingenommen wird. Insofern ist der Fall Schleeff in der Tat singulär. Es gibt keinen anderen Theatermacher, der es wie Schleeff fertiggebracht hätte, im Schutze einer Bühnenrolle ein ganzes Theater seiner höchst persönlichen Sprach- und Seelentherapie gefügig zu machen, und der es wie Schleeff erreicht hätte, ein ganzes Haus für die öffentliche Inszenierung der grandiosen Spontanheilung von Privatneurosen zu kidnappen, immer abgesichert durch eine Bühnenrolle, versteht sich.

Das bemerkenswerteste an dieser vorgeblichen Brecht-Produktion Einar Schleeffs am BE ist die Tatsache, daß Herr Schleeff, privat ein Stotterer, darin als Herr Puntila auftritt und kein einziges Mal stottert. Indem er über weite Strecken den Stücktext an sich reißt und ihn skandiert, ihn also rhythmisch gliedert und schreiend deklamiert, wobei er mit dem rechten Arm den Takt schlägt und außerdem das Ensemble mit herrischer Geste zu rhythmischem Stampfen, Marschgetrappel und chorischem Stakkato-Gebrüll anhält, gelingt es ihm tatsächlich, für die Dauer der Aufführung seine Behinderung triumphal zu überwinden. Mit dem *Puntila*-Stück hat das natürlich gar nichts zu tun, um so mehr aber mit dem Puntila-Darsteller. Einar Schleeff spielt nicht den Puntila, er benützt den Puntila als sein Therapeutikum und überdies als Vehikel für einen Egotrip sondergleichen. Herr Puntila dient Herrn Schleeff nur als Vorwand, um sich in eigener Person der Bühne zu bemächtigen und sich dort fünf Stunden lang das Ensemble wie auch das Publikum autoritär zu unterwerfen.

Herr Puntila, der Leuteschinder, legitimiert den Theaterschinder Schleeff zum Ausleben drakonischer und sadistischer Dressur-Phantasien. Einar Schleeff spielt nicht den Puntila, er gibt

den Über-Schleef, den befrackten Dirigenten, den Zuchtmeister, den Regie-Gottvater. Zwar verrät die Serviette überm Arm, wie ein Beobachter bemerkte, "daß in diesem Weltenlenker auch ein unterwürfiger Kellner strammsteht", aber die Freiheit des Gelächters, also: der Kritik, gesteht der Gewaltherrscher Schleef dem Publikum nicht zu. So wie er seine Truppe befehlighend anherrscht und je nach Lust und Laune Wiederholungen erzwingt, zielt er auch auf die totale totalitäre Überwältigung des Publikums. Der despotische Selbstgenuß dieses Regie-Tyrannosaurus-rex muß orgasmisch sein. Vielleicht könnte man die Veranstaltung faschistisch nennen, obszön ist sie auf jeden Fall.

Um nicht mißverstanden zu werden: Keineswegs soll Herr Schleef mit dem schmählichen Kriterium der Normalpsyche als klinischer Fall abgestempelt werden. Nicht erst dank Adorno wissen wir, daß die Kunst, und gerade die abgründigste, eben dies leistet, subjektiv bedrängende Seelenzustände produktiv zu machen, in Kunstgestalt umzusetzen und darin ein Allgemeines zu formulieren. Aber dies leistet Schleef eben gerade nicht. Vielmehr privatisiert er die Kunst und neurotisiert das Theater. Natürlich darf er auch das, wenn man ihn läßt. Nur wissen sollte man es.

Sigrid Löffler

(Previously published in *Die Woche*, March 1, 1996)

***Mother Courage and her Children* At the Olivier Theatre**

What a long road it seems, since the first National Theatre production of Brecht's *Mother Courage*, thirty years ago at the Old Vic, when Kenneth Tynan had to bargain with the Lord Chamberlain's office over W. H. Auden's use of the word "balls" in his translation of one of the songs. David Hare's "new version" is liberal in its use of colloquialisms. As a foreword to his introduction to the published text (Methuen, paperback, £5.99), Hare quotes Ruth Berlau's opinion that if it keeps too close to the original, the translation will not be good: "They try to copy the play in their own language. They want to be as faithful as possible - and then nothing comes of it." Perhaps the greatest difficulty facing the translator and adaptor of Brecht's plays and poetry is to find an equivalent for his humour. At this first night, there was a good deal of laughter, so on that level the version can be said to succeed.

Although Hare has not altered the shape of the play, or the order of the scenes, by using very modern English idiomatic phrases—"I told him to stuff his rotten inn," "market forces," "I'll smash your face in"—he has moved the dialogue perilously close to that of a television sit-com. This might work better in a rougher production, but Jonathan Kent's highly stylized staging moves the whole thing closer to a revue. This softening impact is aided by Jonathan Dove's music, with its echoes of Kander and Ebb and Sondheim. Though pleasant in itself, and particularly well suited to Dame Diana Rigg's singing style, it has none of the harshness of Dessau's score for the Berlin premiere in 1949, nor indeed of George Fenton's rock-influenced

music for Howard Davies's production of Hanif Kureishi's version at the Barbican in 1984.

Paul Bond's set uses the Olivier space in the most positive way. A semi-circular wall completely fills the back of the stage, making the performing area into a circular floor. The crumbling stucco has various doors and windows which open, sometimes to reveal a landscape, most effectively in the scene in which peace is declared, with avenues of autumn trees stretching into a deep false perspective. The costume and props are of the First World War, rather than the 1620s, for instance when the sex worker Yvette reappears as a colonel's widow with fox-fur tippet, ankle-length hobble skirt and button-boots. In the pauses between scenes, a huge bird of prey circles above the stage, caught in the beam of a searchlight.

Diana Rigg plays the title role in a somewhat restrained manner. As suggested by John Willett in his official translation, she uses a North Country accent, but, dressed in a pink turban, and in one scene in the plundered fur coat, she resembles Gracie Fields in *Sing As We Go*. I say this not to denigrate her performance, which is full of pathos and fine detail, but to point out the appropriateness of the vaudevillian manner. Brecht and his wife, Helene Weigel, both admired Ethel Merman and wanted her to create the role in the United States (she didn't). It has been said that Weigel's famous "silent scream" in the Berliner Ensemble production was inspired by one of Ethel Merman's facial expressions in *Annie Get Your Gun*. Rigg carries off the moment of denial before the corpse of her son with fierce, quiet intensity. Otherwise, the production is dominated by Lesley Sharp's incandescent performance as Katrin, the mute daughter. Her pale face, staring out into the darkness, and the frustration and rage she conveys go some way to balancing the *kitsch* effect of some of the staging.

Both Brett Fancy as Eilif and Bohdan Poraj as Swiss Cheese, the two sons of Mother Courage, establish their characters, the one recklessly heroic, the other innocent. Doon Mackichan is very funny as the "rich" Yvette; "I love shopping," she says, as she haggles with Mother Courage over the purchase of the old cart. Neither David Bradley's Chaplain nor Geoffrey Hutchings's Cook really suggests the split personalities of the characters. Brecht wrote that Cook "is a good man in good times and a bad man in bad times, generous when he has money, anxious and ruthless when broke." For the songs, the players need to move a bit more obviously outside their roles, to establish a Brechtian rapport with the audience. He called it the alienation effect, but what he was really looking for was a more direct communication. Only Hutchings, with his "Solomon Song," really brought it off.

Since the play is given on a single set, and the characters do not age noticeably (except Yvette, who appears with a walking stick, and the cart itself, which is stripped bare by the end), one misses the sense of Mother Courage's long journeys, and the passing of twelve years. In his introduction, Hare compares Mother Courage as a character with Brecht's Galileo—both "extremely clever people"—and proposes an alternative title for the play, *The Silencing of Mother Courage*. She is, he writes, a character who has an answer for everything until the end, when, completely isolated and alone, "everyone else sings and she is at last silent."

Patrick O'Connor

(Previously published in *Times Literary Supplement*, November 24, 1995)

***Mahagonny*, An Apt Metaphor For Political Chaos in Any Era Performed by the Metropolitan Opera**

If politics is the systemization of all that is worst in us, then *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* is the most political of operas. Its banners are all-purpose: equally appropriate to social democrats, libertarians or republicans. So basic are its appraisals of human frailty that any party will do. The message of *Mahagonny* is, unfortunately, in no danger of becoming obsolete.

The Metropolitan Opera brought back John Dexter's 1979 production of the Kurt Weill-Bertolt Brecht stage piece on Saturday afternoon. Its mythical evocation of New World free enterprise looks to faraway places but grows out of a specific environment, the economic and spiritual chaos of Germany in the 1920's. It was a time when Communism and Fascism were in the bloom of youth, when capitalism had reached comfortable maturity, when greed was enjoying its ripe old age and hope was on its deathbed.

The Weill-Brecht collaboration formulates an America (for though unspecified this country it surely is) reminiscent of Franz Kafka's in the unfinished novel *Amerika*. Both are Middle European fantasies fed by a few facts, a collection of fictional film images and many dreams. Place names like "Mahagonny" and "Pensacola" were chosen more for their euphony than for any geographic relevance.

While Kafka's tone is quizzical and bemused, the opera greets the cruelty it confronts with an equally cruel stare. Mahagonny is a gold-rush town rising almost instantaneously out of an unnamed wasteland and running on avarice and unregulated brutality. It houses no heroes, only victims and victimizers. Jimmy Mahonny, its male protagonist, is executed for the capital crime of having no money. Jenny, the object of Jimmy's attentions, is not one to let passion (or compassion) get in the way of self-interest. Jimmy's well heeled friends could easily buy his freedom, but don't.

Brecht's socialist passions found a friend in Weill's sophisticated embrace of popular music. In abrasive harmonies and stern counterpoint, one hears vestiges of the composer's once-rigorous modernism, but this is predominantly the Kurt Weill of smoky bars and parades: long, sinuous, deceptively simple melodies that at their best soar with anthem-like power. The brass-heavy orchestrations tootle with paradoxical good humor.

The Dexter setting is appropriately working class, but it has a hard time occupying the Met's big stage. The proscenium is framed in dull gray panels; a white curtain attached to a simple rod opens and closes on every scene. A bar, a cut-out palm, a platform, a few chairs constitute the prevailing rough-and-ready-ness.

There is too much simplicity and too little spectacle to fill up these vast spaces. One kept admiring the endless zeal of principals like Kenneth Riegel (Fatty), Timothy Noble (Trinity Moses) and Helga Dernesch (Mrs. Begbick) as they labored to ee-nun-see-ate every English word of the David Drew-Michael Geliot translation. All of the principals seemed to find themselves belting to the limits of their techniques, hoping to reach the audience spaces in front of them. *Mahagonny* is grand opera but not inflated opera. It is happier on a smaller stage than this.

Jenny is not always the center of attention, but she is the center of *Mahagonny*, personifying the city's amalgam of frailty, helplessness and moral indifference, all seductively wrapped in sensuality. Teresa Stratas's cancellation because of illness was a big blow to Saturday's performance. Sheri Greenawald took her place and sang with a diligence that was both earnest and devoid of charm. The scenes designed with Jenny's presence in mind sagged; most of the others flew nicely.

Gary Lakes sang Jimmy in his aggressive, tough-sounding tenor. Alan Held's Moneybags Billy filled the house easily and agreeably. Mr. Riegel, Mr. Noble and Miss Dernesch labored honorably and agreeably in their somewhat hostile surroundings. David Kneuss's stage direction remembers and reproduces John Dexter's visual sarcasms well. James Levine conducted an orchestra touched with saxophone, banjo and barroom piano. There was some splendid brass playing.

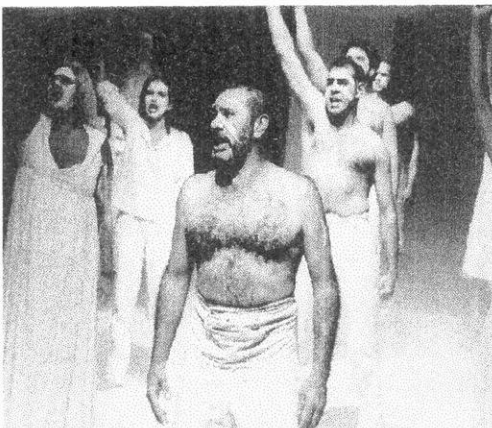
For one reason or another, Saturday's audience fled the house in a slow but steady trickle. The audience at the end was more than a skeleton crew, but not that much more.

Bernhard Holland

(Previously published in *The New York Times*, November 27, 1995)

**Aboriginal Actors rehearse Heiner Müller's *Commission*
A Play by Mudrooroo with text by Heiner Müller, directed and designed by
Noel C. Tovey, original concept and dramaturgy by Gerhard Fischer**

Theatre of Memory: History, Past and Present



(LR) Justine Sanders, Victoria Kennedy, Kevin Smith,
Glenn Shea, Sue-Ann Williams & Michael Maza
Photo by Heidrun Lohr

Müller's "theatre of memory" plays an essential role in Mudrooroo's text. In a sense, Müller's theatre, which he claims is always a "dialogue with the dead," or a theatrical "raising of the dead," finds a most appropriate realization within Mudrooroo's Aboriginal setting: the presence of the ancestral spirits of countless previous generations, the presence of *mimis* and *djangara*, is a constant feature of Aboriginal culture since the Dreamtime. But the similarities also point to the essential differences between both authors. For the Aborigines the "liberation of the dead" has a very distinctive political, legal and sociocultural meaning, namely to find a place for their memories within

The Aboriginal Protesters...

by Mudrooroo

Produced by
The Performance Space
in association with
Sydney Festival

THE
PERFORMANCE
SPACE

The Aboriginal Protesters
Confront the Proclamation of
the Australian Republic on
26 January 2001
with a Production of
THE COMMISSION
by Heiner Müller

a play by Mudrooroo
with text by Heiner Müller
directed by Noel Tovey
original concept, dramaturgy
& translations by Gerhard
Fischer

Sydney
Festival
1996

contemporary Australian society. The struggle for survival, for landrights, and for sovereignty is a struggle for the future. This is a complex process which involves many things; it involves changing the law, as in *Mabo*, re-writing the history books, and generally asserting the Aboriginal cultural presence everywhere, on the stage as much as on the "minimalist" agenda of the *Australian Republican Movement*. It involves countless concrete programs and tasks which



(L-R) Sue-Ann Williams & Jason Moore
Photo by Heidrun Lohr

can only be realized by sustained pressure and political work: just one example is the campaign—referred to in Mudrooroo's text—to have the skeletal remains of Aborigines and Aboriginal artefacts held in museums and scientific collections in Europe returned to their rightful owners in Australia. This demands political action, negotiations, the use and co-operation of government agencies, ect.: a dimension that is completely missing in Müller's anthropological theatre where the proclaimed "liberation of the dead" remains abstract and rhetorical. This is why Mudrooroo and Müller must part company.

In Mudrooroo's frameplay, the process of remembering the dead, the theatrical "labour of mourning" (as the German term for coming to grips with a difficult past has it), is transformed into a gesture of collective public protest which emphasizes the continuity of Aboriginal resistance

as a political project. Here Mudrooroo uses the dramaturgy of a Brechtian theatre: direct address, the scenic language of agit-prop, political satire, the theatrical presentation of a social-political protest that is articulated by the actors' ensemble and directed to the audience. The protest demonstration referred to in the title of Mudrooroo's play, set within the fictional stage plot in the year 2001, actually happens on the night of performance. For Müller on the other hand there is, in a sense, no present tense, and thus no possibility of political action or of political theatre. Following his experience of the disintegration of the socialist Second World, Müller sees the present as occupied by the dynamic forces of the capitalist market economy which now rules worldwide without opposition; he can conceive of this present only as the permanent here and now. For the disillusioned post-Marxist European intellectual there remains only the prospect of the "war of the landscapes." For Müller, the failure of the revolution in Europe equals the denial of the Utopian vision which also means the denial of the future. This is why Müller's theatre is a theatre of memory: texts without hope that circle around the history of Europe, in any case the history of Europe as Müller sees it, namely the history of the failed project of European Enlightenment and Emancipation of the past two hundred years, the history of the universal promise of "Liberty Equality Fraternity."

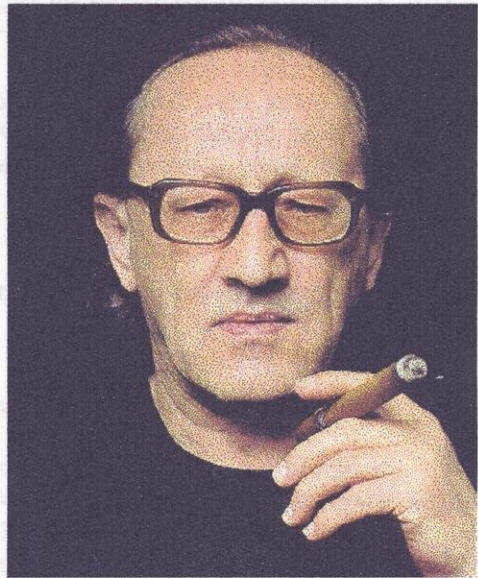
Gerhard Fischer

University of New South Wales, Sydney

Berliner Ensemble: Lesung in memoriam Heiner Müller

Es passierte noch etwas an jenem 16. Januar 1996, dem Tag, als Heiner Müller beerdigt wurde. Schauspieler und Schriftsteller lasen abends im Berliner Ensemble Stückauszüge, Gedichte und Notate Heiner Müllers. Die soundsovielte Lesung zu Ehren des zu früh gestorbenen Dichters und Dramatikers also? Allein im BE war bereits an sieben aufeinanderfolgenden Tagen aus dem Gesamtwerk Müllers gelesen worden. Die Lesung am Dienstag war allerdings die einzige, deren Termin schon vor dem Tod des Autors feststand. Denn er hatte selbst an jenem Abend neue Arbeiten vorstellen wollen.

Auf der Bühne 24 Menschen, Theatergängern vertraute Gesichter darunter: Die Schauspieler Otto Sander, Hermann Beyer, Corinna Harfouch, Martin Wuttke, Bernhard Minetti, Marianne Hoppe. Volksbühnen-



Intendant Frank Castorf ist dabei, die Schriftsteller Christoph Hein, Katja Lange-Müller, Durs Grünbein, Susan Sontag aus den USA, Andrej Bitos aus Rußland, György Konrád aus Ungarn... Sie sitzen auf Stühlen, großzügig über die Bühne verteilt vor einem hellen Vorhang. Nacheinander geht jeder vor, spricht einen Text. Auf dem kahlen Boden ist als einziges Bühnenbildelement ein roter Streifen zu sehen: die Blutspur der Revolution, die schon aus Müllers Inszenierung *Duell Traktor Fatzer* bekannt ist.

Bekannt waren auch die meisten Texte; mit Bedacht war ausgewählt worden, wer was vorträgt. So ist es der Ungar György Konrád, der *Selbstkritik 2* liest—es geht hier um den ungarischen Aufstand von 1956. So deklamiert B.K. Traglehn in breitem Sächsisch eine Szene aus der *Umsiedlerin*—er hatte 1961 Regie geführt, als das Stück verboten wurde. So liest Jannis Kounellis, der sich in seinen Installationen mit griechischen Mythen beschäftigt, eine Übersetzung von *Orpheus gepflügt*. Und Bernhard Minetti, der große alte Mime, spricht den *Theatertod*. Sitzend, mit brüchiger Stimme erweist er Heiner Müller die Ehre.

Noch einmal wurde die Gelegenheit genutzt, Abschied zu nehmen. Deshalb verbindet etwa Susan Sontag ihren Vortrag von Müllers Gedicht "Welcome to Santa Monica" mit persönlichen Worten. Sie steht später noch ein zweites Mal auf und trägt einen Brief ihres englischen Kollegen John Berger vor, der sich vor allem an das Lächeln Heiner Müllers erinnert. Die Regisseurin Anna Langhoff liest, was der französische Philosoph Paul Virilio im Gedanken an seinen "Blutsbruder" Heiner Müller geschrieben hat.

Glanzpunkte des Abends werden die Auftritte von Katja Lange-Müller mit einem

Auszug aus *Germania 3* und—vor allem—Martin Wuttke mit *Notiz 409*. Da hört das Publikum, was eigentlich an diesem Abend stattfinden sollte, die öffentliche Präsentation neuer Texte. In der *Notiz* bezieht sich Heiner Müller auf Pasolini und dessen Beschäftigung mit dem Sterben. Wuttke geht zum Vortrag in die Knie: "Das letzte Abenteuer ist der Tod / Ich werde wiederkommen...", heißt es da.

