



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Communications from the International Brecht Society. Vol. 23, No. 2 November 1994

Bethlehem, Pennsylvania: International Brecht Society, November
1994

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

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

Copyright 1994 International Brecht Society. Used with Permission.

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

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

COMMUNICATIONS

**from the
International
Brecht Society**



**Vol. 23 No. 2
November 1994**

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
COMMUNICATIONS

Volume 23 Number 2

November 1994

Editor:
VERA STEGMANN
Department of Modern Foreign Languages
Maginnes Hall 9
Lehigh University
Bethlehem, Pennsylvania 18015

Associate Editor:
MARK FEARNOW
Department of Theatre
103 Arts Building
Pennsylvania State University
University Park, Pennsylvania 16802

Telephone: (610) 758-5026
Internet address: vss2@lehigh.edu

Telephone: (814) 863-1456

Editorial Assistant: Veena Setty

All correspondence should be addressed to the Editor or the Associate Editor. *Communications* welcomes unsolicited manuscripts up to 15 double-spaced, typed pages conforming to the *MLA Style Manual*. Submissions on 3-1/2" (or 5-1/4") formatted diskettes are strongly encouraged provided they are using WP5.1 or any program compatible with Wordperfect.

See the inside back cover for information on subscriptions and membership; membership in the IBS includes subscriptions to both *Communications* and *The Brecht Yearbook*.

The Editor wishes to thank Lehigh University for its technical and financial support in the production of *IBS-Communications*.

Published twice a year at Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania USA; printed by Lehigh University Printing Services.

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

ISSN 0740-8943; Copyright © 1994 by the INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY. Contents may not be reproduced without written consent.

Third class postage paid at Bethlehem, Pennsylvania 18015

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

IBS Officers:

MICHAEL MORLEY, Flinders University, Bedford Park 5042, SOUTH AUSTRALIA; President
SIEGFRIED MEWS, University of North Carolina, Chapel Hill, NC 27599, USA; Vice-President
WARD LEWIS, University of Georgia, Athens, Georgia 30602, USA; Secretary-Treasurer

Foreign bank account: Deutsche Bank Düsseldorf
Konto Nr. 76-74146, Bankleitzahl 300 702 00

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

C O N T E N T S

VOLUME 23, NUMBER 2

Editor's Note	2
Officers' Reports	3
In Brief: Announcements, Information, Commentary	6
News from Berlin	19
Bert-Brecht-Kreis in Augsburg	23
Upcoming Events / Calls for Papers	28
Conference Reports	30
Performance Reviews	33
Articles	
"Preaching to the Converted?" - "You Couldn't Possibly Do Any Better!" An Interview with Tony Kushner on September 19, 1994 <i>Wendy Arons</i>	51
Fragmentos para una Expo-Representación Notas sobre la Dramaturgia del TECAL <i>Fernando Duque Mesa</i>	61
"Geist der Musik" oder "Kulinarische Kunst"? (Nochmals zum Problem "Brecht und die Oper") <i>Racu Marina</i>	67
Selected Current Bibliography	77

EDITOR'S NOTE

With each issue, I seem to receive a growing number of submissions. This is wonderful news for the field of Brecht studies, and in order to allow a greater diversity of voices to speak, I will keep my own remarks to a minimum:

On pp. 10-11 you will find a drawing, hitherto unpublished, of Bertolt Brecht and Eric Bentley. The artist is Ellie Schmidt, first wife of the late Professor Hugo Schmidt of the University of Colorado; and Eric Bentley generously gave me his permission to publish her drawing.

The photo on the front cover was taken by Gudrun Tabbert-Jones in the summer of 1993. It shows a statue of Bertolt Brecht in front of the *Berliner Ensemble* at the Bertolt-Brecht-Platz in Berlin.

The image on the back cover (photo by Ken Howard / courtesy of the La Jolla Playhouse) presents a scene from *The Good Person of Setzuan*, as performed in a new English language version by Tony Kushner at the La Jolla Playhouse in San Diego this summer: Charlayne Woodard (Shen Te, in disguise as her invented male cousin, Shui Ta) and Lou Diamond Phillips (Yang Sun, the pilot) negotiate plans. You will find further information on this production in Wendy Arons' interview with Tony Kushner, the first article in this issue.

Once again, I am looking forward to your submissions for the next issue, which I will need by March 20, 1995, at the latest.

Vera Stegmann

ERRATA

Several errors in the previous issue have been reported to me: On p. 32, Marvin Carlson's institutional affiliation was mistakenly given as New York University; rather, Professor Carlson is head of the PhD program in theater at City University of New York.

The bibliography section contained various misrepresentations as well: On p. 80, the entry on Heinz-Dieter Tschörtner falsely mentions a text "Biberhahn"; this is only an abbreviation of two adaptations by Brecht on dramas by Gerhart Hauptmann, *Der Biberpelz* and *Der rote Hahn*. Furthermore, Wolfgang Conrad (not Wolfgang Claßen) wrote the article "Vom Einebnen der Gebirge". A couple of authors' names were not spelled correctly: Sang-Kyong Lee and Cornelius Schnauber.

One error occurred in Volume 22 Number 2, on p. 22: The index on that page refers to the book *Investigación y Praxis Teatral en Colombia* which, however, is not volume two ("tomo II") of *Memoria del Teatro Colombiano en la Década de los Ochenta*. Volume two, rather, is entitled *Investigaciones y Nuevas Tendencias Escénicas* and will appear soon.

I apologize for these mistakes, and while I can never promise a flawless issue, I will make every effort to correct important typing errors that are pointed out to me.
V.S.

OFFICERS' REPORTS

Words from the President

In welcoming Siegfried Mews as Vice President, I should also like to take this opportunity briefly to acknowledge the contribution that John Rouse has made over the years to the Society. Not the least of his strengths was the readiness he displayed in taking over some of my functions at the last Symposium when I was incapacitated. But both before then and afterwards, he displayed an energetic commitment to the organization, coupled with clear suggestions as to present and future policy, which make him invaluable. I am very pleased that in his outgoing report he indicated that he intends to stay active - the choice of adjective is entirely appropriate as John always displayed this quality in my dealings with him. I am sure all of us wish him well at *Theatre Journal* - always provided, of course, that he continues to cast the odd eye in the direction of the IBS.

Siegfried Mews has already taken up the reigns as Vice President and has been particularly helpful and constructive in dealing directly with the people in Augsburg in an effort to get some sort of programme in place to coincide with the award of the Brecht Prize for the first time in 1995. Inevitable financial considerations have proved a major difficulty to date, but Siegfried, together with Marc, has already done an enormous amount in trying to generate support and formulate a programme. I am sure the IBS will benefit considerably over the next years (if that is not being too hopeful) from his contribution and expertise.

Michael Morley
Flinders University

Vice-President's Report

Let me begin by thanking John Rouse, my predecessor, and Marc Silberman, outgoing editor of the *Yearbook*, for their labors and their dedication to the cause of BB. Even though they are going to devote their energies and talents to other professional pursuits, the IBS will be able to count on them for their continued support.

As John Rouse indicated in his parting remarks (*Communications* 23.1 of May 1994), one of my first tasks was to take care of our "reaccreditation," that is, the MLA

review of the IBS's status as an allied organization. John Rouse had provided a considerable part of the documentary evidence about our enterprise that the MLA required, but assembling all the materials and drafting the letter to the MLA afforded me the opportunity to delve into the history of our organization and to ferret out details about its origin, ongoing activities, involvement and composition of the membership, and the like. To make a long story short, our "allied organization status has been renewed for the next seven years," according to Maribeth T. Kraus, MLA Director of Convention Programs (letter of 25 May 1994). We will then be able to hold meetings in conjunction with the MLA until at least 2001. In view of the fact that, apart from our publications, the IBS sessions at the MLA constitute the association's chief regular undertaking--information on our annual business meeting and on the two sessions "Brecht and Modern Poetry" and "Bertolt Brecht: The Dramatic, the Ideological" is to be found elsewhere in this issue--a reasonably secure future with the MLA represents, without doubt, a boon. At the same time, there remains the challenge of how to make Brecht meaningful for the remaining years of our millennium and the beginning of a new one.