In der Nacht, die Lesung ist längst vorbei, wird das Transparent am Berliner Ensemble ausgetauscht. Statt "Heiner Müller 1929-1995" hängt dort wieder eine Spielplanankündigung: Liebesbriefe an Hitler. Dokumente aus der Reichskanzlei. Im Theater muß das Leben weitergehen.

Cornelia Geißler

(Previously published in *Berliner Zeitung*, January 18, 1996)

Trauer um Heiner Müller Lesen gegen die Leere im Theater

Irgendwie hat es Heiner Müller vorausgesehen. Leeres Theater. So beginnt sein Gedicht "Theatertod", das er im Oktober 1994 kurz vor seiner Krebsoperation niedergeschrieben hat. Jetzt, drei Tage nach dem Tod des Dramatikers und Dichters, erscheint seine letzte Wirkungsstätte, das Berliner Ensemble, tatsächlich leer. Der sonst penetrante Geruch von Müllers stets glimmender Zigarre liegt nicht mehr in den dunklen Wandelgängen. Ja, das Theater ist auf einmal leer, sagt auch der Schauspieler Martin Wuttke. Nur das Telephon an der Kasse klingelt unaufhörlich. Wie geht es weiter mit dem Berliner Ensemble, wollen die Anrufer wissen. Gibt es Spielplanänderungen? Was wird aus den Premieren *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und *Der Bau*? Die Auskünfte klingen vage und unsicher. Mit Müller sei der Schutzengel und Übervater abhanden gekommen, hört man immer wieder. Das Vermächtnis des Toten wolle man erfüllen, sagt der Autor Holger Teschke. Was für ihn heißt, das Berliner Ensemble solle ein Autorentheater bleiben, so wie es Brecht und Müller wollten.

Draußen haben sie ein riesiges schwarzes Plakat mit der Aufschrift Heiner Müller 1929-1995 aufgehängt. Im Eingangsfoyer steht ein Tisch mit den Kondolenzlisten. Blumensträuße und karge Äste mit weißen Federn liegen daneben. Intendanten und Schauspieler haben Beileidstelegramme geschickt. Sie beklagen den Verlust eines Freundes und Kollegen. Die PDS hat ihre Anteilnahme telegraphiert, und aus Moskau trifft gerade ein Gruß von Michail Gorbatschow ein, der Müllers Werk nicht nur für die deutsche Theaterkunst gewürdigt wissen will.

Ein Bild des Toten hängt nirgendwo. Auch nicht im Rangfoyer, wo an diesem grauen Dienstagvormittag eine achttägige Marathonlesung beginnt. Auf einem Holzpodest steht vor weißem Vorhang ein Tisch, an den sich nacheinander Schauspieler, Dramaturgen und Autoren nicht nur des Berliner Ensembles setzen, um Texte des Verstorbenen vorzutragen. Bis zum 9. Januar, dem 67. Geburtstag Müllers, will man so täglich von 11 bis 19 Uhr des Toten gedenken. Die Idee für diese Ehrung habe Müller selbst geliefert, sagt Dramaturgin Bärbel Jaksch. Auf

einem kürzlich aufgenommenen Video spreche er über die Chancen für ein Theater im nächsten Jahrtausend. Dabei habe er gesagt, seine Texten bräuchten Arbeitsplätze. Einen solchen Arbeitsplatz wolle man mit der Marathonlesung schaffen, sagt Bärbel Jaksch. Vor einem Dutzend Zuhörern, meist Journalisten, eröffnet der Schauspieler Hans Fleischmann mit *Bericht vom Großvater* den Reigen der Vortragenden. Die Schauspielerin Carmen-Maja Antoni trägt dann *Bildbeschreibung* vor. Eines ihrer Lieblingsstücke, wie sie sagt. Sechs- oder siebenmal müsse man den Text lesen, um Müllers genialen Assoziationen und Reflexionen folgen zu können. Der Mann, die Frau, der Vogel, ein Tisch, ein Stuhl und ein Pokal vollgefüllt mit Früchten. Müllers Blick wandert von rechts nach links, von unten nach oben und wieder zurück. Bei *Bildbeschreibung*, so hat er einmal erzählt, habe er nachts, als sich die Skier verkanteten, eine halbe Flasche Whisky getrunken und im Vollsuff ein paar Sätze getippt. Die habe ich mir am nächsten Tag angeguckt. Es stimmte bis auf ein paar Kleinigkeiten. Die Schauspielerin Christine Gloger hat sich für *Todesanzeige* entschieden, entstanden 1966, kurz nachdem sich Müllers erste Frau Inge das Leben genommen hatte.

In die Trauer und Leere mischt sich die Sorge um die Zukunft des Berliner Ensembles. Am Neujahrstag haben die junge Witwe und Freunde Müllers zusammengessen. Bis zum Tag der Beisetzung am 16. Januar soll über die Nachfolge nicht geredet werden, hat die Runde vereinbart. Doch auf den Gängen des Theaters macht sich so mancher schon seine Gedanken, wer denn in die großen Fußstapfen von Brecht und Müller treten könnte. Claus Peymann und Peter Stein werden genannt, aber gleich wieder verworfen. Schließlich seien diese in langfristige und gut dotierte Verträge in Wien und Salzburg eingebunden. Und dann ist da auch noch der Schriftsteller Rolf Hochhuth mit seinen Ansprüchen auf das Haus am Schiffbauerdamm. Mitte Dezember haben sich Müller und Hochhuth in München letztmals getroffen. Er war heiter, gelassen und sehr anregend, hat Hochhuth den vom Tod Gezeichneten beschrieben. Nur einmal habe er die Krankheit angesprochen, als er witzelte: Ich habe nur noch das Gewicht des Alten Fritz.

Hans-Joerg Heims

(Previously published in Sueddeutsche Zeitung, January 3, 1996)

Abgesang auf das 20. Jahrhundert Zum Tod des Dramatikers Heiner Müller

Der Dramatiker Heiner Müller, einer der renommiertesten deutschen Theaterautoren, ist am Samstag nachmittag, dem 30. Dezember 1995, im Berliner Rudolf-Virchow-Krankenhaus an den Folgen einer Krebserkrankung gestorben. Müller, der am 9. Januar 67 Jahre alt geworden wäre, war künstlerischer Leiter des Berliner Ensembles. Der im sächsischen Eppendorf geborene Autor erhielt für sein Werk zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

Heiner Müller war eine dunkle Natur. Er ging stets in Schwarz; zerknitterte Hosen, schwarzer Pullover, schwarzes Haar. Die dunkle, kräftige Brille vor gern verkniffenen Augen

markierte ein strenges Gesicht. Nie fehlte die lange Davidoff-Zigarre zwischen Zeige- und Mittelfinger, die er sich leistete, seit sein wachsender Ruhm auch Geld in die Taschen brachte, die leer waren bis ins vierzigste Lebensjahr. Rauchumwölkt, schien es, dampfte seine Seele, die er mit Whisky kühlte. Lustvoll arbeitete er an seiner eigenen Vergiftung.

Um ihn war eine merkwürdige Art von Trauer, auch Einsamkeit und Melancholie, aber gemischt mit Erfahrungssucht. Er wirkte bedrängt und bedrängend, hatte auch einmal angewandte hypnotische Fähigkeiten. Seine Bannkräfte waren beträchtlich. Er blickte oft wie aus weiter Ferne, ein Beobachter der Welt und ihrer Menschen. Dabei war er gern gesellig, bis in die frühen Morgenstunden. Für den politischen Witz der DDR, in der er lebte, war er ein vollkommener Speicher. Seine Humore reichten von Zynismus über Sottise und Ironie bis zum geschliffenen Aperçu. Kalauer verschmähte er nicht. Seine Sätze waren oft aphoristisch zu Sprengsätzen verdichtet. Er sammelte Widersprüche und Irrtümer. Ihn faszinierten die Abgründe. Ausgerüstet mit einem Gespür für Tragödien, machte er sich zum Experten des zerklüfteten Lebens. Er kam selbst aus den Tiefen. Ertrugte Anerkennung.

Die Armut war Gast im Hause der Eltern. Die Mutter Näherin, der Vater arbeitslos, Sozialdemokrat aus Erziehung, unter den Nazis im KZ. Das isolierte den Jungen von den Freunden, doch sein Lernwille war stark. Literatur, Schreiben, Stücke entwerfen sollte sein Weg sein. Er ist ihn konsequent gegangen, Anerkennung fiel ihm glücklich nicht zu. Er ertrug sie sich. Der Staat, der ihn nicht liebte und öfters abwies, als hätte er Aussatz, mußte ihm doch seinen Nationalpreis verleihen, schließlich, nach langen Kämpfen, da auch Müllers westliche Umwege zum Ruhm führten. Nach Brecht wurde er der bekannteste deutsche Dramatiker jenseits der deutschen Grenzen. Was er schrieb, ging in die Welt.

Der Junge, angestellt beim Landratsamt, studierte die Schwierigkeiten der Bauern mit der Bodenreform; zuhörend den Flüchtlingen und den Heimkehrern aus dem Kriege, sammelte er seine Stoffe. Sie nährten ihn zwanzig Jahre. Zu seinen wichtigen Stücken: der *Umsiedlerin* wie den Kriegs- und Endzeitpanoramen *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*, in denen das Entsetzen haust, wurde damals der Grund gelegt. Langsam verschärften sich die Geschichten zu Bildern, die sich in den siebziger Jahren in unser Bewußtsein drängten. Es waren Chiffren für die Schrecken der Zeit.

Müllers Werk reifte langsam. Er mußte sich selbst seine Formen schaffen, eine eigene Sprache finden, eine Unabweisbarkeit entwickeln; es sollte—ich selbst verwandelnd—auch antworten auf Wandlungen seiner Gegenwart. Müller hatte das Ohr an der Zeit. Die frühesten Arbeiten sind nicht veröffentlicht. Er trat deutlich hervor als ein schon fertiger Dramatiker, der im Banne Brechts begann. Brecht war ihm auch Auftrag und Legitimation, in der DDR zu bleiben, selbst als die Eltern in den Westen gingen. Vom sozialistischen Staat ließ er sich auf Schriftstellerlehrgängen schulen, studierte im Kombinat "Schwarze Pumpe" die kollektive Arbeitswelt.

Müllers frühe Stücke *Lohnrucker*, *Traktor*, *Korrektur*, *Die Umsiedlerin*, *Der Bau*, reflektierten die Arbeits- und Aufbaumühen der sozialistischen Gesellschaft. Aus dem Widerstand, aus dem Eigenwillen der Personen und aus dem Idealismus der frühen Funktionäre gewann er sich das Drama. Immer war sein Blick kritisch. Er entdeckte die unfreiwilligen und

die installierten Komödien in der angestrebten Veränderung. Er war nicht gegen die Zielsetzungen der sozialistischen Gesellschaft, aber er bediente nicht den gewollten positiven Realismus, der in Staatspropaganda übergeht. Er hatte eine eigene, nicht eine entlehnte Kraft. Das ist der Grund, warum diese Stücke heute ihren zweiten Inhalt preisgeben: als Komödien aus der sehr ernsthaften Anstrengung, in der DDR einen Staat aufzubauen gemäß den Folgerungen aus der deutschen Geschichte. Die Überraschungen, die in der angeblich neuen DDR-Gesellschaft nach 1980 zutage traten: ihr Personal findet man schon in seinen Stücken. Der von Nietzsche und Schopenhauer infizierte Müller war kein Dichter des parteiichen Optimismus, auch wenn er mit Paul Dessau Lenin eine Hymne gesungen hat, die er bald selbst nicht mehr verstand.

Dieser Dramatiker der DDR—er ist der einzige, der ihre innere Geschichte schrieb—hatte von Anfang an Schwierigkeiten mit seinem Staat. Kaum eines seiner Stücke ist ohne Behinderung durch die Partei in seinem Land aufgeführt worden, viele erst, als er längst, über die westdeutschen Theater, internationalen Ruhm hatte. Der jahrzehntelange Konflikt um die *Umsiedlerin* spiegelte das Problem von Kunst und Diktatur in sich selbst. Er hat das Werk Heiner Müllers selbst verändert.

Ästhetik der hohen Bilder. Nie war das Flucht ins Literaturtheater, sondern Gegenwartskommentar in anderer Gestalt: über die Bedrängnisse und den Schlachthauscharakter der Welt. Müllers Phantasie, schmerzgeboren, entwarf eine Ästhetik der hohen, auch grausamen Bilder, die an die Schmerzgrenzen der Zuschauer rührten und sich einbrannten ins Bewußtsein. Sie bewirkte, daß sich in den achtziger Jahren auch Robert Wilson mit ihm verband, als die Abstraktion von Fühlen, Denken und Sprechen sich Texte schuf wie die *Hamletmaschine*, in denen Müller mitten in die "sinnbestimmte," sozialistische Welt die philosophische Frage nach dem Sinn von Leben in der Maschine, die die Welt ist, aufwarf. Sinnzerfall, Zielverstörung wurde das letzte Thema Müllers. Als er sein letztes großes Stück, *Der Auftrag*, schrieb, gab er schon den Vorgriff auf das, was politisch im Gange war: Der Auftrag zur Revolutionierung der Welt, am Anfang dieses Stücks ausgegeben, wurde am Ende zurückgegeben. Nicht mehr ausführbar.

Das Stück entsprang Müllers Einsicht; geprägt von der Utopie eines menschenfreundlichen Kommunismus, zweifelte und verzweifelte er auf sarkastische Weise an dessen politischer Verwirklichung; weder in Ost-Berlin noch in Moskau erkannte er das neue Jerusalem. Sein Abgesang *Mauser* antwortete auf Brechts *Maßnahme*, und sein großes rhetorisches Stück *Wolokolamsker Chaussee* ging in Etappen noch einmal den langen Weg von der Wolokolamsker Chaussee vor Moskau, wo das deutsche Kriegsglück sich wendete, bis in die Funktionärsetagen seiner Gegenwart, wo alles politische Planen hohl geworden war. *Die Straße der Panzer*: das war der eigentliche Titel dieses Nachtgesangs, Panzer, die Gründungskräfte der Deutschen Demokratischen Republik.

Die Enttäuschung dieses politischen Aufbruchs nachvollziehend, erschien Müller selber immer wieder als die Leidens-, Trauer- und Menetekelfigur in der Sache, die er dichterisch kommentierte. Anarchistisch geprägt wie der junge Brecht, den er mehr verehrte als den klassischen, von dem er sich trennte, weil Brecht die dunklen Seiten der Aufklärung leugnete

und den Blick für das Tragische sich verbot, trug er das Schwarz der Anarchisten. Er deutete damit an, daß er den starren Kunstformen seines Landes widersprach, sie unterlief und zerbrach. Er war einer, den man nicht einfangen konnte und sollte. Optimismus, von Trauer ertränkt.

Heiner Müller hat in seinem Werk, das sehr konkret von Brechts Hinterlassenschaft im Jahre seines Todes, 1956, ausging, die Realisierung des Staatssozialismus bis in seine Todesstunde kommentiert. Brechts Optimismus wurde von Heiner Müller in seiner fast barocken Trauer ertränkt, ein großer Bogen damit ausgeschritten, ein Gegenpunkt gesetzt. Eine Rücknahme Brechts aus dem Geiste Brechts. Das war Heiner Müllers historische Funktion. So drang er mit seinen dramatischen, seinen kurzen epischen Texten, mit seinen an Ezra Pound erinnernden Gesängen, aber auch mit seinen oft verstörenden Kommentaren in bereitwillig gegebenen Gesprächen ein in unser Bewußtsein: ein Begleiter durch die Zeit.

Heiner Müller hatte gute Witterungen. Erst in den letzten Monaten sprach er wieder häufiger von einem neuen Stück, *Germania 3*, das sich mit den neueren deutschen Vorgängen befassen sollte. Es wird uns fehlen, denn es dürften nur Bruchstücke davon geschrieben sein. Drei Jahre lang hatte der große Lehrer ihn noch einmal gepackt. Brechts gedenkend nahm Heiner Müller (die Präsidentschaft der Ost-Berliner Akademie der Künste aufgebend) sich neu in die Pflicht. Er führte Brechts einstiges Theater am Schiffbauerdamm erst zusammen mit anderen, schließlich doch allein. So war er am Ende alles: Autor, Regisseur und Theaterleiter. Und jeder von diesen träumte denselben Traum, nämlich Brechts Theater mit Shakespeare und Brecht auch zu einem Müller-Theater zu machen. So trat es in den letzten Monaten schon in Erscheinung. Er liebte diese Trias. So hat er seinen Kommentar zu den politischen Ereignissen in und nach der deutschen Wende von 1989 nur noch durch Inszenierungen in Berlin gegeben; im Deutschen Theater mit Shakespeares *Hamlet* und mit seinem in der DDR unterdrückten *Mauser* und schließlich—schon auf den Tod krank—im eigenen Haus mit Brechts Hitlertravestie vom *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui*. Es wurden große, durch ihre eindringliche, aber lapidare Bildgebung wirkende Versuche, das Durchlebte zu verarbeiten. Es waren politische Abrechnungen.

Obwohl sein Ruf die nationalen Grenzen längst überschritt, blieb Müller gebunden an die DDR, die zweite deutsche Diktatur, weil die erste, die Hitlersche, ihn verstört hatte. Nirgends hat er diese zweite Diktatur freigesprochen von der Zerstörung seiner Hoffnungen. In seiner großen Auskunft über sich selbst, seinem Buch *Krieg ohne Schlacht*, sagte er, er habe die DDR gebraucht. Sie sei das Material gewesen, in dem er wohnte. Was er schrieb, ist freilich nicht untergegangen mit dem Staat, in und mit dem er so schwierig lebte. Was sein Werk an dauernder Kraft hat, wird die Zukunft erweisen. Er war ein Dichter, der in zerrissener Zeit Auskünfte gab vom Grund des Geschehenden. Dem 20. Jahrhundert, das so hoffnungswillig war, schrieb er den Abgesang.

Christoph Funke

(Previously published in *Die Neue Zürcher Zeitung NZZ*, January 3, 1996)

Zur Weltliteratur gezwungen. Zum Tod von Heiner Müller

ZAHNFÄULE IN PARIS / Etwas frisst an mir / Ich rauche zu viel / Ich trinke zu viel / Ich sterbe zu langsam. Heiner Müller, 1979.

Seltsam. Wir haben damit gerechnet, und doch trifft uns Heiner Müllers Tod jäh. Während seiner Krankheit haben wir sein langsames Sterben verdrängt. Wir wollten, daß für sein Leben gilt, was sein Denken auszeichnete: die Negation. In all seinen Stücken lehrte er uns, daß es Hoffnung auf eine bessere Zukunft allein gibt als Widerspruch gegen die Geschichte, wie sie ist. Heiner Müller hat uns—das Brechtsche Lehrstück nutzend und es zugleich umfunktionierend—mit all seinen Stücken immer wieder eines bewußt gemacht: daß nicht (allein) kritische Distanz und Reflexion den Zuschauer Geschichte und Gegenwart begreifen machen, sondern die Erzeugung von Furcht und Schrecken. Heiner Müller glaubte an die Kraft des Theaters. Deshalb schrieb er, deshalb inszenierte er. Er machte es seinen Lesern und seinen Zuschauern schwer, nicht weil er exzentrisch allen beweisen wollte, wie gebildet er war, sondern weil er den teilnehmenden, mitdenkenden und mitfühlenden Partner suchte, den Rezipienten als Mitproduzenten.

Der Autor: Das Theater ist kein widerspiegelnder Spiegel, sondern ein scharfes Vergrößerungsglas, formulierte Majakowski. Und dieser Satz gilt für Müllers gesamtes Schaffen. Es ist geprägt durch des Dichters Auseinandersetzung mit der Geschichte. Noch in einem seiner letzten großen Interviews beharrte er darauf, daß sich jedes neue Kunstwerk auf die vergangene Kunst beziehe, daß Dramatik angewiesen sei auf vorgeformtes Material. Schon sein erstes Stück, *Die Reise*, 1951/52 entstanden und erst 1977 publiziert, ist die Bearbeitung einer Vorlage, eines No-Spiels von Moteyeko. Andere folgen: *Die Umsiedlerin* oder *Das Leben auf dem Lande* gründet auf einem Text von Anna Seghers (Uraufführung der Erstfassung 1961); *Philoktet*, 1968 am Münchner Residenztheater von Hans Lietzau uraufgeführt und der Beginn von Müllers Ruhm im Westen, basiert auf Sophokles wie *Ödipus, Tyrann*, in dem er allerdings auch auf Hölderlin zurückgriff. Für *Die Hamletmaschine* (Uraufführung 1979) und *Anatomie Titus Fall of Rome* (1985) bediente sich Müller Shakespeares, das *Fatzer-Fragment* (1978) ist eine Text-Montage nach Bertolt Brecht, *Quartett* (1982) eine Variation des Briefromans von de Laclos. Fast alle Texte Müllers sind Um-Schreibungen, Bearbeitungen, Collagen, Gegenentwürfe, Zitatennarrangements. Vergrößerungen, selbst in der Reduktion von Sprache.

Sie machen es dem Theater schwer. Denn es muß sich diese Arbeiten erobern. Statt der Handlung gibt es nur die Sprache. Manche seiner Stücke gelten als unspielbar allein deshalb, weil sie eine neue Theatralität erfordern, die Abschied nehmen muß vom Zentrismus des Subjekts. Müller, der sich für sein Theater Theorien und Formen von Artaud und Beckett, Piscator und Brecht geschickt aneignete, berücksichtigte wie kein anderer deutscher Autor die Forschungen der französischen Philosophen. Lacans Kritik der ich-zentrierten Psychoanalyse läßt sich in seinem Werk ebenso nachweisen wie Derridas Dekonstruktion der Metaphysik, Foucaults Diskursanalyse und Deleuze / Guattaris Anti-Ödipus.

Müller hatte viele Themen—und selbstverständlich war der Aufbau und das Scheitern

des Sozialismus' in der DDR, zum Beispiel in *Der Lohndrucker* (1956), für ihn ein besonderes—aber sie alle dienen nur der einen Aufgabe: die Welt zu zeigen als ein Schlachthaus, in dem die Menschen, einander verratend, einander mordend, sich in einen nicht endenden Totentanz verbeißen. Gerade nach seiner erzwungenen Abkehr von den Geschichten aus der Produktion, seiner Abkehr vom Lehrstück Anfang der siebziger Jahre, wird dieses Schreckensbild übergroß. Seine Hinwendung zu Adaptionen von Stoffen der Antike und damit zu einer synthetischen Herstellung von Fragmenten, zur Collage, ist Reaktion auf die Kritik der SED und das Aufführungsverbot. Müller kommentierte selbstbewußt: Ihr zwingt mich, Weltliteratur zu schreiben und fragte zugleich hoffnungslos, sorgenvoll, was Literatur überhaupt noch soll. Mit *Bildbeschreibung Szenarium* (1985) gerät Müller in seiner Sprache und Metaphern deformierenden und Handlung dekonstruierenden Arbeitsweise an einen Endpunkt oder Nullpunkt, wie er selbst einräumte: Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln oder das Stückeschreiben aufzugeben. Vor dieser Alternative stehe ich.

Das sagte Müller 1978—and schrieb weiter: unter anderem *Wolokolamsker Chaussee I und II*. Zuvor schon hatte er bereits als Übersetzer gearbeitet; hatte Shakespeare, Koltès und Tschechow übertragen. Erst nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten verstummt der Autor. Die Zeiten, so erklärte er mehr als einmal, seien schlecht für Dramatiker. Und der Kapitalismus langweile über alle Maßen. Müller, der die Entwicklung der DDR von 1945 bis zum Mauerbau analysiert hatte, der mit der größten Sprachlust auf dem Theater sich als Geschichtsschreiber erwiesen hatte, wußte nach dem Fall des Staates nichts mehr zu verdichten. Desto lauter meldete sich der politische Denker Müller zu Wort. Er, der letzte Präsident der DDR-Akademie der Künste, gab 1992 sein Erinnerungsbuch *Krieg ohne Schlacht*—Leben in zwei Diktaturen heraus. Und verschwieg seine Stasi-Kontakte. Ich bin kein Katholik, und ich muß nicht beichten, hielt er seinen Kritikern entgegen: Jeder ist schuldig.

Der Zyniker: Da war er wieder: Heiner Müller, der Zyniker! Heiner Müller, der Opportunist! Heiner Müller, der Anarchist nach Gutsherrenart, wie Claus Peymann lästerte. Müller hat—geachtet und verachtet—es stets verstanden, auch widrige Zeiten zu überstehen. Er wurde von der SED verbannt, aus der Partei ausgeschlossen und später wieder geehrt, als Brecht-Nachfolger und sozialistischer Dramatiker von internationaler Wirkung gefeiert, honoriert mit dem Lessing-Preis und dem DDR-Nationalpreis. Er war im Westen der Intellektuellen liebster Autor und blieb es auch nach dem Krieg ohne Schlacht. 1985 wurde er mit dem Büchner-Preis ausgezeichnet; und Müller wies alle Mäkler in die Schranken: Geld nehme ich immer. Geld schafft Freiheit! Verdutzt von soviel Frechheit, schwiegen sie fortan. Und warteten nach dem 1992 erschienenen Gedichtband auf sein neues Stück, das er im Januar am Berliner Ensemble uraufführen wollte. Eines über Hitler und Stalin, angeregt durch einen Ausspruch Stalins: Ich bin der unglücklichste Mensch der Welt! Ich habe Angst vor meinem eigenen Schatten! Damit, so Müller, ist Stalin natürlich eine Shakespeare-Figur.

Der Regisseur: Trotz der Krankheit arbeitete Heiner Müller angestrengt an dieser Uraufführung. An seinem Theater, dem Berliner Ensemble, dessen Leitung er zu Beginn der Spielzeit 1992/93 als Mitglied eines Direktoriums übernommen hatte und das er später allein führte. In dem Haus, das mit seinen Werken und denen Brechts reüssieren sollte, allen

Bedrängnissen durch Rolf Hochhuth zum Trotz, der allzugern diese Bühne nicht nur kaufen, sondern sie auch leiten will. Auf diese Uraufführung waren wir gespannt. Ein neuer Müller-Text! Eine neue Müller-Inszenierung!

Seit seiner *Hamlet*-Interpretation, 1990 am Deutschen Theater in Berlin, 1991 zum Theatertreffen eingeladen, galt Müller auch als einer der begabtesten Regisseure. Er besaß die Fähigkeit, seinen Texten—*Hamletmaschine* und *Quartett*—zu jenem Sprach-Leben zu verhelfen, das andere durch Aktionen simulieren wollten. Er hatte den Mut, ironisch zu brechen, was andere todernst feierten. Er forderte selbst bei seiner genialen Inszenierung von *Tristan und Isolde* bei den Bayreuther Festspielen 1993 vom Publikum einen wachen Geist, eine neugierige Phantasie. Er forderte wieder den Rezipienten, der mitproduzieren mußte. Und er überforderte viele.

Heiner Müllers Ansprüche waren groß, und jeder, der sich an einen seiner Texte wagt, eine seiner Inszenierungen sieht, wird damit auch nach seinem Tod konfrontiert. Unter der Last, die der Dichter und Regisseur seinem Publikum aufbürdet, bricht aber nur der zusammen, der sich verweigert. Wer sich einläßt darauf, wird überschwemmt und lernt das Schwimmen: Ich habe, wenn ich schreibe, immer das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen; und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Es geht, glaube ich nur mit Überschwemmung! Müller, der Schreckensbeschreiber, wie Ernst Wendt jubelte; Heiner, le diable, wie Peter Hacks stöhnte—er war viel zu klug, als daß er daran gedacht hätte, ohne Verluste als Dichter etwas erreichen zu können. Müller lebte selbsterstörerisch, ließ auch nach seiner Operation weder vom Whisky noch von der Havanna. Und Müller dichtete selbsterstörerisch. Er vernichtete den Autor in seiner traditionellen Form. Der galt ihm bloß noch als Anstifter von Prozessen nicht als Produzent. Diese Rolle gab er an den Leser, an den Zuschauer. Deshalb wird in der *Hamletmaschine* die Photographie des Autors zerrissen. Deshalb konstatierte er: Man kann kein Indianer bleiben, wenn man mit der Kunst etwas ausrichten will. Etwas ausrichten heißt in der Kunst etwas hinrichten, zuerst sich selbst.

Heiner Müller, am 9. Januar 1929 in Eppendorf bei Chemnitz geboren, galt vielen als höchst schwieriger Zeitgenosse. Es stimmt: Er, ein Womanizer wie Bertolt Brecht einer war, machte es uns nicht immer leicht, seinen arroganten Zynismus hinzunehmen, seinen Hochmut zu entschuldigen, seine Selbstüberschätzung als Übersetzer zu verharmlosen. Allein, die deutsche Nachkriegsliteratur verdankt niemandem ähnliche Werke wie ihm! Und mag dieser Autor, der den Verrat als Movens menschlichen Handelns decouvrierte, auch zuweilen gelogen haben, eines glauben wir ihm: DER TERROR, VON DEM ICH SCHREIBE, KOMMT AUS DEUTSCHLAND.

Selbst als er zu hoffen aufgehört hatte, mit Sprache eine Utopie verwirklichen zu können, resignierte er nicht. Denn er schrieb; und als er nicht mehr schreiben konnte, begann er zu inszenieren. Bis zu seinem Tod, am 30. Dezember in Berlin, galt für sein Werk, auch für seine Intendanz, was Adorno zu Wagners Oeuvre bemerkte: Die Veränderung der Welt mißlingt, aber es geht um die Veränderung der Welt.

C. Bernd Sucher

(Previously published in Süddeutsche Zeitung, January 2, 1996)

Einen Verlust benennen

Christa Wolf

Die Nachricht von Heiner Müllers Tod traf mich heftiger, als ich es erwartet hatte. Die Wirkung hält an. Merkwürdig, vor wenigen Tagen hörte ich ihn, vom Band, seinen Text *Mommsens Block* lesen; er hatte ihn den Noch-Mitgliedern der Akademie der Künste der DDR, deren Präsident er zuletzt war, am 30. April 1993 zugeschickt: "Zur Erinnerung an eine Akademie." Er liest fast eintönig, wie er immer las, unbewegt. Es ist einer seiner persönlichsten Texte, der sein Spiel treibt mit der Identifikation mit dem "großen Geschichtsschreiber" der römischen Epoche, der "nicht mehr die Leidenschaft" in sich erwecken konnte, den erwarteten vierten Band seiner Römischen Geschichte zu schreiben. "Warum zerbricht ein Weltreich," fragt der zeitgenössische Autor mit der Stimme des toten Historikers. "Die Trümmer antworten nicht." Der Text verrät die Sehnsucht des oft verdeckt Schreibenden, sich zu erkennen zu geben: "Gestatten Sie, daß ich von mir rede." Da gibt es ein Gespräch zweier "Helden der Neuzeit" am Nebentisch in einem Nobelrestaurant wieder "Tierlaute Wer wollte das aufschreiben / Mit Leidenschaft Haß lohnt nicht Verachtung läuft leer."

"Zynisch" hörte und höre ich ihn nennen. Er war ein verletzbarer Mensch, versuchte sich zu schützen hinter Masken. Der Widerspruch der Zeit war nicht nur, wie er es manchmal darstellte, sein Arbeitsmaterial; es war Grundlage und Stachel seines Lebens. Die Schlacht, die er nach außen verlegte, in monströsen Vorgängen auf die Bühne brachte, sie hat auch in seinem Körper getobt, der gab schließlich nach. Zu früh, denke ich, erinnere mich der Augenblicke von Nähe, der Zeiten der Entfernung zwischen uns, grundsätzlicher Verschiedenheit geschuldet, werde gewahr, daß sein Dasein mir über Jahre etwas wie eine Seitendeckung gab, die nötig war. Den Verlust benennen, hieße die Berührungspunkte und die Unterschiede finden, hieße Geschichten erzählen, Überlegungen preisgeben, auch eigene Verletzungen beschreiben. Später vielleicht. Jetzt, da ich zum ersten Mal das Datum eines neuen Jahres schreibe, das er nicht erleben wird, versuche ich mir zu sagen, er habe das Seine getan, es bleibe kein unaufgearbeiteter Rest. Dann lese ich in *Mommsens Block*: "Wissend der ungeschriebene Text ist eine Wunde / Aus der das Blut geht das kein Nachruhm stillt."

(Previously published in *Theater Heute* 2, February 1996. 37)

Unser Gedächtnis

B.K.Tragelehn

"Brennspiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters:" Was Hamlet von den Schauspielern sagt, das ist Heiner Müller für unser finsternes Jahrhundert. Schon als Kind hat er die Schrecken gesehen und sie nicht mehr aus den Augen gelassen. Der Blick, von dem Kleist vor einem Bild Friedrichs spricht, "als ob einem die Augenlieder weggeschnitten seien," war sein Blick. "Vergessen und vergessen," ein achtmal schmerzhaft wiederkehrender Vers in seinem

vorletzten Stück, sagt, wogegen er geschrieben hat. Das Fixieren der Erfahrungsspur ist überlebenswichtig, jetzt, wo die neuesten Sieger der Geschichte ihr Urteil sprechen: Es soll nicht gewesen sein. Seine Stücke sind unser Gedächtnis.

Das Beschreiben des Schreckens hat ihm den Ruf eines Zynikers eingetragen, eines Verherrlichers des Stalinismus, eines Liebhabers der Apokalypse. Aber er war, was man von Shakespeare gesagt hat: gentle—was das Wörterbuch wiedergibt mit liebenswürdig, leise, leicht. Auch seine Stücke sind leise und leicht, ein Echo der alten deutschen Volkslieder, die er geliebt hat. Der Lärm ist die Angst des Theaters.

Daß er gehaßt worden ist und gehaßt wird, sollte niemanden wundern. Er hat guten Grund gegeben dazu. An uns ist es, daß dieser Grund nicht schwindet. Seine Stücke werden dabei helfen. Und er kann ausruhen in dem Land, wo Whiskeyflüsse fließen und reife Blätter von Tabak sich zu Zigarren rollen. Er ist viel geliebt worden. Auch ich habe ihn geliebt. In den Schmerz mischt sich das schlimme Gefühl, daß ich es ihm nicht oft genug gezeigt habe.

Das einzige große Lustspiel, der deutschen Literatur (neben den auch nicht so vielen kleinen): *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* hat er vor den Trauerspielen geschrieben, als junger Mann. Er hat das Stück abwechselnd sein bestes und sein liebstes genannt. Es ist das mit dem meisten Stoff, und je älter es wird, desto deutlicher wird: Der Stoff verbrennt, und eine Musik von strahlender Heiterkeit ist zu hören.

(Previously published in *Theater Heute* 2, February, 1996. 37)

Ein Brief

Ulrich Mühle

Es tut mir Leid. Ich bin unfähig, etwas zu Heiners Ausreise zu Papier zu bringen. Es ist wie der Versuch, Picasso zum Abschied ein Bild zu malen. Ich habe Heiner sehr geliebt. Kleiner kann ich's nicht sagen. Als junger Schauspieler begegnete ich, in der Fülle der neu erschlossenen Welt, Texten, die dem Impuls, aus dem heraus ich Theater machen wollte, die Worte gaben. Ich hatte das große Glück, daß der Autor dieser Worte ein deutscher Dichter war. Ich hatte das große Glück, daß dieser deutsche Dichter in meinem Jahrhundert lebte. Ich hatte das große Glück, ihn kennenzulernen, das noch größere Glück, mit ihm zu arbeiten, und das größte Glück, seine Freundschaft zu gewinnen. Zwölf reiche Jahre. Was, frage ich nun, kann einem Schauspieler, dem Transporteur und Interpreten fremd bekannter / bekannt fremder Entwürfe, in seiner Laufbahn Enormeres widerfahren? Nun, seine Worte sind alle noch da. Ich werde sie als Schauspieler verteidigen. Aber daß es plötzlich die Worte eines toten Dichters sind, das läßt den Freund verdammt allein.

(Previously published in *Theater Heute* 2, February 1996. 23)

ADIEU HEINER MÜLLER

Babak A. Ebrahimian

"I am Ophelia. The one the river didn't keep.
The woman dangling from the rope.
The woman with her arteries cut open."

when I think of Heiner Müller,
images of bodies come to my mind.
Not images of beautiful bodies,
or bodies making love, but
images of dead bodies
with splashed organs,
cut open veins,
torn arteries,
and dismembered arms and legs
Bodies scattered all over the place,
all over the town—
the destroyed town, now in rubbles.

If nothing else, this has been the lesson that he taught us:
the lesson of time,
the lesson of coldness,
the lesson of death
caused by war or suicide,
caused by men or machines.

I close my eyes and images appear and re-appear,
I do not know if they are real images, or imaginary ones.
I do not know if they are from the theatre, or from the world.
Resurrection occurs.
I see bodies
slowly coming to life,
rising and moving
in slow motion,
speaking and breathing words—
Müller's words.

"Of prefabricated babble. Of decreed cheerfulness.
How do you spell GEMÜTLICHKEIT
Give us this day our daily murder

Since thine is nothingness Nausea
Of the lies which are believed
By the liars and nobody else
Nausea
Of the lies which are believed Nausea
Of the mugs of the manipulators marked
By their struggle for positions votes bank accounts
Nausea A chariot armed with scythes sparkling with punchlines
I walk through the streets stores Faces
Scarred by the consumers battle Poverty
Without dignity Poverty without the dignity
Of the knife the knuckleduster the clenched fists
The humiliated bodies of women
Hope of generations
Stifled in blood cowardice stupidity
Laughter from dead bellies
Hail Coca Cola."

I met Müller the Summer of 1991 in Berlin, and we quickly became friends, thanks to the fact that he was a humble man. He had no arrogance, no pretensions, no brash behavior, and no super-star attitudes. Instead, what he had was a most horrifying vision of the future.

For him World War III was going to be a war of cannibalism—where everyone was going to eat everyone. He said it had already begun with America and Iraq, with Yugoslavia, and LA, and New York, and then he'd smile and laugh as he discussed it, as if there was nothing to do.

That's not where it would end, because as the world was busy eating each other, the Polar Ice Caps would start to melt and they would drown the cities: Berlin would be the first to go under the water, as would London, and Paris.

Only the tip of the Eiffel Tower would be sticking out above the water.

His vision was as apocalyptic as the Revelations, and much like the Revelations, it included a Utopia.

Heiner's Utopia was Siberia...

After the ice-caps would melt, Siberia would become the next land of opportunities and resources. It would have plenty of resources, plenty of great thinkers and poets, and plenty of possibilities—both for living as well as for doing theatre. For Heiner the Marxist, truth remained in science and the reality of resources.

"It's all a question of resources," he would exclaim over and over again, as if we should start packing for Siberia now—today.

Heiner was a great visionary, but he was also a kind man.
He was a kind human being with no pretensions
and a generous heart.

He enjoyed Scotch Whiskey
with three ice cubes
(his favorite brand was J&B)
and he loved good Havana Cigars.

He was mild mannered and genuinely expressed interest in what people had to say.

He was a down to earth kind of a fellow
always in Jeans
always with a cigar
and always in a black t-shirt.

His face was a monument.

Humility and generosity,
these are the two qualities that come to my mind
when I think of him today.

[January 1996]



Flower Arrangement for Heiner Müller from the International Brecht Society

Der Autor Müller ist vielleicht der einzige, dem ich das Wort genial zuerkennen möchte. In der Fülle seiner Erscheinungen hat er alle anderen herausgefordert: anarchisch und zart, listig und sanft. Er ist ein Mensch von bewegender Humanität gewesen.

Walter Jens, Präsident der Akademie der Künste, Berlin-Brandenburg

Sein Tod ist ein unersetzbarer Verlust nicht nur für die deutsche, sondern für die europäische, für die Weltliteratur. Ich habe einen Menschen verloren, mit dem mich seit Jahren eine aufrichtige Freundschaft verbunden hat.

Michael Gorbatschow

Für Heiner Müller

9. Januar

19 Uhr Berliner Ensemble

DUELL TRAKTOR FATZER

Regie Heiner Müller

21 Uhr Kino Arsenal

TEOREMA

Film von Pier Paolo Pasolini, Italien 1968

22 Uhr Berliner Ensemble

VIDEO NACHT Filme von Alexander Kluge,

Dominik Barbier, Robert Wilson u.a.