"Wer A sagt, muß auch B sagen: A wie Augsburg, B wie Brecht," is the catchy slogan that the City of Augsburg chose for its annual celebrations of Brecht's birthday in 1995. The activities, which involve the Augsburg Stadttheater, the Brecht-Kreis Augsburg, the University of Augsburg, and visiting scholars and artists, will go on for several months. One of the highlights will be the presentation of the first Bert-Brecht-Literaturpreis on 12 March. At the time of this writing in early September, we (Marc Silberman and I) are in the process of organizing a conference/workshop on 10-11 March 1995; mailings with details about the planned conference were sent to all IBS members and other colleagues interested in Brecht. The City of Augsburg has generously contributed some funds for this purpose; negotiations about further funding have not yet been concluded.

There is also other news from Augsburg. In July the first *Dreigroschenheft* appeared, an attractively designed brochure (42 pp.) with information about new publications and productions, reports from the Berliner Ensemble and the Brecht Archives, and the like. The first issue of *Dreigroschenheft* was sent to IBS members without charge; however, for economic reasons it probably will not be possible to continue this practice. Hence I should like to urge you to subscribe directly to the *Dreigroschenheft* if you find it interesting and/or relevant for your work (for details, see p. 27). It remains to be seen which avenues of future cooperation between *Communications* and *Dreigroschenheft* we will be able to develop.

Speaking of communications, perhaps we should consider which initiatives we may want to take to improve the exchange of ideas among members. E-mail and Internet offer great opportunities for improved and speedy communication; it remains to be seen whether there is a general desire for increased networking. The business meeting at the MLA would certainly provide a framework for discussing such matters.

On a concluding note, all is not well in the realm of Brecht scholarship. John Fuegi, one of the colleagues who was instrumental in founding the IBS, has recently published a biography. Issued in Great Britain as the *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London: HarperCollins) and in this country as *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (New York: Grove Press), the biography has attracted considerable attention. The points raised by various critics (among them John Willett and Ronald Hayman) such as Fuegi's dubious scholarship, factual inaccuracies, mistranslations from the German, and reliance on insinuation rather than tightly reasoned argument are, it seems to me, largely justified. Yet possibly there is a silver lining: the biography is likely to refuel the controversy about Brecht and may—even if most of Fuegi's claims about BB are proved to be untenable—eventually result in a better understanding of a complex personality and a thoroughly researched but difficult work as we look forward to 1998, the year of the one-hundredth anniversary of Brecht's birth.

Siegfried Mews
University of North Carolina

IBS Financial Report

28 February 1994

Balance \$ 9,974.47

Deutsche Bank Düsseldorf

Konto-Nr. 76/74146

BLZ 300 702 000

Balance 2.624,54 DM

31 August 1994

Receipts \$ 3,599.23

Disbursements \$ 4,657.75

Balance \$ 8,915.95

Receipts 360,00 DM

Disbursements 17,90 DM

Balance 2.966,64 DM

Ward Lewis, Secretary/Treasurer
University of Georgia

IN BRIEF: ANNOUNCEMENTS, INFORMATION, COMMENTARY

Interessierte Forscher aus Europa und Kanada haben unter dem Namen *Thalia Germanica* einen "Verein für die Erforschung der Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland" gegründet. Unter Ausland werden Länder außerhalb der historischen Grenzen Deutschlands und Österreichs verstanden, wo deutschsprachige Wandertruppen oder Liebhaber gespielt und im Laufe der Zeit Theater gegründet haben. Verantwortlich zeichnen zur Zeit:

Evald Kampus, Dramaturg
Vanemuine teater
Veske tanav. 37-1
EE 2400 Tartu, Estland

Prof. Dr. Laurence Kitching
Interdisciplinary Studies
Simon Fraser University
Burnaby BC, Canada V5A 1S6

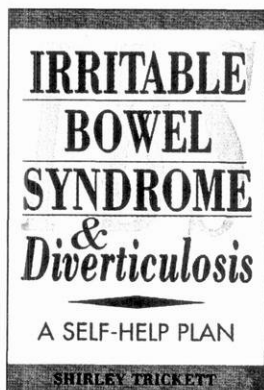
COMMONWEALTH PUBLICATIONS is currently accepting submissions of new manuscripts in all genres for review and possible publication. Upon acceptance, our authors are offered publishing contracts with royalty options designed to be among the most competitive in the industry today.

Books incorporated into our current list are promoted internationally. Our marketing network includes not only the USA and Canada, but extends through the United Kingdom, South Africa, India, Australia and New Zealand.

Please send requests to:

Gerry Gibeault, Marketing Director
Commonwealth Publications
33 Avenue
Edmonton, Alberta
CANADA T6N 1B6

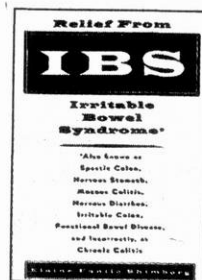
Telephone: (403) 465-7316
Fax: (403) 432-9409



Relief from IBS

IRRITABLE BOWEL SYNDROME & DIVERTICULOSIS By Shirley Trickett. The author explains the exact nature of the range of symptoms described as Irritable Bowel Syndrome (IBS), and what causes them. The effects of associated conditions such as Candidiasis, M.E., food allergies and addictions are described.

A range of self-help therapies are detailed. Other approaches of proven benefit to bowel disorders—homeopathy, therapeutic massage, colonic irrigation, reflexology, shiatsu, and aromatherapy—are described by experts. B&W illus. (Thorsons) 185pp. PB



Announcing the KURT WEILL PRIZE for Outstanding Music Theater Scholarship:

The Board of Trustees of the Kurt Weill Foundation for Music is pleased to announce the establishment of a new Kurt Weill Prize, which will be awarded annually in association with the American Musicological Society, American Society for Theatre Research, and the Modern Language Association. The purpose of the Kurt Weill Prize is to encourage distinguished scholarship in the disciplines of music, theater, dance, literary criticism and history addressing twentieth century music theater (including opera).

Kurt Weill, according to Virgil Thomson (in his obituary on the composer in 1950), was "probably the most original single workman in the whole musical theater, internationally considered, during the last quarter century." Weill's works crossed several genres and his creative life spanned two continents; his *Threepenny Opera* has entered the musical canon as one of the masterpieces for the musical stage of this century. The idea for establishing this Prize originated from Harold Prince, renowned director of the musical stage, who is a Board member of the Kurt Weill Foundation. Prince suggested the Prize as a means of recognizing excellence in the scholarly domain of music theater in the broadest sense.

The Kurt Weill Prize, in the amount of \$2,500.00, will be awarded for the first time in 1995 to an outstanding book; major scholarly article, chapter, or essay; critical edition; or publication in other media.

Nominated works for the first annual award of the Kurt Weill Prize must have been first published in the calendar year 1993 or 1994. Works addressing the American musical theater are particularly encouraged. The Prize will be given annually (provided at least one of the entries is judged by the panel to be of sufficient distinction and appropriate to the intention of the award). Normally, the Prize will be a single award, but it may, at the selection panel's discretion, be divided.

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 1995 to the Kurt Weill foundation for Music, 7 East 20th Street, 3rd Floor, New York NY 10003. They will be evaluated by a panel of distinguished scholars representing each of the sponsoring organizations. The 1995 panel will comprise Charles Hamm, Julian Mates, John Rouse, and Kim Kowalke.

For further information, please contact the Kurt Weill Foundation for Music:

Joanna C. Lee

Kurt Weill Foundation for Music

7 East 20th Street

New York, NY 10003-1106

Tel.: (212) 505-5240

Fax: (212) 353-9663

KURT-WEILL-ZENTRUM

Das KURT-WEILL-ZENTRUM Dessau beherbergt in seiner im Aufbau begriffenen Sammlung Werke von und über Kurt Weill in Form von Noten, Tonträgern, Film, Zeitschriften und Büchern. Es ist damit das erste und einzige europäische Dokumentationszentrum zu Weill, das auch von der Kurt Weill Foundation for Music anerkannt ist. Bereits jetzt befinden sich wertvolle Dokumente wie Autographe und Graphiken im Besitz des Zentrums.

Eine weitere Aufwertung wird das Zentrum erfahren, sollte sich die geplante Schenkung des Zyklusses DIE DREIGROSCHENOPER von Ardit Blatas verwirklichen. Mit dieser aus 60 Werken (Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen) bestehenden Sammlung des international angesehenen Künstlers hätte Dessau ein weltweit einmaliges Haus, in dem nicht nur Werk und Person, sondern auch die Visionen des genialen Opern- und Musicalreformators gegenwärtig würden. Seine endgültige Heimat findet das Zentrum dann in dem von Walter Gropius entworfenen ehemaligen Meisterhaus Feininger.