10. Januar

21 Uhr Kino Arsenal

THE PORNOGRAPHER

Film von Shohei Imamura, Japan 1966

1966

13. Januar

11 Uhr DT (Foyer Kammerspiele)

THE TIME IS OUT OF JOINT

Film von Christoph Rüter

12 Uhr DT (Foyer Kammerspiele)

HAMLETMASCHINE Videoaufzeichnung
der Inszenierung von 1990 (bis 17.30 Uhr)

14. Januar

11 Uhr DT (Foyer Kammerspiele)

DER LOHNDRÜCKER 1988 / MAUSER

1991

Arbeitsvideos der Inszenierungen

11.30 Uhr Akademie der Künste (Studio)

MATINEE mit Volker Braun,

Stephan Hermlin, Marianne Hoppe,

Walter Jens, Daniel Libeskind, Hans Mayer
u.a.

19.30 Uhr Volksbühne

LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON
PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM
SCHREI

Lesung mit Katharina Thalbach, Frank
Castorf, Manfred Karge, Matthias Langhoff,
Thomas Langhoff, Fritz Marquardt, Peter
Palitzsch, B.K. Tragelehn

20 Uhr Akademie der Künste (Studio)

DIE UMSIEDLERIN ODER DAS LEBEN
AUF DEM LANDE

Gastspiel des Staatstheaters Cottbus,
Regie Christoph Schroth

15. Januar

23 Uhr Volksbühne

WHISKY AND CIGARS

Eine Nacht für Heiner Müller

Videos der Müller-Inszenierungen an der
Volksbühne im Grünen Salon

Lesung von Müller-Texten im Roten Salon
Whisky and Cigars im Sternfoyer

16. Januar

19.30 Uhr Berliner Ensemble

LEKTÜRE 35 HEINER MÜLLER

KINO ARSENAL AKADEMIE DER KÜNSTE BERLINER ENSEMBLE
DEUTSCHE OPER BERLIN DEUTSCHES THEATER HEBBEL THEATER
KOMISCHE OPER MAXIM GORKI THEATER SCHAUBÜHNE
STAATSOPER VOLKSBÜHNE

Wo Widerspruch ist, da ist Bewegung:¹ Ein Nachruf auf die Regisseurin Ruth Berghaus

Ulrich Weisstein
Graz / Bloomington

Ruth Berghaus ist tot. Das ist eine Nachricht, die unzählige Theaterfreunde weltweit, aber vor allem im deutschen Sprachraum, erschüttern wird, markiert doch ihr Hinscheiden im 69. Lebensjahr das Ende einer Epoche, an deren Gestaltung die Grande Dame des zeitgenössischen Opernlebens entscheidenden Anteil hatte und innerhalb derer sie im wahrsten Sinne des Wortes "Schule" machte. Drei Generationen von Jungregisseuren sind nämlich von der Berghaus in der DDR ausgebildet und für die Diaspora geformt worden. Sie drücken dem Musiktheater unserer Tage ihren Stempel auf. Dabei ist freilich nicht zu übersehen, daß die unverwechselbare Handschrift der "Lehrerin" bei ihren Eleven und Epigonen zusehends verblaßte, weil bei der Mehrzahl dieser Erben die Kreativität erlahmt und das Experiment zum Dogma erstarrt ist, was zur Folge hat, daß in ihren Inszenierungen der Einfall vielfach zum Klischee wird. Als Künstlerin hatte Ruth Berghaus, ganz gleich wie man darüber denkt, ein besonderes Flair und war deshalb ein Individuum sui generis.



Ruth Berghaus (Photo: dpa)

Zu den wichtigsten Stationen ihres Lebens- und Schaffensweges sei gesagt, daß Frau Berghaus 1927 in Dresden geboren wurde, dort die Schule besuchte und sich nach dem Abitur dem Studium der Tanzregie und -pädagogik bei der berühmten Ausdruckstänzerin Gret Palucca widmete, mit der sie etwa ein Jahrzehnt hindurch beruflich verbunden blieb. 1954 heiratete sie den Komponisten Paul Dessau, der, sozusagen als Nachfolger Kurt Weills, die Musik zu den reifen Stücken Brechts geschrieben hatte und dessen Opern—von der *Verurteilung des Lukullus* (1960) bis zu *Leonce und Lena* (1979)—sie an der deutschen Staatsoper Berlin aus der Taufe hob.

Zu Beginn ihrer Laufbahn ganz an Brecht, ihren wahren Lehrmeister, orientiert, erlangte die junge Choreographin über Nacht Berühmtheit, als sie auf Einladung der künstlerischen Erben des acht Jahre zuvor verstorbenen Dramatikers im Jahre 1964 bei der Erstaufführung des *Coriolan* durch das Berliner Ensemble die äußerst problematischen Schlachtszenen einstudierte. Dem BE gehörte sie in der Folge als Regieassistentin, Regisseurin,

stellvertretende Intendantin und—von 1971-1977—Intendantin an. In letzterer Eigenschaft inszenierte sie neben Stücken seines Gründers (*Im Dickicht der Städte*, *Die Gewehre der Frau Carrar* und *Die Mutter*) auch solche jüngerer Autoren wie Peter Hacks (*Omphale*), Heiner Müller (*Zement*) und Peter Weiss (*Viet-Nam-Diskurs*).

Seit 1977 war die Berghaus hauptamtlich an der Deutschen Staatsoper tätig, wo sie mehrere Opern des gängigen Repertoires, dem sie auch nach Ablauf ihres Vertrages mit diesem Hause bei ihrer Arbeit im In- und—nur gelegentlich—Ausland treu blieb. So inszenierte sie im Februar 1967 die *Elektra*—weitere Aufführungen dieses, ihr besonders am Herzen liegenden Werkes leitete sie 1980 in Mannheim und 1987 in Dresden—, im November 1968 den *Barbier von Sevilla* (neuerlich 1974 in München), im Juli 1970 den *Freischütz* (neuerlich 1995 in Zürich), im Juli 1975 *Die Fledermaus*, im Mai 1978 ihre erste Mozart- (erstaunlicherweise *La Clemenza di Tito*) und im September 1979 ihre erste Wagner-Oper (*Das Rheingold*).

Mozart und Wagner bildeten fortan die Basis ihres inszenatorischen Kurrikulums, dessen Umfang beschränkt war und kaum als repräsentativ bezeichnet werden kann. Es schloß nämlich weder die barocke noch die zeitgenössische Oper ein und verweigerte sich fast zur Gänze dem italienischen,² französischen (bedeutende Ausnahme: die Frankfurter Realisierung von Berlioz's *Trojanern* im Jahre 1982) und slawischen (Ausnahme: Janaceks gleichfalls in Frankfurt einstudierter *Fall Makropulos*) Kanon, inkludierte jedoch mit Alban Bergs *Wozzeck* (Berlin 1984 und Paris 1985), dessen *Lulu* (Brüssel 1988) und Arnold Schönbergs *Moses und Aron* (Berlin 1987) drei Meisterwerke der Moderne.

Übrigens erregten die unkonventionellen Schöpfungen der Berghaus nicht nur die Gemüter des ostdeutschen Publikums und der DDR-Kritiker, sondern stießen auch bei den Repräsentanten des kulturellen Establishments der "sozialistischen Republik" auf heftigen Widerstand. So fand im Anschluß an die Aufführung des *Freischütz* am 12. Februar 1971—ein von der Sektion "Darstellende Kunst" der Ost-Berliner Akademie der Künste veranstaltetes Symposium zum Thema "Klassiker und epische Spielweise auf der Musikbühne" statt, bei dem das "romantische Erbe" zur Sprache kam. Frau Berghaus wurde heftig attackiert, schlug aber nicht zurück, sondern verhielt sich bei dieser Gelegenheit sehr apologetisch.

Im Jahre 1980 ging Ruth Berghaus eine künstlerische Partnerschaft mit Michael Gielen, dem neuernannten Intendanten und Chefdirigenten der Frankfurter Oper, ein, die bis zu dessen sieben Jahre später erfolgenden Rücktritt dauerte und deren Schluß- und Höhepunkt die szenische Verwirklichung der *Ring-Tetralogie* (1985-1987) bildete. Nach dem Ende dieser wichtigen Schaffensperiode ließ sie einige Jahre verstreichen, ehe sie eine weitere Bindung—diesmal an das Zürcher Opernhaus unter der Leitung des rührigen Alexander Pereira—einging, wo sie bis zu ihrem Tode wirkte. In der Zwischenzeit war Frau Berghaus zu ihrer ersten und zweiten künstlerischen Liebe zurückgekehrt und hatte zunächst Hans Werner Henzes Ballett *Orpheus* an der Wiener Staatsoper (1986) und danach Kleists *Penthesilea* im Akademietheater (1991) sowie Brechts *Kaukasischen Kreidekreis* im Burgtheater (1993) herausgebracht.

Soviel zur Chronologie der Fakten und Ereignisse. Was deren kritische Aufbereitung anbelangt, so setzt dieselbe das Abstecken des historischen Rahmens voraus, da nur in diesem

Kontext die persönliche Note, d.h. der besondere Stil eines Individuums herausgearbeitet werden kann. Um dem Fall Berghaus aus dieser Sicht gerecht zu werden, bedürfte es freilich einer längeren Abhandlung über die Geschichte der Opernregie im 20. Jahrhundert, die hier nicht geliefert werden kann. Ich begnüge mich nolens volens mit einer schematischen Darstellung.

Geht man von dem für jeden ernst zu nehmenden Regisseur unserer Tage vor auszusetzenden Glauben an die Oper als einem echten Gesamtkunstwerk aus, so versteht sich, warum Frau Berghaus nie daran denken konnte, diese komplexe Kunstform zum szenischen Konzert bzw. zum bloßen Schauspiel mit Musik zu degradieren. Der von Stars männlichen und weiblichen Geschlechts "mit geläufigen Gurgeln" getragenen Oper wußte sie daher nie etwas abzugewinnen. Lieber waren ihr stets Besetzungen mit musikalisch kompetenten, schauspielerisch begabten Sänger-Darstellern. Sieht man von dieser für sie indiskutablen Variante ab, ließe sich bei der Beurteilung von Inszenierungen auch im Bereich der Oper prinzipiell zwischen Einfühlungs- und Verfremdungstheater (Verschmelzung bzw. Trennung der Elemente) unterscheiden. Von beiden Verfahrensweisen war die Künstlerin Berghaus zu Beginn ihrer Karriere angetan, und von beiden distanzierte sie sich im Laufe der Zeit. Hauptvertreter der "naturalistischen" Richtung im Berlin der Nachkriegszeit war der Gründer und langjährige Intendant der Komischen Oper. Walter Felsenstein, dem sie, wie sie selbst gestand, sehr viel verdankte,³ mit dessen Bestrebungen, "die Brüche eines Kunstwerks rationalistisch aufzulösen, um alle Handlungsmomente zu einer leicht überschaubaren linear-finalen, Kausalität zu bringen,"⁴ sie aber nicht konform gehen konnte.

Erheblich schwieriger war ihre Abnabelung von Brecht und dessen Epischem Theater. Diese erfolgte logischerweise erst nach ihrem Ausscheiden aus dem Berliner Ensemble. Argumentierte sie noch 1965 im Hinblick auf ihre Inszenierung der *Verurteilung des Lukullus*: "Brecht (...) zerschlägt das Gesamtkunstwerk, indem er den einzelnen Künsten ihre Selbständigkeit wiedergibt, indem er sie nicht in synchronem Miteinander führt,"⁵ so bekannte sie ein Vierteljahrhundert später in einem Gespräch mit Hugo Bertisch: "Während meiner Hospitation am BE habe ich Genauigkeit und Gründlichkeit im Umgang mit Stücken gelernt, aber in dem Sinne, daß ein Stück bearbeitet wird auf die Situation der Zeit, in der man lebt. Brecht hatte seine Stücke *Versuche* genannt und änderte selbst während der Proben. Es war legitim, so zu verfahren, auch für seine Schüler, aber ich habe mich mehr an den Satz gehalten: Wenn man an einer Szene eines großen Stückes etwas ändert, rächt sich das im weiteren Verlauf."⁶

Damit sind wir schon mitten in der Debatte um das sogenannte Regietheater, einer weiteren Sparte der modernen Inszenierung, als deren eine, heute beinahe stereotypisch verwendete Variante die wie immer geartete Aktualisierung und, wenn auch seltener, Archaisierung eines Opernstoffes zu betrachten ist. In ihren schlimmsten Auswüchsen führen derartige Manipulationen, denen sich ähnlich gelagerte an die Seite stellen, zur Selbstverherrlichung ihres Verursachers, der, statt den ihm anvertrauten Text sinn- und sachgemäß in die lebendige Sprache der Bühne zu übertragen, eigentlich nur sich selbst in Szene setzt. Auch Frau Berghaus, unterlag zuweilen dieser Versuchung—so etwa beim "entrümpelten" Grazer *Lohengrin* (1990), bei dem das emblematische Vehikel des Titelhelden in Analogie zum

“Sterbenden Schwan” der Pawlowa durch eine Tänzerin ersetzt wurde, sowie im Frankfurter *Parsifal* (1982), dessen Gralsritter mit Köfferchen ausgestattet waren, was Frau Berghaus auf eine an sie gestellte Frage hin wie folgt erklärte: “Um die Gralsgesellschaft als eine nicht mehr aufsteigende und auf Parsifal wartende Gesellschaft zu zeigen, muß man ein theatralisches Zeichen finden. (...) Diese Männergesellschaft hat bei mir einen Koffer, an den sie sich klammert (...) und aus dem sie speist, ohne daß in dem Koffer Speise ist.”⁷ (Solchen anachronistischen, auf Flucht oder Reise hindeutenden Objekten begegnete man seither in vielen Inszenierungen von Berghaus-Epigonen, so in einer ebenfalls Grazer Aufbereitung des *Idomeneo*, 1988).

Der zeitlose “Sterbende Schwan” und die sehr modernen Koffer sind charakteristische, aber punktuelle Beispiele für die von Frau Berghaus selbst als ein ihrer Anschauung kongeniales Mittel—der “szenischen Metapher,” bezeichnete, und die diese Regisseurin wie folgt definierte: “Ich versuche, aus der Szene durch die Analyse das Bild zu finden. Ich bin überzeugt, daß in der Oper, wie im Schauspiel, der verbale Ausdruck nicht genügt. Um die Vorgänge sinnlich zu machen, nimmt man bestimmte Zeichen, die in ein Verhältnis gesetzt werden: zur Natur des Menschen, zur Bühne, Musik Figur, zum Gesang oder zum Wort. Also vielfältige Bindungen sind da auf der Opernbühne; und mein Bestreben ist, sie als gefügte Bindungen zu sehen, hören und meßbar zu machen.”⁸

Für die zentrale, das ganze Bühnengeschehen oder einen wichtigen Aspekt der Handlung subsumierende Verwendung der “szenischen Metapher” seitens der Berghaus seien zwei besonders markante Beispiele erwähnt. So wurde das von ihrem engen Mitarbeiter Andreas Reinhardt (auf Veranlassung der Regisseurin?) für eine Inszenierung an der Bayerischen Staatsoper entworfene Bühnenbild für den ersten Akt des *Barbier von Sevilla* von einem archaisch anmutenden weiblichen Torso—eine Allegorese der von ihrem Vormund und vom Grafen Almaviva umworbenen Rosina—dominiert: auf dessen linker Brust das Fenster prangt, aus dem das Mädchen auf den an ihrem Oberschenkel nahe der Scham herabkletternen, dem Publikum zugewandten Verehrer hinabschaut. Auf so plastische Art wird, wie beim Surrealisten Dali, die sexuelle Komponente sichtbar gemacht.⁹

Das zweite, ebenso eindrucksvolle, aber weitaus diffizilere und psychologisch überzeugendere Exempel lieferte Ruth Berghaus in ihrer Frankfurter Inszenierung der *Entführung aus dem Serail* (Dezember 1981) mit Hilfe eines von ihr und ihren Gefolgsleuten auch fernerhin fetischisierten Stuhls, dessen dramaturgische Funktion ihre Adlata Sigrid Neef wie folgt beschreibt:

(Er) wird Konstanze von Bassa (Selim) wie ein Thron angeboten, und sie nimmt diesen Platz an, setzt sich, ein Bein untergeschlagen, ein Bein auf dem Boden, halb Orientalin, halb Europäerin. Der Bassa zieht seine Kreise um diesen Ort. (...) Ihrer Besitznahme entzieht sich Konstanze durch die Flucht. Die der Frau gegenüber unterdrückte Gewalt trifft nun den Stuhl. Die komplexe erotische, Macht und Liebe verbindende Beziehung zwischen Konstanze und Bassa wird so zur Anschauung gebracht. Der Thron, das

klassische Herrschaftssymbol, und der Küchenstuhl, Zeichen für die Fesselung der Frau an Küche und Herd, substituieren sich. Der Küchenstuhl wird wie ein Thron behandelt; es bildet sich zwischen realem und erspieltem Objekt eine Entsprechung und somit im Sinne der klassischen Rhetorik eine Form der Metapher.¹⁰

Wir haben es hier mit einem Tatbestand zu tun, der sich, hermeneutisch gesehen, nur durch eine gründliche Analyse und der sich aus dieser mehr oder minder zwangsläufig ergebenden Interpretation erhellen läßt. Von der Notwendigkeit einer auch dem Laien einleuchtenden Deutung durch den Regisseur ist prinzipiell auch Frau Berghaus überzeugt, die gelegentlich bemerkte, "jede Inszenierung (sei) natürlich der Versuch einer Interpretation."¹¹ Dem widerspricht ihre auf den ersten Blick befremdende Aussage: "Eine Inszenierung erklärt sich nicht durch Worte, besonders nicht eine Operninszenierung."¹² Das mag stimmen, entschuldigt aber keinesfalls den Verzicht auf größtmögliche Klarheit in der Linienführung und auf Aufklärung über den Sinn des Bühnengeschehens. Unverständlich bleibt demnach folgende obskurantistische Entgegnung der Berghaus auf eine durchaus berechnete, bei einem öffentlichen Gespräch an der Mainzer Johannes-Gutenberg-Universität an sie gestellte Frage ("Sehen Sie Möglichkeiten für Ihre Inszenierungen, das Verstehen zu erleichtern? Ich meine, es würde schon helfen, wenn man auf dieses oder jenes hingewiesen würde. (...) Ein Mehr an Vorinformation würde manches erleichtern und den Spaß erhöhen."): "Darauf muß ich ganz persönlich sagen, daß auch (!?) mir jedes Kunstwerk ein Rätsel ist. Man versucht dann zwar, das Rätsel zu lösen. Wenn man es gelöst hätte, (wäre) es aber keine Kunst mehr."¹³

Wie man aus meiner gedrängten Darstellung ersieht, zeichnet sich das artistische Gesicht der reifen Künstlerin Ruth Berghaus durch eine gewisse, nicht zu übersehende Doppeldeutigkeit aus, denn während, rein theoretisch gesehen, die Rätselhaftigkeit des Kunstwerkes als unumstößliches Faktum im Mittelpunkt des von ihr entworfenen Spektrums steht, oszilliert ihre Praxis zwischen den Polen einer, angeblich nicht intendierten Verrätselung und einer im Hinblick auf das Publikum wünschenswerten Enträtselung des jeweiligen Objekts. Dies erklärt die Uneinheitlichkeit ihres inszenatorischen Gesamtwerkes, tut aber letztendlich dem Genie der Berghaus keinen Abbruch; denn wo Bewegung ist, so könnte man, das Motto dieses Nachrufs syntaktisch umkehrend, argumentieren, da ist unweigerlich auch Widerspruch.

ANMERKUNGEN

1. In leichter Abwandlung zitiert aus G.-F. Kühns Aufsatz "... zeigen, daß, wenn Menschen in Bewegung sind, sie sich auch in sich selbst bewegen: Das Musiktheater der Ruth Berghaus. Beobachtungen und ein Gespräch" in: *Musiktheater*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich (Kassel: Bärenreiter, 1986), 79-106.

2. Hierzu ihre Ausführungen über den "geglätteten" Verdi in Sigrid Neef, *Das Theater der Ruth Berghaus* (Frankfurt: S. Fischer, 1989), 173.

3. Ebd., 171.
4. Ebd., 70.
5. Ebd., 31.
6. Zitiert von Klaus Bertisch in der *Gesprächssammlung Ruth Berghaus* (Frankfurt: S. Fischer, 1990), 2f.
7. Neef, 162.
8. Zitiert von Kühn (Anm. 1), 97.
9. Abbildung bei Neef, 67.
10. Neef, 52. Dazu die Abbildungen auf S. 129.
11. Ebd., 164.
12. Ebd., 157.
13. Ebd., 164f.

Ruth Berghaus

1927 - 1996

Theater gegen das Mittelmaß

Zum Tod der Regisseurin und Intendantin Ruth Berghaus

Um Brechts Werke wird es einsamer. Nach Heiner Müller ist nun auch Ruth Berghaus nicht mehr da, sie, die den großen Theatermann persönlich kannte und deren künstlerisches Werk ohne ihn ein anderes gewesen wäre.

Ruth Berghaus' große Inszenierungen im Westen, die in den 80er Jahren Furore machten und gelegentlich als Medienereignisse in die DDR zurückschwappten, zeigten deutlich, daß sie ihre Lektion gelernt hatte: sie inszenierte wider den Geist des kulinarischen Theaters, sie setzte Opern und Stücke so in Szene, daß sie ein auf Konventionen eingeschworenes Publikum oft verschreckte. Eigentlich wollte sie immer nur zum Kern, zum Wesentlichen eines Kunstwerkes vordringen; entrümpelte es dafür auf der Bühne, entkleidete es der Klischees und Inanspruchnahmen. Wenn man sie beim Inszenieren beobachtete, sah man sie mit glühender Leidenschaft agieren; da verbanden sich Herz und Verstand; Schauspieler und Sänger dankten ihr mit Virtuosität. Als Wandernde zwischen den Welten wie den Bühnen war sie in allen Metropolen zu Haus, ausgestattet mit den Privilegien eines Staates, dem sie zwar kritisch gegenüberstand, aber als unverwandte Kommunistin keineswegs die Loyalität versagte.

Wie groß ihre internationalen Erfolge auch waren in westlicher Hemisphäre, ich meine, ihre aufregendere Zeit hatte sie hier, im Osten. Bereits die Uraufführungen von Werken ihres Mannes Paul Dessau an der Staatsoper Berlin in den 60er Jahren ließen ihre Eigenwilligkeit erkennen: Gestische Genauigkeit, die von der Ausbildung als Choreographin bei Gret Palucca kam, war gekoppelt an präzise Stückanalysen, die inszenatorische Brüche und Verfremdungen da nicht scheuten, wo sie hingehörten. Nach dem Tod von Helene Weigel wurde sie Intendantin

des Berliner Ensemble. Das Vermächtnis war—ähnlich wie heute—nicht zu bewältigen: das Erbe bewahren und dem Anspruch einer veränderten Zeit genügen. Die Berghaus kümmerte sich herzlich wenig um bewährte Sehweisen und erprobte Modelle, und dieser verstörende Bruch war wohl der einzige Weg, Brecht gerecht zu werden. Ihre sperrige und dynamische Regiearbeit für Brechts Frühwerk *Im Dickicht der Städte*, immer vor halbleerem Haus gespielt, aber unangefochten und selbstbewußt lange auf dem Spielplan gehalten, jagte den Traditionalisten einen eisigen Schauer über den Rücken.

Heiner Müllers Satz, daß das BE für die Funktionäre immer eine uneinnehmbare Festung gewesen sei, bewahrheitete sich wenigstens ein Stück weit; ein Vorstellungsgespräch, bei dem ich mein Interesse an Brechts Widerspruchsgeist bekundete, genügte, um mir eine Festanstellung—zunächst als Hospitant—später als Regieassistent (von 1974-1977) zu geben. Das Vertrackte daran war, daß ich als gescheiterter und aus dem politischen Knast entlassener Sympathisant des Prager Frühlings die denkbar schlechtesten Voraussetzungen für eine DDR-Karriere mitbrachte. Aber hier bewährte sich der Ansatz der Berghaus, dem alten Haus einen neuen Geist einzuatmen. Sie band in Ungnade Gefallene an sich: Nicht nur Müller, auch Karl Mickel, dessen Gedichtband *Vita nova mea* eine ähnliche, wenngleich nicht ganz so spektakuläre Autorenverdammung wie bei der *Umsiedlerin*-Affäre nach sich gezogen hatte, wurde in Lohn und Brot gestellt. Einar Schleef bekam eine Chance. Der Regisseur Tragelehn wurde aus der Versenkung geholt. Mit der Inszenierung von *Zement* gelang es der Berghaus, Müller als Hausautor zu präsentieren und wieder auf eine DDR-Bühne zu bringen nach zwölf Jahren erzwungener Abstinenz.

Ihre Entscheidung Mitte der siebziger Jahre, Brechts Adaption von Gorkis *Mutter* zu inszenieren, erschien wie die selbsterlassene linksliberale Notverordnung gegen den Kurs des biedermeierlichen Intershop-Sozialismus. Da wollte die Kommunistin zu den existentiellen Anfängen ihrer und unserer Geschichte zurück, um diese für die Gegenwart begreifbar zu machen. Schmähungen und Angriffen bei der Inszenierung war die Regisseurin von Anfang an ausgesetzt. Wollte sie ausgerechnet an dieser beispielhaften Modellinszenierung von Brecht die Austreibung des Hausgeistes exerzieren?

Dabei tat die Berghaus nichts anderes als das, was sie sonst auch machte. Sie hob den Nebel vom Stück, tauschte in diesem Falle die Freundlichkeit der Mutter gegen Härte und Erbarmungslosigkeit des Überlebenskampfes. Nicht Ideologie, sondern Hunger treibt die Massen. Das war die Botschaft, die Korrektur falschen Bewußtseins. Und dafür erarbeitete sie mit den Schauspielern grandiose choreographische Bilder und Arrangements.

Die Inszenierung, der bisher offenste und gewagteste Bruch mit der Tradition, wurde ein Erfolg, aber es fehlte ihr der zündende Bezug zur Wirklichkeit. Eine wirklich revolutionäre Situation konnte nicht nachvollziehbar sein in einem Land, das sich mit einer Mauer abschottete. Über diesen Widerspruch konnte auch das Theater der Ruth Berghaus, ihr radikaler und ehrlicher Ansatz nicht hinaus.

Ihre Zeit am BE war zusehends überschattet von jenen noch vereinzelt und kaum auffälligen DDR-Katastrophen, die wie Rinnsale begannen und sich zum Dammbruch ausweiteten. Ihr Bühnenbildner setzte sich in den Westen ab. Eine Strindberg-Inszenierung geriet mit dem

Dekadenz-Vorwurf zum Eklat. Von Wien aus stellte Schleef Forderungen an das BE. Unüberbrückbare ästhetische Auffassungen, wie Brecht zu interpretieren sei, eskalierten zu einem Machtpoker zwischen den Erben des Dichters und der Prinzipalin, wobei persönlicher Zwist und gesellschaftlicher Streit nicht mehr auseinanderzuhalten waren. Zuletzt wirkte das ganze Haus wie gelähmt. Für die einen, mit den DDR-Erfahrungen Beladenen, war die Berghaus nicht traditionell genug, für die Funktionäre blieb sie durch ihren nicht zu bremsenden und ganz auf ihre künstlerische Überzeugung gestellten Eigensinn eine unberechenbare Individualistin. Ihre Stellung ließ sich nicht mehr halten, und Ruth Berghaus war klug genug, sich rechtzeitig zu retten, um den eigenen Anspruch nicht zu verwischen. Alles, was sie von Brecht gelernt hatte, ließ sich auf anderen Bühnen, in einem anderen Genre, fortsetzen. Vom Sprechtheater zu den Opernbühnen der Welt. Ihrer Grundüberzeugung blieb sie treu: Die Welt muß geändert werden, denn sie braucht es.

Thomas Günther

(Reprinted, slightly edited, from *Wochenpost*, February 1, 1996)

Und es war schön Mit dem Tode von Ruth Berghaus geht eine Opernära zu Ende

Manche Menschen müssen ihre Nachrufe schon zu Lebzeiten lesen. Ruth Berghaus ist es so ergangen in den letzten fünf Jahren. Längst begegnete man ihr wie einem Denkmal. Das Musiktheater der Ruth Berghaus, auch verklärend Kunst der Ruth Berghaus genannt, war eine im Kult erkaltete Größe geworden. Sie selbst ein kühnes, starres Stand- und Vorbild, ihre neuesten Arbeiten aber fest verfügbare, vorhersehbare Aufklärung, ein Theater guten Gewissens, an dem es nichts mehr zu deuteln und zu rütteln gab. Dabei war sie einmal, es ist noch nicht lange her, die heißest umstrittene und umjubelte Opernregisseurin Deutschlands gewesen. Neuerdings war es komisch und traurig mitanzusehen: Wie die Widersprüche ihrer Inszenierungen widerspruchslös zu den Akten gingen. Wie ihre mit Fragen überfrachteten Rätselbilder fraglos hingenommen und ihre Provokationen unwirksam wurden durch Apotheose.

Dies gilt vor allem für die altlinken West-Intellektuellen. Nach dem Berliner Theatertreffen anno 1992 schrieb ein enthusiastischer Kritiker: "Die Szene wird gespenstisch wie immer dann, wenn Totes nicht sterben kann. Nein, es könnte sterben, das Theater der Ruth Berghaus, es will aber nicht, denn wahr ist auch, daß darin das Bessere aufbewahrt war, das, was mit Sozialismus guten Glaubens gemeint sein konnte. Es ist jetzt ein Untotes geworden und macht Angst." Freilich hat Ruth Berghaus, nachdem ihr solches nachgesagt worden war, mit unverminderter Energie weiterproduziert. Sie hat ihre verzehrende Krankheit mit Disziplin und Arbeit bekämpft, hat sich erneut an Uraufführungen wie Herchets *Nachtwache* und Liebermanns *Medea* gewagt, hat mit den großen Verdi-Opern noch einmal Neuland betreten und mit Repertoirestücken wie dem *Freischütz*, dem *Rosenkavalier* und zuletzt der *Fledermaus*,

halbvollendet, zu brillieren gewußt. Das Bessere, vielleicht sogar Beste all ihrer Inszenierungen, das, was Ruth Berghaus von den restlichen Matadoren des modernen Musiktheaters unterschied, war die Radikalität ihrer Analysen. Dabei kam es zwar öfter vor, daß von dem Stück, um das es ging, nicht mehr viel übrigblieb. Aber es gab etwas Neues zu sehen.

"Ne me touche pas," singt die schöne Melisande, als der Ritter Golaud am Rande ihrer Waldlichtung auftaucht. Es sind ihre ersten Worte in Debussys Oper, sie umreißen ihren Charakter, eine Grundbefindlichkeit, und sind weder musikalisch noch szenisch wörtlich zu nehmen. Für Ruth Berghaus aber, in ihrer Berliner Inszenierung (anno 1991 unter dem Dirigat von Michael Gielen), packt der Ritter gleich bei diesen Worten grob zu. So sind die Männer. Kein Märchen: ein Lehrstück. Dicke Striche statt fließender Farben. Keine rauschhaft flüchtige, in Aromen und Andeutungen schwelgende Anti-Oper, sondern eine stahlklare Handlung, in der nichts unkommentiert bleibt. Auf jedes Symbol von Maeterlinck und Debussy hat Ruth Berghaus noch einmal ein neues, anderes Symbol gepropft zur Enträtselung: das lange Haar der Schönen ersetzt durch eine struppig kurze Perücke, worunter von Zeit zu Zeit ein Glatzkopf glänzt. Der Wunderbrunnen ein Loch, der Turm eine Revuetreppe. Die Figuren choreographiert wie Marionetten mit allerhand eckigen Gesten, an der Musik vorbei erfunden. Manch ein Liebhaber Debussys hat sich über dieses Sakrileg nicht schlecht geärgert. Und doch blieben daraus Bilder im Gedächtnis stecken, die, rückwirkend, immer stärker wurden und sich fest mit dem Gestus der Musik verbanden. Wie etwa die Figuren im vierten Bild die Treppe hinaufstiegen und im Licht verschwanden, das war, erinnert man später, in wundersamer Weise auf den Punkt inszeniert, debussyesk.

Ein ästhetisches Prinzip ihrer Regiearbeit hieß: alles in kleinste Teile zerlegen und das Innerste nach außen kehren. Ein zweites: Worte und deren Bedeutung in Bewegung übersetzen. Ruth Berghaus hat ihre Bühnenkarriere als Tänzerin und Choreographin begonnen, zunächst an der Palucca Schule in Dresden, dann an verschiedenen Sprechtheatern, schließlich an Brechts Berliner Ensemble. Sie hat sich früh, dank ihrem Ehemann Paul Dessau, mit dem Gesamtkunstwerk Oper befaßt. Aber sie war vielleicht die einzige, die den Brechtschen Glaubenssatz von der notwendigen Trennung und Selbständigkeit aller Elemente der Theaterkunst so konsequent angewendet und bis zu Ende verfolgt hat. Berghaus pflegte die Künstlichkeit ihrer Kunst. Sie fand, eben weil sie vom Tanz und von Brecht ausging, einen völlig anderen Opernweg als den des realistischen Musiktheaters. Walter Felsenstein und seine Schüler hatten bereits in Ost und West die eingefahrenen Hör- und Sehgewohnheiten aufgebrochen, als Ruth Berghaus kam, um mit ihrer unverwechselbaren Handschrift neue Hieroglyphen an die Opernwände zu schreiben.

Der ganz große Erfolg kam für sie erst mit den Gastspielen im Westen. Was Ruth Berghaus aber eigentlich lieber haben wollte, war Wirkung. "Ja, das ist erkenntnisdienliche Behandlung von Kunst," hat ihr alter Freund Heiner Müller dazu gesagt. Einst, Anfang der siebziger Jahre, als sie noch Intendantin des Berliner Ensembles war, hatte Berghaus Müller den Weg zum Erfolg gebahnt. Nun, fünfzehn Jahre später und beide auf dem Gipfel des Ruhmes, erklärt Müller Berghaus: "Das ist die Erwartung. Erfolg ist, wenn die Leute sich zurücklehnen und sagen: Jetzt haben wir etwas erfahren, jetzt wissen wir, was gemeint war, und es war schön.

Wirkung ist, wenn sie nicht wissen, was los war. Wenn sie nach Hause gehen, und wenn sie dann noch nach vierzehn Tagen, in der Straßenbahn zum Beispiel, plötzlich denken: Was war denn da, das habe ich nicht kapiert. Wirkung bedeutet Langzeitwirkung anstelle dieser kurzzeitigen Übereinstimmung, die Erfolg heißt."

Ruth Berghaus ist am 25. Januar im Alter von 68 Jahren in ihrem Landhaus in Zeuthen bei Berlin gestorben, vier Wochen nach Heiner Müller. Beide haben künstlerisch weder Schüler hinterlassen noch Erben. Damit ist eine große Schublade deutscher Theatergeschichte unwiderruflich zugeklappt.

Eleonore Büning

(Previously published in *Die Zeit*, February 9, 1996)

Daß es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt. Bertolt Brecht



Teaching Brecht in Translation—But which Brecht?

Siegfried Mews

University of North Carolina, Chapel Hill

Anyone who contemplates teaching Brecht in English—presumably for the purpose of acquainting undergraduates with German literary texts in translation—will be faced with making choices that are not necessarily obvious. My brief remarks are intended to, perhaps, facilitate these choices or, at the very least, to draw attention to the necessity of having to make them. We may proceed from the assumption that there is, as far as I can see, no English equivalent of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* of Bertolt Brecht's *Werke* that is now nearing its completion. Furthermore, there seems to be little prospect that eventually a complete English-language standard edition will emerge—at least not in the American market. Faced with this situation, in the following I wish to deal with two related issues. In Part I shall provide a cursory survey of translations that one may wish to consider for classroom use. In the interest of saving time I shall confine myself to translations of plays, and I shall only dwell on translations that encompass a significant number of works—translations of individual plays have been excluded from consideration. In Part II shall present a brief summary of the discussion that ensued as a result of presenting various translations of a short passage from a play to the audience at the IBS session on translating Brecht at the 1995 MLA meeting in Chicago.

I

There are, then, essentially three major collections of plays that may be adopted for use in the classroom (see also Mews).

1. The oldest of these editions—but one that is still going strong—is that which has been issued by Grove Press under the general editorship of Eric Bentley since the 1970s and that harks back to Bentley's early translations of the 1940s and 1950s. The series consists of some ten plays in reasonably priced paperbacks of individual plays or anthologies of short plays in English renderings by Bentley and others with introductions and some editorial comments as well as occasional notes by Brecht. A brochure under the title of "study guide," entitled *Bertolt Brecht*, by Bentley (1995) provides *some* information about a rather important point, that is, the availability of individual works. Several of the volumes have been reprinted repeatedly; in view of the rapid disappearance of English renderings of German-language titles from the U.S. *Books in Print*, regardless of which objections one may have on qualitative or other grounds, the commercial viability of the Grove series is a definite plus. There is, however, at least one potential source of confusion: the English titles Bentley uses tend to differ from those of other translations.

2. Whereas Bentley usually does not identify the original text or version on which the

translation (or adaptation) is based, the *Collected Plays* (New York: Vintage, 1971-), edited by Ralph Manheim and John Willett who also provided some translations themselves, include a very useful and fairly extensive critical apparatus—useful at least for the instructor—consisting of notes by Brecht, editorial comment, and variants. Originally planned to comprise nine volumes, only volumes 1-2, 5-7, and 9 of the *Collected Plays* have appeared—all of which are out of print. Begun with great hopes in the early 1970s, the initial purpose of the editors was to include all of Brecht's works, as the general title of the series, *Bertolt Brecht: Plays, Poetry, & Prose*, suggests. Yet the goal of publishing the entire body of texts "over a five-year period," announced at the appearance of the first volume in 1971, proved to be illusory, and the project remains unfinished. Nevertheless, the *Collected Plays* constitute the closest approximation to a standard *American* edition of the plays, and they remain an important resource for classroom use in Xeroxed form—provided copyright hurdles can be overcome.

In contrast to the *American* edition, owing to the vagaries of the reception process and other factors, the *British* Manheim/Willett *Collected Plays* continue to do well in that virtually all published volumes are still in print, some of them in revised translations. Regrettably, there are a considerable number of disparities concerning translators and translations, volume numbering, and the like between the *American* and *British* editions that make it difficult to consider the *British* volumes a viable substitute for the incomplete *American* series. An additional hurdle is the fact that the former are usually not available on the U.S. market owing to copyright restrictions.

3. Curiously, it is precisely the *British* edition of *Collected Plays* on which the so-called "definitive edition of Brecht's complete dramatic work," which has been advertised by the New York Arcade publishing company for the last two or three years, is based. Brecht's plays are available in paperback editions of single-title plays as well as anthologies of usually three plays; the Arcade edition of single plays retains the editorial notes and critical apparatus of the Manheim/Willett editions that is to be found in both the *American* and *British* editions of the *Collected Plays*. For example, the back cover of the Arcade *Mother Courage and Her Children* (with minor variations, similar comments can be found in other single-play editions) reads: "Commissioned and authorized by the Brecht estate, Arcade's definitive edition contains a new translation by John Willett and an introduction by the joint editors of Brecht's complete work in English, John Willett and Ralph Manheim. The extensive appendix provides variants and Brecht's own notes and working plan, as well as commentary by the editors on the genesis of the play."

But, and this is a serious criticism, in contrast to both the *American* and *British* *Collected Plays*, which adopt a both encompassing and strictly chronological approach, there is no indication in the Arcade project as to the guiding editorial principle that determines the criteria of selection and the sequence of the plays' publication. So, while one may applaud the comparative speed with which the volumes have appeared on the American market, the strategy behind issuing individual texts in both single-play editions and "anthologies" remains puzzling. It may make commercial sense to introduce a new edition that is not primarily intended for

literary scholars and the academic community via plays with an established reputation such as *The Threepenny Opera* or *Mother Courage* and to let these plays pave the way for less well-known texts, but the editorial principles at work here—if, indeed, they do exist—are questionable. Particularly the instructor looking for a number of texts by Brecht may be baffled by the apparently random order of publication.