Ein wichtiger Schwerpunkt in der Arbeit des KURT-WEILL-ZENTRUMS bildet die Zusammenarbeit mit den Schulen und sonstigen Bildungsträgern. Gerade durch die stillistische Vielfältigkeit fällt jungen Leuten der Einstieg in die Musik Kurt Weills leicht, zumal dies auch erklärtes Ziel des Komponisten war. Die für 1994 geplante Aufführung des Lehrstücks *Der Lindberghflug* durch Schüler und Angehörige verschiedener Chöre und Ensembles unter fachlicher wie organisatorischer Betreuung seitens des Zentrums sei hierfür beispielhaft genannt.

Das KURT-WEILL-ZENTRUM dient darüberhinaus als Veranstaltungszentrum: Es bereitet die KURT-WEILL-FESTE vor und veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus Konzerteihen mit zeitgenössischer Musik. Es ist auch Sitz der KURT-WEILL-GESELLSCHAFT.

Weitere Informationen erhalten Sie bei: **Andreas Altenhof**, Kurt Weill Zentrum Dessau, Ebertallee 67, 06846 Dessau, B R D / GERMANY. Telefon/Faxnummer: 0340-619595

KURT-WEILL-GESELLSCHAFT

Die KURT-WEILL-GESELLSCHAFT hat es sich laut Satzung zur Aufgabe gestellt, "das Andenken Kurt Weills in seiner Geburtsstadt auf jede geeignete Weise zu erhalten, z.B. durch die Unterstützung des KURT-WEILL-ZENTRUMS Dessau und durch aktive Teilnahme an den KURT-WEILL-FESTEN der Stadt."

Die am 11.9.93 gegründete Gesellschaft, deren Mitglieder aus drei Kontinenten kommen, hat ihren Sitz im KURT-WEILL-ZENTRUM und nutzt dieses auch zur Präsentation ihrer Sammlung.

KURT-WEILL-FEST

Mit dem überaus erfolgreichen KURT-WEILL-FEST 93 wurde der Grundstein für eine kontinuierliche Entwicklung gelegt, in der aus Dessau perspektivisch das "Bayreuth Kurt Weills" (so die Vizepräsidentin der Foundation, Lys Symonette) werden soll. In Dessau sollen sich Festspiele etablieren,

- die das Gesamtwerk Weills darstellen und damit seine Bedeutung für die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere aber auch für das amerikanische Musiktheater verdeutlichen,
- die seine Reformansätze in kompositorischer wie musikdramatischer Hinsicht fortführen. Hier erschließen sich vor allem in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus viele Möglichkeiten: Gedacht ist an Auftragskompositionen (Schwerpunkt: Überwindung der Grenze zwischen U- und E-Musik) wie auch an neue experimentelle dramatische Formen,
- die dem musikalischen Nachwuchs ein internationales Podium bieten. In diesem Zusammenhang wird über die Vergabe eines Lotte-Lenya-Preises für Schauspieler/Sänger nachgedacht.

Die Stadt Dessau wird sowohl räumlich wie auch mit ihrer Geschichte in das Fest miteinbezogen: Beispielhaft hierfür sei das 1994 verfolgte Konzept STADT ALS FESTRAUM sowie die Einbeziehung der Bauhaustradition durch die Aufführung der Bauhaustänze Oskar Schlemmers genannt.

Die KURT-WEILL-FESTE finden ab 1994 alljährlich in der wechselnden Folge als kompaktes **Kurt-Weill-GeburtstagsFEST** bzw. **KURT-WEILL-FEST**woche statt.

Bei Gesprächen mit Vertretern der Stadt wiesen sowohl der Generalkonsul der Bundesrepublik Deutschland, Dr. Holtermann, wie auch der Direktor des Goethe-Instituts New York, Dr. Becker, auf die Bedeutung Kurt Weills in den kulturellen Beziehungen zwischen der BRD und den USA hin und versprachen, die Dessauer Vorhaben im Rahmen ihrer Möglichkeiten zu unterstützen.

Terminplan KURT-WEILL-FESTE:

Mittwoch, 1. März	bis	Dienstag, 7. März 1995	
Freitag, 7. März	bis	Sonntag, 9. März 1996	
Samstag, 1. März	bis	Samstag, 8. März 1997	
Freitag, 6. März	bis	Sonntag, 8. März 1998	
Dienstag, 2. März	bis	Samstag, 6. März 1999	
Samstag, 26. Februar	bis	Samstag, 3. März 2000	(Stand: 5.5.1994)





Letter about John Fuegi

In the middle of reading an article (*Communications* May 1994, p. 12/13: "Response to Cathy Raymond's Description of a Showing of the Film *Red Ruth* in Berlin at the Brecht-Haus") about how Brecht ripped off, took, and stole Ruth Berlau's property name and whatever else he could get from Red Ruth, I wondered who wrote the article. I was not entirely surprised to find it was by Fuegi: "Oh, of course, it's John Fuegi."

When he quoted the cold-warrior Martin Esslin, one of the people responsible for the US distortion of Brecht, then I realized I was back again reading a peculiar text by a peculiar scholar.

I will proceed with my critique of Fuegi on the assumption that this is the place for such a response. Whether it turns into a debate or not is up to the editor, I want to make public what I think about such scholarship. It is my notion that *Communications* should air various views and even commentaries about other members of the society and certainly about articles in print. What else could be livelier than a little discussion, dialogue, even dispute as to what one or another of us think?

In the past I have read Fuegi's generally anti-Brecht material where he exposes how Brecht was terrible to the women he had relations with, how many of them there were, how he took other people's ideas, had them direct, write, even think for him, and how he appropriated their talents, and so on. I began to think why would such a person do all this work on a warped character like Brecht? Why, if Brecht was so terrible, dirty, slimy and sneaky would anyone bother proving the bastard was a bastard? The only answer I could come up with was that Fuegi had some peculiar prurient interest in ferreting out all of Brecht's personality quirks, jerkiness, sexism, and thievery. I found and once again find, Fuegi perverse, in this case, rather than Brecht.

But what is gained by bashing Brecht and proving he was sexist, an egoist, egotist, womanizer, and so on? Some of these facts and papers come from a point of view that must regard heroes as evil, or heroes as necessary to bash. The bashers have propped up Brecht making him a hero. For those of us who don't consider Brecht a clean kid off the block, not a pure hero, exposure of his sexual proclivities or his lying and cheating will not shock, because you can't bump the person off the pedestal that he isn't on. Thus in the research papers where various people, including Fuegi, prove that Brecht was not a good samaritan, this criticism appears to be based upon the notion of the existence of a good guy angel. Brecht wasn't that person so the real life Brecht could well have been nasty, duplicitous and domineering. There is no pure hero in all of literature or intellectual life, that I am aware of, so why would Brecht be any different than bizarre Genet, fanatical and wealthy Piscator, alcoholic Eisler, and the many others who are shits but creatively important. Marx deprived his children and Freud did something to his daughter.

Standing back, from all human necessary mess, one can take a few of the plays, poems, writings and use them without having to eat at the table of the great man or bow to his majesty.

I had a professor in college who knew Thorstein Veblen when Veblen was teaching at Stanford U. My professor said he never wanted to get too close to Veblen's tent, (Veblen lived in a tent on the campus grounds) nor join his inner circle lest he be messed up in the brilliant man's private life. He observed the goings on one acre away. I remembered this wise thought as a way to deal with brilliant, historically important humans - perhaps keep a little distance and you won't get burnt or flattened by their steam roller.

As for originality in ideas and private property of creativity, Brecht has written about plagiarism or using others' creative insights. Anyone who has created anything over a period of time learns real fast how to be stolen from and how to take back or use and abuse. In a collaborative medium like the theatre all variations happen simultaneously and the author of any text is likely to be the one who can swim to the publishers first. I am interested in who did what and who thought of the idea first, but let's leaven it all with a bit of understanding. The originator of an idea is not always the best user, promoter or propagator and ideas, like science, are fluid - if you can swim in any direction.

Why hasn't Fuegi backed off?