As indicated, the flourishing of the *British Collected Plays* necessitated reissues and/or revised editions of various volumes; hence the critical apparatus in the Arcade single-play volumes, which is that of the *British Collected Plays*, tends to be more recent than that of the *American* version. The critical apparatus of the *British* versions in the Arcade editions—as distinct from the introductions that decidedly appeal to the reader/spectator in the United Kingdom—provides a welcome instructional aid. But the fact that these translations are derived from the *British* rather than from the *American Collected Plays* raises the legitimate question of their appropriateness for an American audience in general and for classroom use in particular. Leaving aside the thorny question of the relevance of authorial intent, it is not without significance that Brecht seems to have been convinced that there should be different translations for the British and American markets. At any rate, John Willett noted in looking back on the publication history of *Collected Plays* that personally he did not “in the least agree with the thought that holds American translations to be unsuitable (for performance and/or publication) in Britain and vice versa.” Furthermore, he rejected the notion of a “nationality test” of translations—a point of view in which Australian Michael Morley, for example, tends to concur. But Willett was then apparently overruled by Stefan Brecht. According to the former, the latter “was very insistent that the [*American*] Random House edition must use only American translations and the corresponding Methuen ‘British’ translations; this, he said, was because each theater had its own modes of speech, and translations could not cross the Atlantic.” Willett added: “I think he [Stefan Brecht] said it had also been his father’s view” (244, 242).

Ironically, this initial recognition of the linguistic, idiomatic, and other differences between American and British English has now been discarded by the introduction of translations to the U.S. that are based on the latter. One can only speculate about what prompted the change in directions: perhaps the death of Willett’s American collaborator Manheim in 1992 at age eighty-five necessitated a reorientation, and/or the desire of the Brecht heirs to reconquer the American market resulted in their taking recourse to the *British* translations.

I do not think that it detracts from the stature of Willett, now unchallenged chief mediator of Brecht in the English-speaking world, if one does not find his opinion about the “nationality test” of translations entirely convincing. For example, in the introduction to the Arcade edition of *Mother Courage* Willett writes: “Our translation [i.e., Willett’s] therefore sets out to tackle this key problem [of how to adequately render the “untranslatable” speech in the play] by using a somewhat analogous artificial diction, based this time on those north English cadences which can reflect a similarly dry, gloomily, humorous approach to great events” (xxi). It is entirely legitimate to ask what those “north English cadences,” which, incidentally, are not used by Manheim in his translation of *Mother Courage* in the *American Collected Plays* (5: 133-210) might convey to an American undergraduate and whether they really are the most

appropriate linguistic medium to acquaint him/her with Brecht.

II

It is not the place here to recapitulate in its entirety the discussion that evolved as a consequence of the analysis of various English renderings of the *Werber's* opening remarks in *Mutter Courage und ihre Kinder* (the text excerpts were provided to the audience as a handout), a passage that is replete with *Verfremdungseffekte*. However, it should be noted that the translations of the very first sentence—"Wie soll man sich hier eine Mannschaft zusammenlesen?" (*Werke* 6: 9)—caused a lively debate. Whereas Bentley's version, "How the hell can you line up a squadron in a place like this?" (Bentley 23), seems to catch the slightly off-color flavor of military slang, the term "squadron" was deemed inappropriate by ex-GIs because in current parlance it refers to air force units rather than to foot soldiers. Willett's rendering, "How can you muster a unit in a place like this?" (Willett 3), was rejected as too specifically British (based primarily on the use of the verb "muster"), while Manheim's "How can anybody get a company together in a place like this?" (Manheim 135) did not elicit any strong objections—perhaps because of its somewhat bland character that does not, for example, account for the laborious procedure indicated by the verb "zusammenlesen." Without doubt, the discussion demonstrated the necessity of carefully examining different renderings of a text before assigning it for classroom use. In the absence of generally accepted criteria governing the quality of translations and faced with publishing practices involving Brecht's work that seem to ignore the vital criterion of suitability for the American reader in general and the undergraduate student in particular (curiously, suitability may enhance commercial viability rather than diminish it), each instructor must develop his/her own set of criteria (e.g., literal renderings vs. capturing the essence: syntax, rhythm, tone, idiomatic expressions, vocabulary, spelling) in selecting English texts for classroom instruction with the aim of obtaining a genuinely "Brechtian" text.

Works Cited

- The Arcade Brecht*. Ed. John Willett and Ralph Manheim. New York: Arcade, 1993- .
- Bentley, Eric. *Bertolt Brecht: A Study Guide*. New York: Grove Press, 1995.
- Brecht, Bertolt. *Collected Plays*. 9 vols. Ed. Ralph Manheim and John Willett. New York: Vintage, 1971- .
- . *Collected Plays*. 8 vols. Ed. John Willett and Ralph Manheim. London: Eyre Methuen, 1970- .
- . *Mother Courage and Her Children*. Trans. Eric Bentley. 1955. New York: Grove, 1966. Cited as Bentley.
- . "Mother Courage and Her Children." Trans. Ralph Manheim. *Collected Plays* 5. New York: Vintage. 133-210. Cited as Manheim.
- . *Mother Courage and Her Children*. Trans. John Willett, ed. John Willett and Ralph

- Manheim. New York: Arcade, 1994. Cited as Willett.
- . "Mutter Courage und ihre Kinder." *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp/Berlin: Aufbau, 1989. 7-86. Cited as *Werke*.
- . *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 vols. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller. 1988- .
- Mews, Siegfried. Review of Bertolt Brecht, *The Arcade Edition of Brecht's Complete Dramatic Work*. *Brecht-Jahrbuch/Brecht Yearbook* 20 (1995): 387-91.
- Morley, Michael, "Negotiating Meanings: Thoughts on Brecht and Translation." *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Ed. Siegfried Mews. Westport, CT: Greenwood, [1996].
- Willett, John. "Some Factors in Translating Brecht 1967." *Brecht in Context: Comparative Approaches*. London: Methuen, 1984. 242-45.
- , and Ralph Manheim. "Introduction." [1980]. *Mother Courage and Her Children*, by Bertolt Brecht. Trans. John Willett. New York: Arcade, 1994. vii-xxii.
- Works of Bertolt Brecht*. Grove Press Edition. General Editor: Eric Bentley.

BRECHT

Ich will mich
um besser verstanden zu werden
lieber etwas undeutlich
ausdrücken

Enriching *Mother Courage*

Guy Stern

Wayne State University, Detroit

There has been no dearth of didactic helpmeets for the teaching of Brecht's *Mother Courage*. Articles, several pocket books, a video recording of a theater performance are available to supplement the individual insights of the college teacher; some will even profit the graduate-level instructor.¹ Why then add to an already impressive list of pedagogical aids? Perhaps a recent personal involvement will supply my motive and explain my somewhat different point of departure.

A rousing campus performance of the play in English by the graduate theater department of the University of Delaware, to which I was privileged to supply an introductory lecture, led to an invitation cum grant by the State of Rhineland-Palatinate of the Federal Republic to repeat the English-language performance for a week-long run as part of its "Summer Cultural Events of 1995." Invited to fly the entire cast and stage crew to Germany, the director, Heinz-Uwe Haus of Berlin and past guest professor at the University of Delaware, conceived of an utterly original production. He would stage it as an open-air performance, as a station drama; have the audience move in line with the play's progression, and set the production at the giant site of the former U.S. atomic missile bases in the Hunsrück mountain range.²

The results were startling. At the end of my opening remarks in German, culled from my Delaware speech and intended as a curtain raiser, members of the cast surrounded the audience and commanded them (in German) to follow Mother Courage's covered wagon. Not a single person demurred. The audience, the setting with its apocalyptic implications, became part of the drama. The meaning of the play, conceived by Brecht initially as a warning signal against an impending World War, then as a more universal plea for political action to eradicate the causes for any future wars,³ became in Haus' imaginative direction a subtle invocation of a potential nuclear holocaust.

In a letter to me Heinz-Uwe Haus explained his rationale to me. "Great dramas have something additional to say to each generation at each moment in history. I don't advocate a cheap sort of topicality, but an emphasis on the most timely aspect of a play."⁴ But this shift of emphasis, I believe, also compels a new direction in scholarship—and in pedagogy. By so doing we also rescue the drama from Brecht's own disappointment with its presumed ineffectuality. "Mother Courage came too late," Brecht complained in 1953. Elsewhere he saw himself as a "Rufer in den Wind."⁵ But with the assumption of a new and current significance, Brecht's initial intent stands vindicated.

How can this protean significance be best infused into the classroom? If we take Heinz-Uwe Haus at his word, the added insight provided by the performance in the Hunsrück must yield to still fresher insights emerging from other performances and audiences and from the students in our classes and seminars. Few other modern dramas have evoked so many contradictory interpretations. I believe that by injecting these controversies into the classroom and comparing

and contrasting them, we can enrich and enliven discussions. Debate is the lifeblood of a class. Teaching becomes alive when the classroom becomes a classroom.

To my mind, this kind of debate can best be ignited by concentrating on the title figure. She invites controversy, some of it predicated on the ideological predilections of the reader or viewer.⁶ As a poet of the eighteenth century would say about his hero of the Thirty Year's War:

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.⁷

A modern didactic critic also finds that the reception of the play hinges on the interpretation of "the most gripping, most multi-layered figure of Brecht."⁸ At any rate literary and pedagogical scholarship views her as structurally central to the work: "The drama has been ... very much cut to the measure of *Mother Courage*, its focal point," writes the literary scholar Gerold Koller.⁹

Let us begin our imaginary classroom debate with the most recent and most heated controversy. John Fuegi, in his iconoclastic attack on Brecht, cites the figure of *Mother Courage* as yet another example of the unstable relationships between men and women in Brecht's oeuvre.¹⁰ But previous studies, again culled from literary and pedagogical analyses, find otherwise. Thiele, for example, argues from a feminist point of view: "As a private person she reveals herself as an emancipated woman, aware of her sexual freedom."¹¹ Judging from my own experience, the opposing interpretations make for a lively classroom discussion. No less seminal could be a discussion about *Mother Courage's* contradictory attitude to war.¹² Even a superficial reading of the text will uncover her vacillating stance towards war and business, a conflict which is, according to Rolf Geißler (and not only to him), "the basic theatrical intention of Brecht."¹³ In his theoretical writings, he has been at pains to point out the culpability of *Mother Courage* during the war as the low-level supplier of the troops, from shoes and capons to shotguns and cannons. She becomes, according to Brecht, a petit-bourgeois collaborator.¹⁴ Helmut Jenderek supports Brecht's self-interpretation.¹⁵ Others, such as one of the reviewers of the Zürich premiere as well as Gerold Koller, have exculpated her, because she is caught up in the dilemma of serving the war or starving.¹⁶ Eric Bently, in one of his rare essays at a study guide, offers a variation on that view: "Brecht wanted to show a kind of inevitability combined with a degree of free will, and if it doesn't matter whether *Courage* is less good or more, because she is trapped by circumstances, then the play is fatalistic. I tend to think it is fatalistic as far as the movement of history is concerned..."¹⁷ *Mother Courage's* own statements, ranging from "the war be damned" (scene 6) to "I won't let you spoil the war for me" indicate her quick changes from hawk to dove and back again. The students can be encouraged to cull all her statements to take either side of the argument. Nor should they ignore her predominantly pacifistic songs, e.g., "The Song of the Woman and the Soldier" in scene 2, which is entirely integral to the action.¹⁸ Not infrequently the students conclude that the impact of the music emphasizes the anti-militaristic stance; in fact, almost all the songs of *Mother Courage* introduce pacifistic elements.

To supplement the student's report the instructor can add that in several productions the drama ends with an obsessively materialistic act by Mother Courage. She mourns her dead daughter Katrin, while she simultaneously divests her of her still intact outer garments. She becomes mourner and grave robber at the same time. Do these acts, the class might ask itself, diminish our sympathy for Mother Courage; is she, in effect, alienated from us?

As we continue our method of comparing and contrasting, we can also turn our students' attention, especially those in senior or graduate level classes, to Brecht's modification of his literary sources. This is not advocated as a scholarly source study nor, needless to add, in a spirit of denigrating Brecht's originality. As far as the issue of literary borrowings is concerned, this paper holds very much with Goethe who, when asked by Eckermann about the legitimacy of literary borrowings, replied:

That is extremely ridiculous One might just as well ask a well-fed person about the oxen, sheep, and pigs which he has eaten and which have given him strength. It is true that we start out with powers of our own, but we are indebted for our development to thousands of impressions of a large universe from which we appropriate what we can and what is suitable for us.²⁵

But Brecht's modernity and his skill at blending diverse components will shine through, if students compare three predecessors of his heroine. It would be, to my mind, to little purpose to have students read all of Grimmelshausen's novel about the *Landstörtzerin* Courage (even though a German high school teacher found the inclusion of the two chapters dealing with the picara's short stint as a *Marketenderin* in the later novel quite manageable.²⁶ With this I agree, at first glance Brecht has borrowed from Grimmelshausen's anti-heroine only her name and line of occupation. But students will notice as well that he also employs the older model's rise and fall of fortune: the repeated cycle of going from rags to riches and back. Of course, Brecht's didactic purpose of showing his heroine's changing fortunes is quite different. He wishes to demonstrate that a member of an underclass, no matter how shrewd, is no match for the master war profiteers.²⁷ Students, in comparing Grimmelshausen and Brecht, will ultimately appreciate the change rung in on the model.

They will also see, after perusing the very short ballad, "Lotta Svärd" by the Finnish poet Johan Ludvig Runeberg, that Brecht used his heroine as a foil against the Scandinavian *Marketenderin*.²⁸ Runeberg's camp follower of the Russo-Finnish war of the nineteenth century is a super-patriot. Despite her husband's death in battle and the carnage all around her she remains a fierce, undaunted partisan of her country. The dialectics between her and Mother Courage comes out, quite deliberately on Brecht's part, I sense, in one episode. Lotta Svärd refuses to serve liquor to a soldier, because she considers him a traitor to her country and cause. Mother Courage also refuses to serve a soldier (scene 5). But the reason is not lack of patriotism on his part, but lack of payment. As Brecht puts it sarcastically in an earlier work, having no money is the greatest vice on God's earth.²⁹ The contrast between the ballad and Brecht's drama in the treatment of this incident has not been pointed out in previous scholarship, but it is so

obvious that students will readily hit upon it—and have fun doing so.

There is yet a third model for Brecht's camp follower, one that has, remarkably enough been identified only once in secondary sources.³⁰ But it would have been surprising, if Brecht, who several times engrafted his dramas upon Schiller's prototype of Joan of Arc, had not scanned Schiller's Thirty Year War dramatic trilogy for a model, however faint. And of course Schiller, in *Wallenstein's Lager*, offered him a *Marketenderin* as model, the jewel-in-the-rough, Gustel of Blasewitz.³¹ While this is not the place to draw a close analogue between the two female figures, I should like to point out, en passant, some subtle similarities between the two. Gustel's long-time friend, "der lange Peter," reincarnated as "der erste Jäger" finds his counterpart in the cook, Pfeifenpieter or Pete the Pipe in Brecht's play. Gustel, like Courage, has had a boy out of wedlock, the only legacy of a short-lived affair. Gustel's son, like Courage's two male offsprings, will become a soldier. But it is the difference in structural functions that makes of the two women a contrastive pair. Gustel's short summary of her life among the military could indeed characterize Mother Courage as well. But it is the genius of Brecht that he elevated Schiller's incidental character to the stature of a dramatic heroine. The underdog, a fact which is readily appreciated by students reading Gustel's autobiographical poem, has become the center of a modern play.

Finally one of the controversial traits in Mother Courage, one that earned Brecht considerable opprobrium, can also be highlighted by comparisons. Mother Courage ultimately learns nothing from her tragic experience. Brecht, especially in his response to a criticism by his fellow Communist Friedrich Wolf, has consistently maintained that his bereaved protagonist learns as little from the horrors of war as a guinea pig learns anything from the biological experiments inflicted on it.³² And he found the unteachability of his heroine reified by the failure of his German countrymen to draw lessons from World War II.³³ In Aristotelian terms Mother Courage fails to arrive at the ultimate insight of the tragic hero, his or her anagnorisis. In my next Brecht course I plan to contrast Brecht's non-Aristotelian development of Mother-Courage with a class report on a play with the same theme of war profiteering. In Arthur Miller's *All my Sons* the flawed hero ultimately recognizes his failing.³⁴ I am convinced that the contrast in treatment within the two dramas, each of them significant twentieth-century postwar works, will lead to debates within and without the classroom.

Each advocacy of a teaching method is accompanied by the fervent wish for its success by oneself and others. Today there is also a strong advocacy of introducing visual realia into the teaching of *Mother Courage*. Several books, suffused with illustrations, provide excellent materials for such an approach.³⁵ The use of slides, easily made from such pictures, can, as outlined by Karl Stocker, further elucidate the drama.³⁶ This paper tried to suggest in the beginning that Brecht's master play deserves our best. Or as one German high school teacher put it in the context of Brecht's plays: "Dramas have a chance in a German class, when in the treatment of it, creativity is liberated, imagination is set free and set into motion."³⁷

Hence, our approach can and must vary with the temper of a class and of our times. When I taught *Mother Courage* the first time I tried, I think too hard, to explain the title figure in terms of Brecht's dramatic theories. I still do so, but now heed more closely the advice of a

German high school teacher that students can intuit the challenge thrown to the spectator without using Brecht's theories as the point of departure.³⁸ When I taught *Mother Courage* during the existence of the GDR I introduced a poem by the dissident writer Gerd Semmel, who uses a song of Brecht's heroine as a springboard for a protest against his country's pursuit of a cold war:

NEUES COURAGE LIED

Die halbe Mark steckt in Kanonen,
 Kanonen kosten sehr viel Geld.
 Und so ein Kauf, der soll sich lohnen,
 darum "bedroht" uns dann die Welt.
 Und alle zwanzig Jahr aufs neue
 geht dieser Rummel wieder los.
 Die Täter kennen keine Reue
 bis man sie in die Hölle schloß.³⁹

Today I might still introduce this poem, but ask students whether it retains its relevance after the fall of the GDR. Each generation will add its own emphasis to its reading and viewing. Hence while the method advocated here worked in German 521 "Bertolt Brecht Proseminar", as indicated by the students' evaluations—and surely is replicable by any German teacher so inclined—the watchword still must be flexibility. It is important not to become married to a routine or to feel one holds a monopoly on truth. Or as Brecht put it:

HÖRE BEIM REDEN!

Sag nicht zu oft, du hast recht, Lehrer!
 Laß es den Schüler erkennen!
 Strenge die Wahrheit nicht allzu sehr an:
 Sie verträgt es nicht.
 Höre beim Reden

Do not say you're right too often, teacher
 let the students find it out themselves
 Don't belabor truth too much
 it can't take it.
 Listen while talking.⁴⁰

Notes

1. See, for example, Dieter Thiele, *Mutter Courage und ihre Kinder. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. (Frankfurt: Moritz Diesterweg, 1992), and Edgar Hein, *Mutter Courage und ihre Kinder. Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen* (München: Oldenbourg, 1994) and Peter Paintner, *Erläuterungen zu Bertolt Brecht Mutter Courage und ihre Kinder, Der Kaukasische Kreidekreis* (Hollfeld: C. Bange, 1993).
2. For a succinct review, see Andreas Pecht, Bitterer Gewinn. "Klassiker zwischen Bunker und Wachturm," *Rhein-Zeitung* (May 10-11, 1995), 16. Also see Guy Stern "Zwischen Bunkern und Stacheldraht," *Dreigroschenheft* 4 (1995), 12-13.
3. See "Die Courage lernt nichts," in Klaus-Detlef Müller *Brechts Mutter Courage und ihre Kinder. Materialien* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 246, 247.
4. *Mutter Courage und ihre Kinder. Arbeitsmaterialien*. Ed. Deutsches Nationaltheater Weimar Vol.3 (1976), 4.
5. See fn. 3.
6. See Hein, p. 87: "Während der Dichter so im Osten [nach seinem Tode] als Klassiker mumifiziert wurde, reaktivierte man ihn im Westen als Barrikadenkämpfer."
7. See "Prolog," in *Wallensteins Lager*.
8. Thiele, p. 64 concurs with the interpretation and formulation by Franz Norbert Mennemeier, "*Brechts Mutter Courage und ihre Kinder*" in Benno von Wiese *Das deutsche Drama* 2. 2nd ed. (Düsseldorf: August Bagel, 1968), 393.
9. See Gerold Koller, *Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts* (Zürich and Munich: Artemis, 1979), 42.
10. John Fuegi, *Brecht and Company* (New York: Grove Press, 1994), 532.
11. Thiele, p. 45. For another analysis of a pro-feminist stance in *Mutter Courage* see Sarah Bryant Bertail. "Woman, Space, Ideology, *Mutter Courage und ihre Kinder*," *Brecht Yearbook*, 12 (1983), 43: "I will analyze the space of *Mother Courage* in order to show how the epic theater speaks about and, I contend, on behalf of women."
12. Paintner, p. 48-52 provides a useful concordance of all important statements about war.
13. See Rolf Geißler, "Brechts dramatische Intention—politisches Dogma oder politisches

Forum," *Wirkendes Wort* 11 (1961), 216.