Something nasty must drive the man - and I know this is not a scholarly way to deal with his take on Brecht and I can't footnote it, but my response to Fuegi's exposures is that he paints his own reflection, or worse, would have liked to have been the nasty, thieving, exploitive, sexist Brecht - the genius. In either case something is bizarre about a person who continues year after year to blast Brecht in the journal of a society that he helped create. Why didn't Fuegi pick on Beckett or Goethe or Chicamatsu Monzamon? What about Shaw? - expose Shaw for being a meat eater, a sexual pervert, or even better Lewis Carroll being a pedophile.

Taking Brecht the human being apart is perfectly reasonable, since we want (even need) to know what made him tick to either avoid being like him or learn how to do some of what he created. Let the criticism and blasting of the icon roll, but why turn deconstruction into proctology?

R.G. Davis
San Francisco

USE AND MISUSE of a Cooperation

I have just had the possibility of reading Cathy Raymond's review on the documentary film *Red Ruth* which was shown at the Literaturforum im Brecht-Haus in September 1993. And I also read John Fuegi's response, or should I better say "attack" on Cathy Raymond, who is described by Fuegi as "*apparently inexperienced in film-reviewing*." John Fuegi is blaming Raymond of not knowing how this Danish television prizewinning version of the film *Red Ruth* was produced. I would like to ask John Fuegi: Where on earth should she get some reliable information from? Not from John Fuegi!

The attack on me in his article is a direct quotation taken out of a very intimidating letter John Fuegi wrote to a Danish newspaper on May 5, 1993 (never published - but now used as a document to be used against me in a Danish court).

On May 4th, 1993, on the very day the film got the "Danish TV Oscar", I was interviewed in the newspaper mentioned above, because I wrote an open letter to the TV-Oscar committee-members to protest: First of all, because my name was mentioned as one of the prize-winners, although I had demanded half a year before that my name be withdrawn from the version which had won the "Danish TV Oscar of the year 1992"!

John Fuegi also made very inaccurate statements about Brecht in his version and was presented by the narrator as "the world's leading Brecht scholar from the University of Maryland." In the prizewinning version he claims that Brecht did cooperate both with Gestapo (!) as well as with the KGB.

At the Prix Futura Festival in Berlin, on April 7th, 1993, an English version got "a special comment" among four (!) other films.

In my interview in the newspaper on May 4th, I as the co-author and co-director and the original originator of the film also had to explain why I wanted my name out of this product. I could tell the public of some of the tricky ways this very last version was produced. That's why John Fuegi is attacking me this way in his response to Cathy Raymond, which he couldn't do openly in Berlin, because there were people present at the Berlin presentation in September, who knew how long I have been cooperating with John Fuegi.

More than four years ago the *Red Ruth* film project was started! During this time, he was still writing on his book and got a lot of information and materials from me on Berlau and Steffin.

In April 21, 1986, John Fuegi wrote: "... Mr. Hassing has already done a great deal of advanced work on the two members of the Brecht Circle, Ruth Berlau and Margarete Steffin. As managing editor of the Yearbook of the International Brecht Society, I see all the advanced research that is done worldwide on this important subject. Mr. Hassing's work is at the very highest level of professional competence. The materials he has found so far are a treasure trove for Brecht studies..."

Then, in his letter to the newspaper on May 5, 1993, John Fuegi wrote: "... *Out of necessity we began to use the manuscript of my forthcoming book, Brecht & Co., for our facts in the editing room... I have found he (Rudy Hassing) has no coherent view of the life of Ruth Berlau...*"

Now, after ten years, John Fuegi's "forthcoming" book has been published. The way he has been using, or better, misusing my material makes me bitter and upset, because John Fuegi in his book of 732 pages is accusing a man of stealing and cheating from his co-workers, just to make their work his own.

Dear Cathy Raymond, I think you will get another chance to write a new review, because a new version of *Red Ruth* has been made in Germany. The prize-winning *Red Ruth* has been cut by 9 minutes, to about 45 minutes (including now some supplementary materials about Steffin). I would guess that some of Fuegi's statements have been cut out and the film is now called "Ruth Berlau/Bertolt Brecht: Eine Liebesgeschichte." Maybe John Fuegi will like your review this time! This new version of the film will apparently turn up at WDR, Cologne, around Christmas.

Rudy Hassing
Copenhagen, Denmark

My Notes About an Interview, a Film, and a Book by John Fuegi

"Gestapo, John! Gestapo, John! Don't you forget! Please give us some evidence or documentation for your accusations in the film *Red Ruth* where you are claiming that Bertolt Brecht was associated with two of the worst terror organisations in the thirties, the Gestapo in Germany and NKVD in the Soviet Union. Please tell us?" It would be a mild understatement to say that the Danish producer of the film, the architect Ivar Hedegaard, was excited when he demanded an answer in the heated discussion that followed the presentation of the film *Red Ruth* in Literaturforum im Brecht-Haus (Literary Forum in the Brecht House). The discussion took place on a Saturday afternoon in Berlin, September 1993, and the producer was not only furious, he was also very unhappy about how the film had turned out in the cooperation with the American professor, John Fuegi, and *Nordisk Film*, the oldest film company in the world and still very dominating in Danish film production. His own company, *Visual Context*, had lost control over the film in the final edition of *Red Ruth*, which was made by *Nordisk Film*. And the whole concept of *Visual Context*, to join scientists, journalists, and filmmakers to create documentary films, was betrayed in *Red Ruth*. Instead of a portrait of the popular Danish actress and communist, Ruth Berlau, mistress and one of the closely associated among the female staff around Bertolt Brecht, the film came out as an inquisitorial crusade against Bertolt Brecht based on horrible accusations and

speculations from two interviews with the American professor, John Fuegi. In the opinion of Mr. Ivar Hedegaard.

The professor from the University of Maryland, USA, was under heavy fire. More than you would assume from reading the review Cathy Raymond gave in *Communications* 22.2. Regarded as a theatrical performance, the discussion that followed the presentation of *Red Ruth* was brilliant theater. An explosive and burlesque mixture between the absurd theater of Samuel Beckett and a farce of Dario Fo. Directly from the States, John Fuegi arrived in Berlin Friday evening with a VHS (not a PAL) version of the film. After two hours of waiting for Godot, the Audience left the Brecht House. Some of us to drink a beer in one of the many bars located in the Oranienburger Straße, one of the hot and exotic streets of Berlin right now. We all went with the promise from the director of the Brecht House, Inge Gellert, that a videorecorder capable of running the American system would be located. So everybody was invited to return the following day. No video-recorder turned up. The film *Red Ruth* was introduced to the German audience as the soundtrack with psychedelic and flickering shadows on the TV screen.

On stage, John Fuegi had the producer, Ivar Hedegaard, sitting on one side and the director, Rudy Hassing, on the other. Rudy Hassing had provided all the documentary material for the film, *Red Ruth*. Both were and are still of the opinion that John Fuegi betrayed the idea of the project and the facts about the relation between Brecht and Ruth Berlau. According to Peter Ib Nielsen, who took part in financing the film, the two controversial interviews with John Fuegi in *Red Ruth*, where he is claiming that Brecht was associated with Gestapo and NKVD, that Margarete Steffin was left behind in Moscow as a hostage etc. etc. were made by Jorgen Kolbaek and Erik Stephensen, a journalist and the director of the documentary section of Nordisk Film. The purpose of the interviews was to create a sensation and to make sure that *Red Ruth*, from a commercial point of view, was made more attractive on the international market. What it has turned out to be for a documentary film.

The sensational story of John Fuegi, that Brecht gave sex for text, that he was a seductive monster like Hitler and Stalin and mostly didn't write anything of what was published as the works of Brecht, made headlines 1990 in the leading Danish newspaper, *Politiken*. And the accusations made all Danes, who personally knew Brecht and Berlau, furious. Most of all those who had provided material for the film and John Fuegi. As a friend and the lover of Ruth Berlau, before Brecht took his place in 1933, the Danish architect, Mogens Voltelen, saw no connection between the facts as he knew them and the interpretation made by John Fuegi. As the journalist, who introduced the story of Fuegi to the Danish public, the interviews taught me a bitter lesson. Never to trust a story told by a professor without checking the facts and the sources he is referring to.

Though I was warned by the delegated producer on a planned television series about the life of Brecht, Mr. Mitchell Lifton from *Cameras Continentales* in Paris, I had confidence in the small and friendly smiling Fuegi. But according to Mitchell Lifton, the

television production was not at all based on a planned book by John Fuegi, as he claimed, and none of the experts in the team shared the interpretations John Fuegi made of the facts about the life of Bertolt Brecht. Nevertheless, the feministic angle of interpretation by John Fuegi was like an icing that convinced my scepticism and made his accusations acceptable. It only seemed fair to me that the women around Brecht at last got the credit they deserved. In particular, according to Fuegi, when they had been misused by a chauvinistic bastard like Brecht. But the spell that John Fuegi had put on me ended the moment I became curious and began reading the sources he was referring to. Especially the books *Der Dichter und die Ratio* by Fritz Sternberg and *Bertolt Brecht in America* by James Lyon opened my eyes. Reading these books gave a shocking impression of John Fuegi and his method as a Brecht scholar. How can a professor, a professional academic, base his conclusions on fantasy and speculations? The selective 'picking out' the useful ammunition and leaving the rest was remarkable. Especially, if the facts were in contradiction to John Fuegi's apparent aim, to pull Brecht down the pedestal and deny him any rights to his most popular works, as the *Threepenny Opera*. Which would be ok with me, if there were any evidence to support such a conclusion.

(...) John Fuegi is said to have spent 20 years researching his book. After 700 pages, I was left disappointed. The majority of the 'alarming' and 'sensational' exposures in the book are antique news about Brecht. Other scholars have been writing about these controversial issues long before the reinterpretation of Fuegi. The cooperation between Brecht and Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, the contracts, the money-questions etc. etc. It would take an immense amount of time to reconstruct the facts and separate them from fiction and speculations. (...) A few examples may do.

First of all, in a collaborative process it is almost impossible to identify who got which idea and who wrote which passage in a play, a song, or a poem. Anyone who has taken part in an artistic collaboration is aware of that. According to the Danish architect Mogens Voltelen, it was typical in the thirties that nobody cared much about whether their names were printed with their articles or not in the political fight against Nazism. The articles of Mogens Voltelen were often printed under the name of the more famous friend and colleague, Poul Henningsen, who had tremendous authority and reputation in the Danish media.

It is only right that we pay more attention to the women who provided Brecht with ideas, material, and took part in the construction of his plays. But who should we blame for the anonymity of the female partners? Brecht or the cultural industry? Was it Brecht's responsibility, that Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, or Ruth Berlau did not appear in the theater programs or in the marketing of his - or their - plays? Brecht ensured that the names of his female colleagues always appeared when his - or their common work - was published. So far, John Fuegi has not presented any evidence that Elisabeth Hauptmann wrote 80% to 90% of the *Threepenny Opera*. A reliable fact is that she delivered a German translation of the *Beggar's Opera* of John Gay.

It seems odd for a self-declared Marxist to be buying a country estate practically next door to Hitler while blood ran in the streets of Germany, writes Fuegi on p. 280 in the English edition. Wrong. In 1932, Brecht did not long to get close to Der Führer in Utting, as Fuegi insinuates. Herr Hitler did not have a house in Utting, but in Uffing, another village in the countryside of Bavaria. But the conclusion Fuegi draws is symptomatic. Better make a sensational insinuation than stick to the ordinary truth.

Margarete Steffin is regarded as one of the most talented contributors in the collaborative work with Brecht. According to the version of *Red Ruth* brought on the Danish television, Margarete Steffin was left behind in Moscow and kept as a hostage of NKVD to secure the loyalty of Brecht during his stay in the USA. I have talked with the producer of the German version of *Red Ruth*. According to Mr. Christhardt Burkmann from West Deutscher Rundfunk in Cologne, this theme had to be cut out in order to reduce the speculations of John Fuegi in the film. The German version is made nine minutes shorter. From the case records in Denmark it is obvious that Margarete Steffin was deadly ill of tuberculosis when she arrived with the Brecht family in Moscow, where she died on June 4, 1941, a few days after the Brecht family had left the Soviet Union. The poor health of Margarete Steffin made it impossible for her to join the family heading for the USA. Here the authorities probably would have denied her a visa. To my knowledge, the emigrants with TB or other infectious diseases have been refused entry to the USA for decades. (...)

To correct the errors, mistakes and deliberate misinterpretation of the facts would imply to rewrite the book of John Fuegi. The question I put to myself after 700 pages is: what could be the rational thought, the motivation or purpose of writing a book like *The Lies and Life of Bertolt Brecht* or making statements like John Fuegi is presenting in the film *Red Ruth*? If it is to make cool cash on a fictional story about a world famous poet and writer, it would make some sense. But this explanation would be too simple. Another might be that John Fuegi has honoured Brecht so much that he had to kill the holy and heroic icon the moment he saw Brecht as a normal human being. That's a Freudian variation. Another may be that he has joined the fundamentalists among the radical feminists in the States in their attempt to prove that the wives of the respected artists deserve the full honour as ghost-writers for their husbands. That would be a sexist variation. Another may be that John Fuegi has joined the crusade of conservatives in the attempt to eliminate all the cultural personalities associated with Marxism or the political left from the annals of history. The political variation. I have not made up my mind which one to choose. All the four versions seem to be missing basic decency and truth.

Jan Andersen, Critic and Journalist
Copenhagen, Denmark
(Slightly shortened by the Editor)

NEWS FROM BERLIN

Bertolt-Brecht-Archiv Presseinformation

Die Stiftung Archiv der Akademie der Künste erwarb für ihr Bertolt-Brecht-Archiv drei bislang unbekannte Textbücher von Brechts Stück *Galileo* in der 1944 bis 1947 entstandenen amerikanischen Fassung von Charles Laughton und Bertolt Brecht. Die zum Teil vervielfältigten Typoskripte, die aus einer frühen Arbeitsphase an *Galileo* stammen, waren in Brechts kalifornischem Exil erhalten geblieben. Der Ankauf ermöglicht die detaillierte Rekonstruktion der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Brecht und Laughton, in deren Folge die dänische Fassung des *Leben des Galilei* (1938/39) völlig umgearbeitet wurde. Umfangreiche Einfügungen und Bearbeitungsspuren von Brechts und Laughtons Hand bezeugen die intensive Kooperation, die, nach dem Urteil Brechts, "die klassische in der Profession, Stückschreiber und Schauspieler" gewesen war. Die jetzt aufgetauchten Textbücher zeigen zudem, daß Brechts Anteil an der unmittelbaren Formulierung des englischen Textes erheblicher war, als seine Selbstbeschreibung des Arbeitsprozesses glauben gemacht hat. Die amerikanische Theaterfassung des *Galileo* wurde 1947 in Beverly Hills und in New York mit Charles Laughton in der Titelrolle aufgeführt; ihre Rückübersetzung ins Deutsche bildete die Grundlage der späteren deutschen Fassung.

Erdmut Wizisla

Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin



DIREKTORIN Eva *Mattes*, zuletzt bei den *Wiener Festwochen* als Cleopatra zu sehen, wird neben Peter *Zadek*, Heiner *Müller*, Fritz *Marquardt* und Peter *Palitzsch* die fünfte Gesellschafterin des Berliner Ensembles. Die Schauspielerin solle ein wichtiger Pol vor allem bei künstlerischen Entscheidungen sein, erklärte Geschäftsführer Peter *Sauerbaum*. Mattes übernimmt damit die noch immer freie Position von Matthias *Langhoff*, der die Gesellschaft vor über einem Jahr verlassen hatte. Der Plan bedarf noch eines formellen Beschlusses der Gesellschafterversammlung.

Foto: Walz

Der Standard
(Österreich)
27.28. August
1994

Brecht und der Krauskopf-Engel Die Geschichte eines berühmten Kriegsfotos

"Fuzzy Wuzzy's" nennen die Australier die krausköpfigen Eingeborenen Neuguineas, und mit dem Zusatz "Engel" ist das ein Ehrenname. 10.000 Krauskopf-Engel halfen der australischen Armee vor 52 Jahren bei der Vertreibung der Japaner aus Neuguinea. Das abgebildete Foto machte einen von ihnen weltberühmt. Kriegsveteranen fanden den freundlichen Helfer im Lendenschurz letztes Jahr in einem abgelegenen Hochlanddorf wieder.