14. In his plans for a *Mutter-Courage* film, Brecht re-emphasizes "daß die Courage im Grunde nur die Mitmacherin ist." See Brecht "Neuerungen im *Courage*-film," in *Materialien*, 256.

15. Jendreck sees Mother Courage "als Vertreterin kapitalistischer Lebensgesetze." See his "Die Struktur von *Mutter Courage und ihre Kinder*," in *Materialien*, 274.

16. See E[lisabeth] Th[ommen], "Eine Uraufführung von Bertolt Brecht" in *Materialien*, 58: "Wie der Prototyp der Urmutter umfängt die Mutter alles, was in ihre Nähe kommt, mit mütterlicher Fürsorge..." Also see Koller, p. 39.

17. See Eric Bentley, *Bertolt Brecht: A Study Guide* (New York: Grove Press, 1995).

18. Paul Dessau himself, in his "Zur Courage Musik" finds in parts of this song "eine ganz selbstverständliche Homogenität von Musik und Wort." See *Materialien*, 104.

19. Rolf Geißler, "Das Drama im Unterricht," in Erich Wolfrum, ed. *Taschenbuch des Deutschunterrichts*, 2nd. rev. ed. (Baltmannsweiler: Wilhelm Schneider, 1976), 464.

20. Hein, p. 8, also see p. 63.

21. See Ruth Berlau "Die holländische *Courage*" in *Materialien*, 210.

22. See Brecht "Aus den Modellbüchern", "Theaterarbeit 1952", "Der Schnallenhandel," in *Materialien*, 139.

23. Brecht, op.cit., p. 161.

24. See Reinhard Roche, "Skizzen als Interpretationshilfen," in *Deutschunterricht* 17 (1965): III. "*Simplicissimus* [kann] übrigens mit Erfolg zum Vergleich herangezogen werden."

25. Conversation with Eckermann of Dec. 16, 1828. In Waldemar Freiherr von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 2nd ed., ed. Flodoard von Biedermann IV (Leipzig: Biedermann, 1909), 50.

26. Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Ausführliche und wunderseltame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courage* (Berlin: Aufbau, 1961, reprint), ch. 15 and 16.

27. See fn. 3: "Es geht ihr nicht einmal auf, daß man eine große Schere haben muß, um am Krieg seinen Schnitt zu machen."

28. See Johan Ludvig Runeberg, "Lotta Svärd," transl. Wolrad Eigenbrod in *Materialien*, 15-20.
29. See Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in *Gesammelte Werke* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967). 555.
30. Günter Hartung, "Brecht und Schiller," in Werner Mittenzwei: *Wer war Brecht* (Berlin: Verlag das europäische Buch, 1977), 337-360, here: 354.
31. See Schiller, *Wallensteins Lager*, in his *Sämtliche Werke* 1 (Munich: Winkler Verlag 1968), 641-642.
32. Brecht "[Die Courage wird nicht sehend]," in *Materialien*, 68: "Sie [Mutter Courage] lernt so wenig aus der Katastrophe, wie das Versuchskarnickel über Biologie lernt."
33. See Brecht "Gespräch mit einem jungen Zuschauer," in *Materialien*, 92.
34. See Arthur Miller, *All My Sons*. A Play in Three Acts. (New York: Reynal and Hitchcock, 1947).
35. Books that contain useful illustrations are, for example: Kurt Palm, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich* (Vienna, Munich: Löcker Verlag, 1983), Dusan Rnjak, *Bertolt Brecht in Jugoslawien* (Marburg: N.G. Elwert Verlag, 1972), Ruth Berlau, *Modellbücher des Berliner Ensemble 3: Mutter Courage und ihre Kinder, Szenenfotos der Aufführungen des Deutschen Theaters, des Berliner Ensemble, und der Münchner Kammerspiele* von Ruth Berlau, Hainer Hill, und Ruth Wilhelmi (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1961).
36. For an imaginative use of visual and auditory aids in conjunction with *Mutter Courage* see Karl Stocker, *Die dramatischen Formen in didaktischer Sicht* (Donauwörth: Ludwig Auer, 1979), 127-129.
37. Geißler, *Der Deutschunterricht*, 465.
38. See Roche, p. 110f: "Man braucht auch nicht von den Selbstäußerungen Brechts über das 'Epische Theater' und den 'Verfremdungseffekt' auszugehen" ("Kleines Organon für das Theater").
40. Gerd Sommer "Neues Courage Lied" in Jürgen P. Wallmann, ed. *Von den Nachgeborenen* (Zürich: Verlag der Arche, 1970) 60-61. (Only the first verse is quoted.)

Teaching Brecht's Songs

Dorothee Ostmeier
University of Washington

I like to introduce my undergraduate course "Introduction to Literature" with a discussion of poems from Bertolt Brecht's collection *Lieder Gedichte Chöre*. We read them as "Kontrafakturen" of hymns by Martin Luther and discuss the relation between the continuity of poetic form and the shift of thematic focus.

The analysis of the "Liedcharakter" of poetic form leads to a discussion of its political functions in organizing and mobilizing the masses. Close analyses of Luther's and Brecht's texts and their contexts stimulate discussions about more complex issues of Germany's ideological and political culture, about the relation between reformation and revolution, and the two writers' respective strategies of establishing a mass movement. We probe and further discuss our findings by examining some songs from the *Threepenny Opera* before watching and debating Pabst's film version of this text.

In order to establish the context for Luther's hymns, we discuss a one-page pamphlet and woodcut "Spottbild auf Luther's Gegner"¹ from 1521. Then we read excerpts from Luther's preface to his hymns, which announces the religious and political intent of his poetry. We ask if and how this theoretical premise is poetically realized by analyzing Luther's hymn "Ein feste Burg ist unser Gott" and its biblical source, Psalm 46. These discussions of Luther familiarize students with one aspect of a cultural setting from which Brecht's work emerges. Students should understand Brecht's allusions to religious traditions of German bourgeois society in order to comprehend the provocative virtuosity of his polemical, satiric and ironic style in the *Hitler Choräle*: "Ein große Hilf war uns sein Maul" and "Befiehl du deine Wege O Kalb, so oft verletzt"—a revision of Paul Gerhardt's hymn "Befiehl du deine Wege." We conclude our studies of Brecht's polemical critique of fascism with the analysis of his prominent painter metaphor in "Das Lied vom Anstreicher Hitler," a text which has been chosen by several students as a paper topic.

After brainstorming about the history of the Reformation and reviewing the major facts, dates and topics,² we discuss the satirical caricature against Luther's enemies as an example of the large-scale "media campaign"³ of the Reformation: The pope with his traditional fancy robe and the mask of the lion appears among his counselors masked as a cat, a buck, a pig, and a dog. The inscription calls this the apocalyptic council of the Antichrist, converting the notables of the official Catholic church into threatening enemies of the Christian faith. We analyze this pictorial satire which borrows from traditions of fables, emblems, proverbs, and folktales, and functions as a precursor of modern comics. Whereas the animals of the fable have human features, here the humans, and especially their heads representing their cognitive capacities, have animalistic features. The church's superficial pathos in displaying the religious sublime is undermined by vulgarity, by the cat's drive to hunt for mice, the stench of the buck, the cunning of the lion, the appetite of the pig, and the envy and fury of the dog. This agitating satire of the Catholic church

is written in quatrains. They could easily be recited by the book hawkers who travelled around promoting them in public market places. Through this oral and visual communication of the flyers the messages of the Reformation could be easily disseminated in the rural areas of Germany's illiterate population.⁴ Statistics⁵ indicate that Evangelical publicists operated almost unopposed in the early years of the Reformation.⁶ Breaking through the closed circles of Catholic scholarship, the pamphlets and flyers of Luther's advocates opened up a rapidly increasing movement of public debate. In using both, the German and Latin languages, the flyer on one hand demonstrates and at the same time undermines the social barriers set up by the authority of the Roman Catholic Church.

This media campaign of the early years of the Reformation, until 1524 was strengthened by Luther's institution of public vernacular singing during the service. In privileging the German language, he emancipated it from the dominance of the scholarly language of the Catholic Church. The common singing energized the solidarity among the members of the congregation, and rhyme, rhythm, and melody stimulated the identification with Luther's theology and its internalization. In the preface of his hymn book,⁷ Luther introduces the poetic concept of the "Kontrafaktur." He insists on its didactic purposes: "Daß dadurch Gottes Wort und christliche Lehre, auff allerley Weise getrieben und geübt werden." Here we reach an important moment of our classroom discussion: to understand Luther's didactics of mimesis will help us later to differentiate it from Brecht's interest in the didactics of alienation. Luther appropriates the readers and singers of his songs for his ideology by attributing this theology and its critique of Catholic doctrine and rituals to the first person plural. "Wir Christen," he says, thus creating the fiction of a common general subject with which each singer can identify. In the hymn "Ein feste Burg ist unser Gott" the congregation sings monologically about the actual presence of its "jetzt."

Ein feste Burg ist unser Gott/Ein' gute Wehr und Waffen./Er hilft uns frei aus
aller Not,/Die uns jetzt hat betroffen.

If we read this "jetzt" literally, we could infer that it describes the actual moment of singing. The pronoun "wir", "uns" is repeated over and over again. How does the hymn portray the condition of the "wir"? We discuss the metaphors of military struggle between "Gott," "Burg", "Wehr und Waffen" on one side and "böse Feind", "Groß Macht und viel List" and "grausam Rüstung" on the other. The "uns" is caught in between, but though it presents itself as needy and helpless in the first stanza, it becomes fortified and triumphant in the last stanza. In contrast to the psalmist, Luther introduces the word as the liberating agent. "Das Wort sie sollen lassen stahn" While singing, the singers not only thematize the word but also employ it as their "Wehr und Waffen" and "feste Burg." It is supposed to free them from all materialistic obsessions, from body, possessions, and family relations. "Nehmen sie den Leib/Gut, Ehr, Kind und Weib:/ Laß fahren dahin" The singers do not merely teach a theoretical doctrine. By actualizing it at the same time, they affirm their congregation. Thus the poetry has three functions: its musicality delights, its semantics teaches, and its politics moves the masses.

Brecht's poems of the political songbook *Lieder Gedichte Chöre*," published in his Paris exile in 1934 with music by Eisler, take up and modify this Horatian principle of "delectare et prodesse" in order to strengthen the antifascist resistance movement in Germany.

In his Kontrafaktur of Luther's hymn "Ein feste Burg ist unser Gott," Brecht not only quotes Luther's stanzaic forms, some of his lines and words, but also the scene of the antagonistic struggle between an "uns" and its "Feind." The problem here is that the "uns" is caught between two discourses which try to destroy each other: between the reasoning of Marxism and the illogical and excessive rhetoric of Hitler. The first works with "Vernunft", "List", "ohn Maulaufgereiß/ Mit Gründen schwarz und weiß," the other with "vielen Braun/ Sein Schwarz auf Weiß verdeckt." Both of them at one point gain influence over the "uns," but ironically Hitler wins, replacing the Marxist promise of material well-being with the rhetoric of honour.

ER wies uns all mit Strenge an/Die Kohl nicht anzutasten
Das Brot, wir mußten's lassen stahn/Wir müssen lieber fasten
Und wärs noch so schwer/Viel Hunger - viel Ehr (GW 9, 450/451)⁸

In confronting the ambivalent and contradictory attitudes and positions of the "uns," the readers are forced to distance themselves from it. He/she becomes alienated and joins the ranks of the critical political observers. Whereas Luther depends on the mimetic effects of his poetry, Brecht demands self-criticism and reflection. This is not stimulated through positivistic ideology, but rather through a satire of it. The struggles of Brecht's poem take place on several levels: not only between socialism/communism and fascism but also between Luther and Brecht. Luther's positively charged terms, the rhetoric of "Ein gute Wehr und Waffen" as well as his negatively charged terms "Viel List sein grausam Rüstung ist," turn here into their opposites: The enemy "Hitler" is masked by the language of the sublime, while the ally "Marxismus" is presented as the rival. Allies are presented as enemies and vice-versa. The readers notice the implied antithetical meanings only while they are reading. They meet a similar challenge in Brecht's use of the word "Feind:"

ER nannt den Feind und war nicht faul/Ihn uns vom Hals zu schaffen./Der
Feind stand im Land/Kommune war genannt!.../ Wir sollten blies der Feind
uns ein/Uns unseres Elends schämen... (GW 9, 449)

The secularized voice of authority and power introduces the concept of an enemy to cover up its own destructive force. But as soon as the nominal enemy is introduced as a historical figure the perspectives change: the so-called enemy turns out to be an ally. The readers must unmask this rhetoric of dissimulation. They detect the cunning play of the religious/ideological language of the sublime which was sustained by Luther, especially in his demand to abstract from 'Leib, Gut, Kind und Weib.' Brecht revises Luther's verse "Das Wort sie sollen lassen stahn" into "Das Brot wir mussten's lassen stahn." The humanistic trust⁹ in the liberating function of the word is here questioned, since it leads historically to the destruction of humanity as predicted

in Brecht's songs. In scorning Luther's hymn and protesting Hitler's gain of power Brecht empowers the "Kommune" by teaching critical awareness of the life-threatening politics of speech. By segregating the familiar tone of Luther's hymns from its semantics, Brecht challenges the reader to face critically the conventionalized concepts of religious rhetoric.

After this introduction to Brecht, students study Brecht's text "Befehl du deine Wege." I hand out the following questions as a study guide:

1. Paul Gerhardt's hymn addresses a "du." Write down all descriptions of this "du" and explain how it is envisioned.
2. Brecht's text addresses this "du" as "O Kalb." Try to translate this address and examine its connotations. Distinguish it from P. Gerhardt's mode of address.
3. Does Brecht's poem also offer a different view of its addressee? Check stanza 7.
4. Identify the figures of authority in Brecht's poem. How is authority portrayed?

The discussion of the manifold applications of given poetic forms invites students to view poetry in a larger context and to sharpen their perception of the specific text at hand. The reading of "Das Lied vom Anstreicher Hitler" offers us the opportunity to discuss Brecht's exploration of poetic images. A biographical detail, Hitler's attempt to study art in vain, is turned into a metaphor which then becomes a full-fledged image of political deception.

The careful analysis of the poetry prepares us to deal with the much more complex text of *Die Dreigroschenoper*. This text exemplifies how Brecht stimulates social and political criticism without committing pragmatically to any party ideology.

I focus our discussion mainly on the songs and how they interrupt the flow of the plot technically and semantically. The interruptions call attention to the mutual critique of the poetic and theatrical texts. This discussion is a necessary exercise in order to prepare the students for their last assignment on Brecht. In viewing Pabst's film version they will find that the director downplayed this function of the songs. I ask them to write a critique of the film from the perspective of the author of the play.

Finally, in my approach to the epic clash between the two levels of the plot, between action and songs, I distinguish, for example, the Macheath of the "Moritat" from Macheath as a figure on the stage. In the song he is fictionalized as a personification of the corrupt bourgeois society, as represented in the play by the capitalist attitudes of Peachum and his commodification of others, his daughter as well as the poorest of the poor. The pleasures of culture, like the white gloves or the "strolls down the dockside," cover up the crime on which they are based. Macheath in his own songs analyzes and critiques the value structures of modern civilization, of scholarship, morality, law, and Christianity. Questioning the ethics of bourgeois institutions he asks: "Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?" (GW 2,482) Thus he unveils what everyone else covers up: namely, everyone is involved in a crime. Macheath, the enlightened criminal, turns into the teacher who confronts the audience with their own criminal techniques of dissimulation. Whereas the Macheath as a figure of the Moritat serves as an entertaining fiction for the bourgeois members of the society—the generic function of the Moritat—the theatrical figure Macheath unmasks this

fiction with his songs to reveal a general social reality.

I enjoy discussing these selected texts of Brecht with undergraduate students because the language and imagery of the texts, though simple on the surface, are nevertheless complex, and the students gain experience in dealing with different genres. Furthermore, I can challenge the stereotypes of their general knowledge by asking them to define the terms which they use in reference to the texts at hand. They discover that it is rather unilluminating to state only that Brecht is a communist writer. The opportunity to enhance our work by listening to Eisler's and Weill's musical compositions, discussing John Heartfield's photomontage "Hitlers Programm," and watching Pabst's film helps us to find a balance between the intricacies of close textual analysis and a more relaxed enjoyment of our materials. It is very conducive to the general working atmosphere to have students sometimes work in small groups before we enter a general discussion, and our lively discussions often continue outside class.

Notes

1 Published in: "*Ohn Ablaß Von Rom Kann Man Wohl Selig Werden.*" *Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit*. Ed. Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg. Nördlingen: Dr. Alfons Uhl, 1983), 16/17.

2 Discussion of paragraphs of Tetzels sermons: "sobald das Geld im Kasten klingt, die Seele aus dem Fegefeuer springt," and of Holbein's woodcut "Der Ablaßhandel," in: Roland Bainton, *Martin Luther. Rebell für den Glauben* (München: Wilhelm Heyne, 1983).

3 Mark U. Edwards, Jr., *Printing, Propaganda, and Martin Luther* (Berkeley, Los Angeles, London: California UP, 1994), 1.

4 Robert W. Scribner. "Flugblatt und Analphabetentum." *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit* (Stuttgart: Klett 1981), 65-76.

5 Mark U. Edwards, Jr., "Evangelical and Catholic Propaganda in the Early Decades of the Reformation," *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, 14-40.

6 Edwards, 40.

7 Wackernagel, Philipp Ed., *Martin Luthers geistliche Lieder mit den zu seinen Lebzeiten gebräuchlichen Singweisen* (Stuttgart: Samuel Liesching, 1856).

8 Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967).

9 "Humanistic" as long as one thinks of Luther's commitment solely to the word instead of to other rituals. But "word" implies here also the absolute authority of the bible. In this regard Luther recalls a pre-humanist tradition.

Brecht aus finnischer Sicht

Richard Semrau
Humboldt Universität

Im Verlag Art House Helsinki erschien 1992 die erste ausführliche Brecht-Biographie in finnischer Sprache: *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto* (Bertolt Brechts Zeit, Leben und Werk). Ihr Verfasser, der finnische Schriftsteller Kalevi Haikara, ist seit den fünfziger Jahren mit Brecht-Essays und -Übersetzungen, mit eigenen Dramen und Prosaarbeiten sowie vielen gesellschaftlichen Aktivitäten (u.a. im PEN-Club und in der Amnesty International) hervorgetreten. Sein 625 Seiten umfassendes Buch soll, wie er in der Einleitung schreibt, die in Finnland verbreiteten falschen Auffassungen über Brecht korrigieren. Man habe Brecht in der finnischen Öffentlichkeit einerseits als das Idealbild eines engagierten Künstlers verherrlicht und andererseits als "stalinistischen Propagandadichter" abgelehnt. Insbesondere die finnischen "Linksradikalen" hätten ihn "in grober Weise als eine Schlagwaffe" in ihren politischen Kämpfen benutzt. Sein Buch vermittle in erster Linie eine "intellektuelle Biographie" des Dichters und gebe Aufschluß darüber, wie sich Brecht in den "schmerzhaften Schnittpunkten von Kunst und Politik" und in schwierigen Situationen seiner Zeit verhalten habe.

Das Buch ist zunächst und vor allem eine Einführung in das Werk Brechts und in die Zeit seiner Entstehung. Von den literarischen Texten ausgehend bringt es neben biographischem Material zugleich auch viele klar formulierte Erläuterungen der Dramaturgie Brechts, seiner Begriffe und Zielsetzungen sowie anderer Fragen seiner Ästhetikauffassungen. Von besonderem Wert (speziell für finnische Leser) dürften die recht zahlreichen "Exkurse" sein, die der Verfasser als Beschreibungen bestimmter kulturpolitischer Situationen, beispielsweise der Kunst- und Theaterdiskussionen der zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland oder in der Sowjetunion, in seine Darstellung eingeschoben hat. Sie stellen vielfach bisher einzige Informationsquellen in finnischer Sprache zu den einschlägigen zeitgeschichtlichen Fragen dar.