Raphael Oembari, 83, lebt als Kleinbauer noch immer wie seine Vorfahren. Australische Rotarier luden ihn jetzt nach Sydney ein. Oembari wird am ANZAC-Day teilnehmen, dem Gedenktag für die Gefallenen aller Kriege, an denen Australier beteiligt waren. Meist kämpften sie an entlegenen Enden der Welt für die Interessen des britischen Empire oder von Verbündeten, wie in Vietnam. Ihre Heimat verteidigten sie unmittelbar vor den eigenen Küsten nur einmal, in Neuguinea. Das erklärt die Bedeutung, die Australien der in Europa kaum bekannten "Schlacht um den Kokodapfad" beimisst. Hier ging es um die eigene Geschichte, und außerdem wurde diese Schlacht gewonnen.

Bert Brecht, 1942 im amerikanischen Exil, fand das Foto in der Zeitschrift *Life*. Die Original-Bildunterschrift lautete: "Von der Kampffront bei Buna, Neu-Guinea, kommt ein erblindeter australischer Infanterist zurück, gestützt von einem freundlichen papuanischen Eingeborenen. Beide Männer sind barfuß." Brecht schnitt das Foto aus und klebte es in ein Journal, das er 1939 unter dänischen Strohdach begonnen hatte.

Später wurde daraus, mit kommentierenden Vierzeilern, die *Kriegsfibel*, erschienen 1955 beim "Eulenspiegel-Verlag für Satire und Humor". Es war zwar weder satirisch noch humorvoll, doch der Eulenspiegel genoß Narrenfreiheit. Peter Palitzsch verdiente sich mit der "Gestaltung" erste Sporen. Die *Kriegsfibel* durfte über viele Jahre weder im Osten noch im Westen des geteilten Deutschlands vertrieben werden. George Silks berühmtes Foto blieb damit in Deutschland fast unbekannt. Silk, ursprünglich Neuseeländer, lebt seit vielen Jahren in den USA. Der 77jährige erinnert sich noch genau, wie das Bild entstand. "Ich spürte, daß ich etwas sehr Emotionales sah, als die beiden auf dem Pfad herankamen. Ich ging zur Seite, stellte meine Rolleiflex auf drei Meter Entfernung ein und drückte ab, als sie den Sucher ausfüllten."

Der blinde australische Infanterist George Whittington starb ein Vierteljahr später in Port Moresby an Buschtyphus und den Folgen des Kopfschusses. Anders als in Brechts ergreifenden Zeilen konnte sich sein krausköpfiger Helfer sehr wohl verständigen, und er wußte auch genau, worum es ging. Oembari: "Jedesmal, wenn wir Munition oder Verpflegung an die Front brachten, nahmen wir Verwundete mit zurück. Viele starben. Sie taten uns leid, und wir weinten. Es war eine traurige Zeit."

Jürgen Corleis, Sydney

(Berliner Zeitung, 13. Mai 1994)

Als nun für mich die lange Schlacht vorbei,
Half mir ein Mann zurück, der freundlich war.
Aus seinem Schweigen lernte ich, er sei
Wohl des Verstehns, doch nicht des Mitleids bar.



Rapheal Oembari wurde von Bert Brecht in der Kriegsfibel verewigt. Letztes Jahr fanden ihn Kriegsveteranen in einem abgelegenen Hochlandorf wieder. Dieses Foto machte Geschichte: Rapheal Oembari (re.) stützt einen erblindeten australischen Infanteristen.

KABELWERK OBERSPREE HALLE 4 TOR 7

HEINER MÜLLER

ZEMENT

**HERMANN BEYER
MICHAELA SCHMIDT
STEFAN KOŁOSKO
RONNY MARZILLIER**



**THOMAS WENDRICH
HANS FLEISCHMANN
CHRISTIAN SUHR
VALESKA HEGEWALD**

**SIMONE FROST NORBERT GRANDL KLAUS HECKE RALF GRAWÉ
BARBARA STANEK HEINRICH BUTTCHEREIT CONNY HERRFORD
AXEL WERNER FRANK ZEUSCHEL RUTH GLÖSS MICHAEL KIND**

REGIE: THOMAS HEISE

**KWO BERLIN-SCHÖNEWEIDE WILHELMINENHOFSTRASSE 76
KARTEN BEI HEKTICKET (TELEFON 242 6709) 16 BIS 20 UHR**

9 MAL: 24. SEPTEMBER BIS 7. OKTOBER

BERT-BRECHT-KREIS IN AUGSBURG

Wer A sagt muß auch B sagen!

A wie Augsburg,

B wie Brecht.

Lesung - Musik - Theater

Film - Vortrag - Sonstiges

TERMINPLAN

1994:

- | | | | |
|--------|----|------|---|
| 28.11. | Mo | 15 h | "Über die Achtung vor jungen Menschen. Eine Betrachtung, von Brecht angeregt": Vortrag Hecht, Einführung für Lehrkräfte (Pädagogisches Forum oder Zeughaus) |
| 5.12. | Mo | 15 h | Pressekonferenz (Hotel Steigenberger Drei Mohren) |
| 18.12. | So | 15 h | 2. Bert-Brecht-Brunch (Mühle) |

1995:

- | | | | |
|-------|----|---------|--|
| 18.1. | Mi | 11.00 h | Pressekonferenz mit Bekanntgabe Brecht-Preisträger/in und Begehung Ausstellung (Zeughaus) |
| | | 18.00 h | Eröffnungsveranstaltung mit Bundestagspräsidentin Dr. Süssmuth und Dr. Unseld? (Goldener Saal, Rathaus) |
| 19.1. | Do | 10.00 h | Beginn Ausstellung Stadtbücherei (Stadtbücherei) |
| | | 10.00 h | Beginn Ausstellung Staats- und Stadtbibliothek (Staatsbibl.) |
| | | 18.00 h | Eröffnung Bert-Brecht-Shop (Büchergilde) |
| | | 19.30 h | Premiere "Kleinbürgerhochzeit" (Bühnen, 32 Wh. bis 17.4) |
| 20.1. | Fr | 20.00 h | "Eine Jugend in Augsburg - ein Augsburger in München, Bertolt Brecht 1898-1924": Vortrag Gier (Architekturmuseum?) |
| 21.1. | Sa | 20.00 h | "Der Unterschied ist gewaltig": Musikalischer Vortrag Günther und Kerbst: Brecht-Komponisten (Zeughaus?) |
| 22.1. | So | | |
-
- | | | | |
|-------|----|---------|--|
| 23.1. | Mo | 18.00 h | 1. Teil VHS-Einführungskurs Meyer (Volkshochschule) |
| 24.1. | Di | 20.00 h | Konzert Leopold-Mozart-Konservatorium (Konservatorium) |
| 25.1. | Mi | | |
| 26.1. | Do | 20.00 h | "Verjagt aus gutem Grund". Brechts Exil in Skandinavien und in den USA: Vortrag Hecht (Zeughaus?/R&K?) |

27.1.	Fr	20.00 h	Lesung mit Musik Kromann (Kolping)
28.1.	Sa	20.00 h	Konzert Gisela May (Barbarasaal?)
29.1.	So	10.00 h	3. Bert-Brecht-Brunch (Mühle?/Kahnfahrt?)
30.1.	Mo	18.00 h	2. Teil VHS-Kurs (Volkshochschule)
31.1.	Di	20.00 h	"Die Vaterstadt, wie find ich sie doch?" Gruppe WiderWort, Lesung mit Musik (Mühle)
1.2.	Mi		
2.2.	Do	20.00 h	"Ich liebe Berlin - aber m.b.H." Brecht und Berlin Vortrag Völker (Zeughaus?/R&K?)
3.2.	Fr	20.00 h	3 Filme von Hanne Hiob (Schauburg)
4.2.	Sa		
5.2.	So	20.00 h	"Große Kanonen, stumm auf Euch gerichtet" Brechts "Kriegsfibel": Lichtbild-Vortrag Plat (Kolping)
6.2.	Mo	18.00 h	3. Teil VHS-Kurs (Volkshochschule)
7.2.	Di	19.00 h	Vernissage BBK (Rathaus, Unterer Fletz)
8.2.	Mi		
9.2.	Do	20.00 h	"Die Maßnahme": Vortrag Kaiser (Goldener Saal)
		22.00 h	"Happy Birthday Bert Brecht!" Musikalische Geburtstagsfeier (Mühle)
10.2.	Fr	11.00 h	Ersatz für Pressekonferenz 18.1.
		20.00 h	Konzert Eva Maria Hagen (Bühnen)
		22.00 h	Valentin-Filmnacht (Bühnen)
11.2.	Sa	11.00 h	Premiere "Das Leben des Galilei" (Planetarium)
		19.30 h	"Kleinbürgerhochzeit" als Forum-Beitrag (Bühnen)
12.2.	So	18.00 h	"Das Leben des Galilei" (Planetarium)
		19.00 h	"Wo sind die Tränen von gestern abend?" (Bühnen)
13.2.	Mo	18.00 h	4. Teil VHS-Kurs (Volkshochschule)
14.2.	Di	20.00 h	"Brecht und das Geld": Vortrag Lyon (KRSP?)
15.2.	Mi	20.00 h	"Das Leben des Galilei" (Planetarium)
16.2.	Do	20.00 h	Konzert "Der Herr ist mir fremd" (Mühle)
17.2.	Fr	19.30 h	"Das Leben des Galilei" (Planetarium)
18.2.	Sa	10.00 h	"Das Leben des Galilei" (Planetarium)
19.2.	So	20.00 h	"Schweyk im 2. Weltkrieg" (Mühle)
20.2.	Mo.	18/20 h	Filmwoche (Liliom/Stadtkino)
21.2.	Di.	18.00 h	Filmwoche (Liliom)
		20.00 h	Vortrag "Theater entsteht..." Prütting (Bayernkolleg)
22.2.	Mi	18.20 h	Filmwoche (Liliom/Stadtkino)

		20.00 h Brecht-Collage: Les-Arten Zeitriß (Mühle)
23.2.	Do	20.00 h "...und einzig beendet wurden durch den Niederschlag" (Mühle) Quartett?
24.2.	Fr	20.00 h Filmwoche (Stadtkino)
25.2.	Sa	
26.2.	So	
27.2.	Mo	Erotische Nacht? Görner? (Mühle?)
28.2.	Di	
1.3.	Mi	Filmwoche
2.3.	Do	20.00 h Konzert "Ein Genie bin ich selber" (Kleiner Goldener Saal?)
3.3.	Fr	20.00 h Premiere "Brecht Goes HipHop" (Spielküche)
4.3.	Sa	20.00 h "Brecht Goes HipHop" (Spielküche)
5.3.	So	20.00 h Filmwoche (Stadtkino)
		20.00 h "Brecht Goes HipHop" (Spielküche)
6.3.	Mo	18/20 h Filmwoche (Liliom/Stadtkino)
7.3.	Di	18.00 h Filmwoche (Liliom)
		20.00 h "Anekdoten um Brecht" Malberger (Stadtbücherei)
8.3.	Mi	18/20 h Filmwoche (Liliom/Stadtkino)
9.3.	Do	Filmwoche?
10.3.	Fr	9-18 h Tagung der IBS (Rathaus, Seminaraum 4. Stock)
11.3.	Sa	9-18 h Tagung der IBS (Rathaus, Seminaraum 4. Stock)
		20.00 h "Das höchste auf der Welt" - Anmerkungen über Brecht und die Liebe: Vortrag Reich-Ranicki (Goldener Saal, Rathaus)
12.3.	So	11.00 h Brecht-Preis-Verleihung (Goldener Saal, Rathaus)
13.3.	Mo	
14.3.	Di	20.00 h "Brecht und die Juden": Vortrag Voigts (JKM?/DIG?/GCJZ?)
15.3.	Mi	20.00 h Konzert Berliner Spreekomödianten (Bayernkolleg)
16.3.	Do	20.00 h "Brecht und Hollywood": Vortrag Glaser (R&K?/Mühle)
17.3.	Fr	20.00 h "Bert meets Boris" (Mühle)
18.3.	Sa	
19.3.	So	? h BBK-Finissage mit "Brecht goes HipHop" (Rathaus, Unt. Fletz)
		10.00 h 4. Bert-Brecht-Brunch (Mühle?/Kahnfahrt?)
20.3.	Mo	20.00 h "Brecht und Kipling": Vortrag Haefs (Stadtsparkasse)
21.3.	Di	20.00 h Brecht-Collage: Les-Arten Zeitriß (Mühle)
22.3.	Mi	20.00 h "Lob der menschlichen Sexualität. Brechts Gedichte über die Liebe": Vortrag Knopf (Stadt-Akademie)

Communications

23.3.	Do	20.00 h Ersatz Knopf 22.3.
24.3.	Fr	20.00 h "Bert meets Boris"
25.3.	Sa	20.00 h Premiere Workshop "Die Gewehre der Frau Carrar (Pfersee)
26.3.	So	

27.3.	Mo	
28.3.	Di	20.00 h Premiere "Bertolt Brecht klärt auf. Lux in tenebris" (Bayernkolleg)
29.3.	Mi	
30.3.	Do	20.00 h "Bertolt Brecht klärt auf. Lux in tenebris (Bayernkolleg)
31.3.	Fr	20.00 h "Brecht und Thomas Mann" Vortrag Koopmann (Mühle)

ENDE des ersten Schwerpunkts

1.4.	Sa	20.00 h "Bertolt Brecht klärt auf. Lux in tenebris" (Bayernkolleg)
12.5.	Fr	"Brecht und Marieluise Fleißer": Vortrag
Mai		"Brecht und die Medien"?
Sommer		"Brechtige Sommernacht" in der Kahnfahrt?
Sommer		"Brecht goes HipHop"?
8.8.	Di	Veranstaltung des Bert-Brecht-Kreises zum Friedensfest
Herbst		Puppenkiste: "Das Verhör des Lukullus"?
Herbst		Bühnen: "Mutter Courage" und "Mann ist Mann"?
November		Uni-Vorlesungsreihe: "Brechts Lyrik"

Der Verkehrsverein Augsburg hilft Ihnen gerne bei allen touristischen Fragen:
Tel. 0821/50207-0, Fax 0821/50207-45.

Weitere Einzelheiten zum Programm erfragen Sie bitte im Kulturbüro der Stadt Augsburg (Projektleiter: Hr. Grab): Stadt Augsburg, Kulturbüro, Maximilianstraße 36, 86150 Augsburg. Tel. 0821/324-2729 oder -2730 oder -2766, Fax 0821/324-2765.

Hiermit abonniere ich ab der
nächsten Ausgabe das
Dreigroschenheft!
Den Überweisungsauftrag
bekomme ich mit der ersten
Nummer, die ich erhalte.

Das Abonnement kostet
10.- DM inklusive Porto im Jahr.

Das Abonnement ist jeweils
jährlich kündbar.

Redaktionsadresse:
Dreigroschenheft - Obstmarkt 11
86152 Augsburg - Germany
Tel.: 0821 / 518804 - Fax: 0821 / 39136



Die zweite Ausgabe des *Dreigroschenhefts* ist Anfang Oktober erschienen und enthält unter anderem folgende Beiträge:

- Rückblick auf die Theatersaison 1994
- Ein Beitrag von Inge Gellert über das Literaturforum im Brechthaus in Berlin
- Eine Reportage über das Brecht-Weigel-Haus in Buckow
- Neues vom Berliner Ensemble
- Der Brecht-Kreis Augsburg informiert
- Ein Medienüberblick zur Brecht-Biographie von John Fuegi, dazu eine ausführliche Besprechung des Buches von Siegfried Mews. Des weiteren ein Interview mit Sabine Kebir.
- Rezensionen von Dr. Hillesheim und Ralf Witzler
- Eine Liste lieferbarer Brecht/Weill/Dessau/Eisler Tonträger
- Brecht-Theater-Termine der Spielzeit 1994/95
- Neues von der Brecht-Gedenkstätte in Augsburg.

Das *Dreigroschenheft* erscheint jedes Vierteljahr im Augsburger SoSo-Verlag von Arno Löb und kostet DM 10.- pro Jahr. Beiträge, Abonnement, Informationen erhalten Sie bei der Redaktionsadresse: *Dreigroschenheft*, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg, BRD. Fax: 0049-821-39136.

UPCOMING EVENTS / CALLS FOR PAPERS

Forthcoming Conference Sessions Modern Language Association San Diego, 1994

Tuesday, 27 December

5:15 p.m.

Brecht and Modern Poetry

5:15-6:30 p.m., Manchester Ballroom F, Hyatt Regency San Diego

Program arranged by the International Brecht Society.