Die Biographie ist in 7 Kapitel eingeteilt und mit ihrer Gliederung folgt sie im wesentlichen den bereits erarbeiteten Lebens- und Werkdarstellungen früherer bekannter Brecht-Biographien. Doch mit der Art, wie Haikara die Schwerpunkte setzt, und mit seiner Sicht auf viele, schon häufig interpretierte Texte Brechts bietet sein Buch manches Neue und von vergleichbaren anderen Biographien Abweichende. Einen thematischen Schwerpunkt seiner Darstellung bildet das Verhältnis Brechts zum Marxismus des 20. Jahrhunderts. Haikara stellt es als ein kritisches und schöpferisches Verhältnis des Dichters dar und begründet dies u.a. mit der Art und Weise, wie er sich den Marxismus aneignete: "auf kaltem Wege", über "logische, aber überraschende Umwege", durch ständiges Anzweifeln des bisher Behaupteten, im Meinungsstreit über unterschiedliche bzw. konträre Marxismusauffassungen (besonders ausführlich erläutert der Biograph hierbei die Ansichten von Karl Korsch). Haikaras Darlegungen zu diesen Gesichtspunkten tragen oft polemischen Charakter, insbesondere wenn er dazu Auffassungen der "parteilichen" Brecht-Literatur (speziell der Brecht-Forschung der

DDR) anführt.

Als ein Punkt, auf den Haikara bei seinen Textinterpretationen (vor allem der Stücke seit Galilei) immer wieder zurückkommt, erscheint das Verhältnis Brechts zur Sowjetunion. Der Biograph legt dieses als ein widersprüchliches, gespaltenes Verhältnis dar, das den Dichter bis zuletzt schmerzlich beschäftigt habe. Er macht in diesem Zusammenhang einen Wandlungsprozeß Brechts aus, der für die Zeit zwischen 1938 und 1940 angesetzt werden könne, und widmet dessen Betrachtung ein spezielles Kapitel von 20 Seiten, das den Titel "Der Doppeldenker" trägt. In diesem sucht Haikara vor allen Dingen anhand der Me-ti-Texte den Übergang Brechts zu einer differenzierteren Beurteilung des sozialistischen Aufbaus in der Sowjetunion und seine Absage an die Politik Stalins nachzuweisen (er zitiert dazu u.a. den vollständigen Text von "Aufbau und Verfall unter Ni-en"). Der "Doppeldenker Brecht" habe die Politik der Sowjetunion offiziell verteidigt, inoffiziell aber den Stalinismus verurteilt, habe so die Sowjetunion "in seinen Stoppelbart Flüche murrend, unterstützt." Seine Doppelhaltung, die Wahrheit über den Stalinismus gesehen und dennoch nicht davor gewarnt zu haben, habe der Dichter seither als Verrat an der Sache empfunden. In seinen Stückinterpretationen von *Leben des Galilei* bis *Kreidekreis* stellt Haikara wiederholt die Thematik des Verrats in den Mittelpunkt seiner Betrachtung, um sie mit Bezug auf Brechts persönlichen Konflikt zu deuten. Gleichzeitig sieht der Biograph im Bestreben des Dichters, das Thema der Freundlichkeit zu gestalten, einen weiteren Grundzug der späten Stücke Brechts. Freundlichkeit als Synonym für Sozialismus und für menschliches Verhalten gegenüber anderen Menschen nehme in Brechts Spätwerk einen zentralen Platz ein, und erst mit solcher Sozialismusauffassung sei es Brecht gelungen, die "menschliche Fülle seiner großen Dramen" zu gestalten.

Im Kapitel VI der Biographie wird die bisher detaillierteste Schilderung des Finnlandaufenthalts Brechts 1940/41 geboten. Im Umschlagtext hat Haikara vermerkt, in Finnland habe Brecht "die glücklichste Zeit seines Lebens verbracht, verliebt, umgeben von Freunden, im Arbeitsrausch." Nach Haikaras Meinung hatte Brecht bereits in Schweden die aktive Phase seines Konflikts und seiner Zweifel an der Glaubwürdigkeit der sowjetischen Politik hinter sich gebracht und habe sich in Finnland gelöst und entspannter gefühlt als Jahre zuvor. Als Belege dafür führt er Brechts überraschende Empfänglichkeit für Schönheiten der Natur auf Marlebäck an, seine Lyrik aus dieser Zeit, Berichte über die heitere und ausgelassene Atmosphäre der "Symposien am Kymi-Fluß," Texte aus den "Flüchtlingsgesprächen" u.a.m.

Brecht selbst hat in den Tagebucheintragungen seiner finnischen Zeit gelegentlich über seine Isolation geklagt, seine "Isolierung, was die Produktion betrifft" (19.8.40). Haikara hat in seinem Finnlandabschnitt recht lückenlos alle wichtigen Begegnungen Brechts mit seinen finnischen Freunden und insgesamt zahlreichen Gesprächspartnern wiedergegeben. Eine Gesamtdarstellung der finnischen Zeit Brechts ist bislang nicht publiziert worden, aus der Biographie geht hervor, daß Brecht in Finnland eine überaus arbeitsintensive Zeit verlebt hat. Der Finnlandabschnitt der Biographie übermittelt auf 80 Seiten zugleich manche Einzelheit über Brechts und Helene Weigels Alltag im Lande und nicht zuletzt einiges anekdotische Material (so etwa darüber, wie der übergewichtige Vervielfältigungsapparat Brechts kurz vor der Abreise in die USA in einer Nacht- und Nebelaktion aus seiner Wohnung abgeholt und auf ausdrücklichen

Wunsch des Dichters der finnischen KP zur Verfügung gestellt wurde).

Haikara hat seiner in der Einleitung bekundeten Absicht, vor allem Brechts Haltungen und Reaktionen in schwierigen Situationen der Zeit zu dokumentieren, ebenfalls bei der Darstellung der Kriegsjahre und der ersten Nachkriegszeit unter Verwendung konkreten und belegbaren Materials nachzukommen gesucht. Seine Berichte über den Alltag in den USA, in den "Weltzentren des Rauschgifthandels," wie er den Abschnitt überschreibt, sind sachlich und nüchtern, sie übermitteln unbeschönigt die bedrückenden Bedingungen des Umfelds, unter denen Brecht hier, "umgeben von Spekulantengesichtern," seine literarische Arbeit fortsetzte. U.a. durch sorgfältige Aufarbeitung der FBI-Unterlagen über Brecht zeigt Haikara auf, welchen Gefahren der Dichter als "alien enemy" in den USA ausgesetzt war und wieviel List und Geschick er beispielsweise bei seinem Verhör im Oktober 1947 aufbringen mußte, um der Gefahr einer ihm drohenden Verhaftung zu entgehen. (Haikaras kommentierende Wiedergabe des Verhörverlaufs ist eine Delikatesse politisch-satirischer Literatur.)

Im letzten Kapitel, das die DDR-Zeit Brechts behandelt, entwirft Haikara u.a. ein abschließendes Gesamtbild des Dichters. Brecht sei zwar gleichermaßen Künstler, Kunsttheoretiker, Politiker, Philosoph gewesen, am meisten jedoch "reiner und unerschrockener Künstler." Er sei 1949 wegen des Berliner Ensembles in der DDR geblieben, um hier seine Stücke und Theateransichten durchzusetzen. Das Bild, das Haikara von Brecht in seiner DDR-Zeit gibt, ist widersprüchlich. Er zeichnet ihn einerseits als einen Kritiker und "Daueroppositionellen," der ernsthafte Versuche unternommen habe, das System und die Verhältnisse in der DDR in "positiver Richtung" zu verändern. Brecht wird hier als in ständige Kämpfe verwickelt gezeigt, vor allem in Kämpfe um seine dramaturgischen und literarischen Meinungen, aber auch in Kämpfe um den politischen Kurs der DDR-Führung. Andererseits geht aus Haikaras Darstellung auch Brechts Verbundenheit mit der Arbeiterbewegung und dem Sozialismus hervor: Diese freilich nur mehr indirekt, als Ausdruck der Enttäuschung des Dichters über ausgebliebene tiefgreifendere gesellschaftliche Veränderungen (vor allem in Gedichten der "Buckower Elegien"). Haikara sieht in Brechts Resignation am Ende auch Sarkasmus und Zynismus. So könne die Figur des Galilei als ein Selbstporträt Brechts und die Selbstverurteilung des Galilei in der letzten Fassung des Stücks als die ironischste und bitterste Selbstverurteilung des Dichters am Ende seines Lebens gelesen werden. Haikara faßt seine Interpretation dieser Szene in Worte: "Ich werde mich wenigstens an der Gans sattessen, da ich in den Schoß der Kirche/ Partei zurückgekehrt bin, die ich eigentlich nie verlassen habe."

Brecht könne weder "geradlinig marxistisch," noch psychoanalytisch, noch nach einer anderen Lehre beurteilt werden, meint Haikara im Nachwort. Seine Größe könne nur aus kritischer Distanz gesehen werden bei Versuchen, die Produktionsweise und die Funktion der Kunst, wie er es gefordert hatte, zu ändern. "Brecht wird wieder gebraucht," schrieb die Kritikerin K. Morning zum Erscheinen des Buches in Finnland. Haikaras Biographie bietet viel Stoff für Diskussionen, die für eine Brecht-Rezeption auch im internationalen Rahmen von Nutzen wären, wenn wenigstens Teile des Werks (beispielsweise der Finnlandabschnitt) in Deutsch oder Englisch vorliegen würden.

Theater

*A Magazine Published by the Yale School of Drama
Yale Repertory Theater*

~ one of the foremost journals of contemporary theater ~

*THEATER magazine's summer 1996 issue (Vol. 27:1) will publish
an essay by Jonathan Kalb on the death of Heiner Müller.*

To order the issue send \$8 (US) to:

Theater Magazine
Yale School of Drama
222 York St.
New Haven, CT 06520
USA

School of Drama University of Washington

Heiner Müller Memorial Evening

On Monday, April 15, there was a memorial evening in honor of German playwright Heiner Müller, who recently passed away. The evening included readings from his works by actors in the UW's Professional Actor Training Program, followed by a talk from Carl Weber of Stanford University. Professor Weber worked with Bertolt Brecht and Heiner Müller at the Berliner Ensemble and is the author of a number of books. Other participants were Michael Roloff, Roger Downey, and Sarah Bryant-Bertail (moderator). The readings and discussion were followed by a reception. The evening was co-sponsored by the School of Drama and the Germanics Department and was free and open to the public.

SELECTED CURRENT BIBLIOGRAPHY

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

- Abou-Esber, Ali. *Theorie und Praxis politischen Theaters im Spätwerk Bertolt Brechts*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995.
- Brecht, Bertolt. *Geschichten von Herrn Keuner*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996.
- Brecht, Bertolt. *Teatro Completo*. Em 12 Volumes. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.
- Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 27. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- Diekmann, Friedrich. "Wanderer. Heiner-Müller-Gedenken im Berliner Ensemble." *Theater der Zeit* 51 (März/April, 1996). 4-7.
- Eckert, Nora. "In Memoriam Ruth Berghaus." *Theater der Zeit* 51 (März/April 1996). 49.
- Fuld, Werner. *Als Kafka noch die Frauen liebte. Unwahre Anekdoten über das Leben, die Liebe und die Kunst*. (Auszüge Brecht betreffend). München: Luchterhand, 1994.
- Fuld, Werner. *Als Rilke noch die Polka tanzte. Neue unwahre Anekdoten über das Leben, die Liebe und die Kunst*. (Auszüge Brecht betreffend). München: Luchterhand, 1995.
- Gernhardt, Robert. "Liebe contra Wahrheit. Zu Brechts Gedicht "Auslassungen eines Märtyrers." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13. Januar 1996).
- Gier, Helmut. "Bertolt Brecht und die Gemeinde "Zu den Barfüßern." *Augsburger Brecht-Brief*. Nr. 39-40. Augsburg: Bert Brecht Kreis, 1995. 29-34.
- Grund, Stefan. "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui." *Theater der Zeit* 51 (März/April 1996). 66.
- Hashi, Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995.
- Haß, Ulrike. "Die dritte Sache. Im Dickicht der Städte Sehrin Vahsi Caliliklarinda." *Theater der Zeit*. 6 (November/Dezember 1995). 62-63.
- Hertin, Katja. "Martin Wuttke." *BerlinTicket* 11 (2.-3. November 1995). 7-9.
- Heyn, Walter Thomas. "Bredemeyers Neinsager." *Theater der Zeit* 51 (Januar/Februar 1995). 20-21.
- Ickert, Klaus. "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral." *Dreigroschenheft* 1 (1996). 58-59.
- Jesse, Horst. *Brecht in Berlin*. München: Verlag Das Freie Buch GmbH, 1996.
- Kaulen, Heinrich. "Zwischen Affirmation und sozialistischer Utopie. Überlegungen zu Bertolt Brechts Kinderliedern von 1950." Sonderdruck aus: *Kinder - und Jugendliteraturforschung 1994/95*. Stuttgart - Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995. 74-90.
- Kebir, Sabine. "Brecht im Dienste des russischen Imperialismus." *Dreigroschenheft* 4 (1995). 41-42.
- Kopka, Fritz-Jochen. "Alle Matti. Einar Schleef. Zur Inszenierung von Brechts *Herr Puntila*

- und sein Knecht Matti am Berliner Ensemble." *Wochenpost* 9 (22. Februar, 1996). 40.
- Krug, Hartmut. "Geknechteter Brecht. Außer Müllers *Arturo Ui* nichts gewesen am Berliner Ensemble." *tip Berlin Magazin* 1 (28. Dezember 1995--10. Januar 1996). 78-79.
- Kruse, Joseph A. "Heine trifft Brecht." *augsburger brecht brief* 30-40. Augsburg: bert brecht kreis augsburg, 1995. 3-22.
- Kunert, Günter. "Zu Besuch in der Vergangenheit. Wie Brecht einmal von der Volkspolizei eine Anzeige bekam." *Neue Rundschau* 107 (1996). 140-159.
- Kupke, Peter. "Zur Erprobung von Standards. Vorschläge für die Zukunft: Ein Plädoyer für das Berliner Ensemble als Brecht-Theater." *Frankfurter Rundschau* (20. Januar, 1996). Feuilleton.
- Linzer, Martin. "Gescheitert? Deutsches Theater Berlin: *Die Dreigroschenoper*." *Theater der Zeit* 50 (September/Okttober, 1995). 70-71.
- Marko, Gerda. "So erwirbt der Apfel seinen Ruhm, indem er gegessen wird...". Bert Brecht und Marieluise Fleißer, Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau." *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*. Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1995. 171-191.
- Dermutz, Klaus. "Meine Vorstellung von Theater..." (Ein Gespräch mit Martin Wuttke.) *Theater 1995*. (Sondernummer von *Theater heute*) Seelze: Erhard Friedrich Verlag in Zusammenarbeit mit Klett-Cotta, 1995. 114-121.
- Mensching, Steffen. "Brecht und Benjamin 1938 in Dänemark." *Die Pfeffersäcke, die Verleger*. Leipzig: Faber & Faber, 1995. 58-62.
- Marschmeier, Michael. "Die Stimme über Berlin. *Arturo Ui*, Martin Wuttke, Minetti, Müller und andere Mitwirkende." *Theater 1995*. (Sondernummer von *Theater heute*.) Seelze: Erhard Friedrich Verlag in Zusammenarbeit mit Klett-Cotta, 1995. 24-25.
- Mews, Siegfried. "Brecht entfesselt? / Zu *Brecht Unbound*." *Dreigroschenheft* 1 (1996). 48-51.
- Micker, Karl. "Das Berliner Ensemble der Ruth Berghaus." *Theater der Zeit* 51 (März/April 1996). 50-51.
- Müller, Heiner. *Germania 3. Gespenster am toten Mann*. (Mit einem lexikalischen Anhang zusammengestellt von Stephan Suschke). Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996.
- Quilitzsch, Frank. "Brot und Götterspeise. Das Meininger Theater: *Der gute Mensch von Sezuan*" *Theater der Zeit* 51 (März/April 1996). 67.
- Rehnitz, Alban. "Kampf als Metapher der Existenz. Volkstheater Rostock, Kleines Haus: *Im Dickicht der Städte*." *Theater der Zeit* 50 (September/Okttober 1995). 61-62.
- Rühle, Günther. "Am Abgrund des Jahrhunderts. Über Heiner Müller - sein Leben und Werk." *Theater heute* 36 (Februar 1996). 6-11.
- Sandner, Erich. "Bert Brecht, Prag und die Osseger Witwen von 1934." *augsburger brecht brief* 39-40. Augsburg: bert brecht kreis e.V., 1995. 24-26.
- Sautter, Ulrich. "Ich selber nehme kaum noch an einer Diskussion teil, die ich nicht sogleich in eine Diskussion über Logik verwandeln möchte. Der Logische Empirismus Bertolt Brechts." Sonderdruck aus: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43 (1995). 687-709.
- Schneiderrat, Angelika. "Zwischen Amüsement und Erschrecken." Zur Inszenierung von *David*

- in Berlin, Hebbel-Theater, 1995. *Dreigroschenheft* 1 (1996). 4-6.
- Schoenberger, Gerhard. "Frühe Theaterarbeit. Zu Egon Monks 'Lehrjahren bei Brecht'." *Augenblick. Marburger Hefie zur Medienwissenschaft* 21 (Dezember 1995). 6-18.
- Schüler, Martin; Amzoll, Stefan. "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Gespräch mit Martin Schüler. Zur Inszenierung am Staatstheater Cottbus." *Dreigroschenheft* 4 (1995). 13-15.
- Schuhmacher, Ernst. "Wer kennt den wahren Puntilla? Modell, Zerstörung, Anti-Modell: Bertolt Brechts Volksstück in Halle, Hamburg und Berlin." *Berliner Zeitung* (28. Februar 1996).
- Schuhmacher, Ernst. "Wo das Theater Flagge zeigt. Brechts *Arturo Ui* - Parable in Klagenfurt/Wien und Berlin. Eine vergleichende Betrachtung." *Dreigroschenheft* 4 (1995). 10-11.
- Stephan, Alexander. *Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste*. Stuttgart - Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995.
- Stern, Guy. "Zwischen Bunkern und Stacheldraht. Auf der ehemaligen Raketenstation Hasselbach inszeniert Heinz-Uwe Haus Brechts *Mutter Courage*." *Dreigroschenheft* 4 (1995). 12-13.
- Suvin, Darko. "The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays of Pseudo-Zenshiku, Waley, and Brecht.'" *Brock Review* 3.2 (1994). 95-126.
- Tiedemann, Kathrin. "Die rasende Lokomotive von Stanislaw I. Witkiewicz und *Badener Lehrstück vom Einverständnis* von Bertolt Brecht." *Theater der Zeit* 51 (März/April 1996). 74.
- Weber, Carl. "Brecht and the Berliner Ensemble--the making of a model." *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 167-84.
- "Brecht and Communism--Clear-sighted Ambiguity or Blurred Vision?" *Brecht Unbound*. Newark: University of Delaware Press, 1995. 19-28.
- "Periods of Precarious Adjustment: Some Notes on the Theater's Situation at the Beginning and After the End of the Socialist German State." (On Brecht's *Lukullus* and Eisler's *Johannes Faustus* affairs). *Contemporary Theatre Review*, 4.2 (1995). 23-36.
- "A Dream Play by Heiner Müller" (On the Berliner Ensemble's Situation in early 1995). *Performing Arts Journal*. 18.1 (1996). 229-33.
- Wizisla, Erdmut. "Unbekannte Maßnahme im Bertolt-Brecht-Archiv." *Dreigroschenheft* 1 (1996). 18-19.
- Von Becker, Peter. "Die Wahrheit, leise und unerträglich." Ein Gespräch mit Heiner Müller. *Theater 1995* (Sondernummer von *Theater heute*). Seelze: Erhard Friedrich Verlag in Zusammenarbeit mit Klett-Cotta, 1995. 9-30.
- Wolter, Christine. "Lehrstücke für Schauspieler. Entdeckungen am Brecht-Festival in Mailand." *Neue Zürcher Zeitung* (22. Dezember 1995). 31.

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 below. Please notify the Secretary/Treasurer of the date and amount of your payment, together with your address. Institutions may request an invoice for accounting purposes.

Name:

Occupation / Institution / Affiliation:

Address:

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

Membership category (check one)	Dues US \$	Dues DM
☐ Student (up to three years / bis zu drei Jahren)	\$ 20.00	DM 30,—
☐ 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,—
☐ Sustaining Member / Fördermitglied	\$ 50.00	DM 80,—
☐ 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 address and 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