Presiding: **Siegfried Mews**, University of North Carolina, Chapel Hill

1. "Finding a Voice in Chaos: New Perspectives on Brecht's Early Poems," **James K. Lyon**, Brigham Young University, Provo.
2. "Brecht and Bachmann: unverwischte Spuren," **Karen R. Achberger**, St. Olaf College.
3. "Brecht and Enzensberger, or, Certainty and Cynicism," **Christiane Bohnert**, Washington University.

Respondent: **Vera S. Stegmann**, Lehigh University

Thursday, 29 December

8:30 a.m.

Business Meeting

8:30-9:45 a.m., Connaught Room, Hyatt Regency San Diego

Thursday, 29 December

7:15 p.m.

Bertolt Brecht: The Dramatic, the Ideological

7:15-8:30 p.m., Oxford Room, Hyatt Regency San Diego

Program arranged by the International Brecht Society

Presiding: **Jan Mieszkowski**, Johns Hopkins University

1. "Theatrokratia: On the Politics of 'Ausnahme' in Bertolt Brecht, Carl Schmitt, and Walter Benjamin," **Nikolaus Müller-Schöll**, Johann Wolfgang von Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
2. "Misrecognizing Brecht: Arturo Ui, Adorno, and the 'Liquidation of Tragedy,'" **Barry Langford**, Columbia University.
3. "Ideology, Presupposition, and the Obvious: Brecht with Aristotle and Adorno," **Jan Mieszkowski**, Johns Hopkins University.

BERTOLT BRECHT

CENTENARY ESSAYS

Contributions are invited to a volume of essays on Bertolt Brecht, which is to be published in 1998 at the beginning of the Brecht Centenary year. We are interested in new essays on any aspect of Brecht's work, and would particularly welcome contributions dealing with Brecht's relationship to modernity and postmodernity, the need to rethink his legacy after the political upheavals of 1989/90, Brecht and the GDR, and the impact of the Berlin/Frankfurt edition on Brecht studies.

Essays may be submitted in English or German, but the volume will be published in English and have worldwide (including US distribution). Potential contributors should submit abstracts of 200 words maximum by 31 December 1994 to:

Professor Rodney Livingstone
Department of German
University of Southampton
Highfields
Southampton
UK

or

Dr. Steve Giles
Department of German
University of Nottingham
University Park
Nottingham
UK

Call for Papers

At the annual conference of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), August 9-12, 1995 in San Francisco, the *International Brecht Society* is sponsoring a panel on

Theatre and Activism:

Changing Minds/Changing the World after Brecht

Submissions of papers or abstracts (ca. 200-300 words) are invited on any aspect of this topic. The papers or proposals do not have to center on Brecht or his work, although such papers are encouraged and appreciated.

We are looking for contributions both of a historical and of a theoretical nature which may address either activism as performance or the uses of performance for activist causes.

Please send submissions by *October 21, 1994* to:

Prof. Ralf E. Remshardt
Department of Theatre
P.O. Box 115900
University of Florida
Gainesville, FL 32611-5900

Phone	(904) 392-2038
Fax	(904) 392-5114
e-mail	RER@ufcc.ufl.edu

CONFERENCE REPORTS

ATHE Report

At the ATHE (Association for Theatre in Higher Education) conference in Chicago, July 27-30, the *IBS* sponsored one Business Meeting and one panel of papers.

At the Business Meeting, John Rouse formally transferred the duties of Forum Representative and Conference Planner to Ralf Remshardt (Univ. of Florida), who will now be responsible for the organization of the two *IBS* panels at the annual ATHE conference and for the representation of *IBS* interests in the ATHE Forum. (See also Call for Papers.)

The *IBS* will remain, as it has been in the past, an affiliate member of the ATHE Forum, rather than seeking full membership status.

The panel was entitled "**Weimar Cabaret and Performance**" and was chaired by Leigh A. Clemons of the University of Minnesota. Given its scheduling against some tough competition, it was modestly well attended, with some 12-15 listeners present. Questions and discussion were lively. Following are the abstracts of the three panel papers:

1. Leigh A. Clemons, University of Minnesota:

Songs from the Lion's Mouth: The Structuring of Identities in Weimar Cabaret

Abstract:

Recent contributions to the study of cabaret and the diverse practices of performance during the Weimar Republic by theatre and cultural historians have in fact created the categorical structure entitled "Weimar cabaret." Both Robert Sackett's examination of the repertoire of two popular Munich beer hall performers and Peter Jelavich's discussion of Kurt Tucholsky's sometimes troublesome verses use very particular historiographical structures and sometimes an extremely narrow definition of what constitutes the "political," one based in binarized ideologies such as Peter Gay's "insider/outsider" binarity.

Binary structures have influenced scholars' attempts to create ideal "types" of cabaret performances; paradoxes and incongruities within a single space of representation are depicted as abnormal. Time also becomes such a structuring device of historiography, as when the category "Weimar" itself becomes a limiting temporal framework which forces an erasure of the multiplicity of conflicting events and ideas.

The study of cabaret as a space of relations is presented also as a study of the structures themselves, focusing on the practices which both produce and are produced by

the political, the social, and the cabaret environments. For example, Tucholsky's supposedly "middle-class" solutions to Germany's woes indicate that both the problem and the solution are structures within the societal formation which they both perpetuate.

We cannot, however, lose sight of the fact that Weimer and its aftermath contains very real death, suffering, and oppression. To use the concept of space and structure as a means of avoiding these issues is to simply create another patch of "clean time," and to erase the events which make the period so fascinating to explore.

2. Katherine King, Tufts University:

Dada Divided: Berlin Dada Cabaret and Communism

Abstract:

Many seminal histories of the Dada movement, including Motherwell's *Dada Painters and Poets*, equate the cabaret activities of the Berlin Dadaists with those of the Communist Party or KPD during the early years of the Weimar Republic. In actuality, while some Dadaists were personally sympathetic to the Communist cause, as a group they did not promote a proletarian revolution in their programs. The Dadaists called for a cultural and philosophical revolution. Their agitational street performances came to represent revolt for revolt's sake rather than a constructive critique of real social problems. Because of this, the KPD regarded the Dadaists as frivolous. Other left-wing cabaret artists, Klabund, Kästner, and Brecht, for example, attempted to raise awareness of social injustice and promote the Communist party line. Subsequent Communist theatre practitioners, however, borrowed aspects of Dada performance to spread propaganda. Communist agit-prop cabaret, of which Piscator's Red Revel Revue is an example, involved Dadaist multi-media staging, street-theatre tactics and political satire.

3. David F. Kuhns, Washington University:

Brecht and the German Bänkelsang Tradition

Abstract:

Among several longstanding literary, graphic art, and performance traditions influential in Brechtian theatre, the model of the fairground Bänkelsänger was among the most significant. Typically, Brechtian dramaturgy draws upon the Bänkelsang strategy of multi-media, multiple perspective narration. The ballad story of the Bänkelsänger is told, morally commented upon, retold, and further commented in titles, monologue narration, pictorial illustration, songs, and printed pamphlets. An early form of tabloid journalism, the Bänkelsang presented sensational stories from a documentary posture, promising in their typically lengthy titles to report actual and recent events. Brecht's

episodic combination of the exotic and sensational - in setting, poetic language and action - with a moralizing attitude of "didactic historicism" thus bears striking resemblance to the ballads of the Bänkelsänger, whose performances he frequently witnessed. The Bänkelsang's sensational moralizing suggested to Brecht a rhetorical configuration of the actor-audience relationship in which frank theatricality could be linked with socio-moral awareness to produce a powerful cultural criticism. Like the deliberately lurid Bänkelsang performance, Brechtian theatre happens at the theatrical frame rhetorically, instead of within it illusionistically. As Brecht's chief agent of *Verfremdung*, the actor works in this border area between theatre and life to demonstrate its social utility as a rhetorical domain, as a site for the staging of a social argument.



PERFORMANCE REVIEWS

Respect for Weill's Insight: The Opera *Der Jasager* and the Nô Play *Tanikô*

"It is important whether or not you say 'Yes'": the school-opera *Der Jasager* (1929, script by Brecht and music by Weill) begins with this chorus and ends with it. Its story is an adaptation of the Nô *Tanikô*. In it, a boy whose mother is ill goes into the mountain with a group of *yamabushi* (mountain priests). He falls sick on the way and according to a "rule" is sentenced to *tanikô* (killing one by pushing him over a cliff). He says "yes," assenting to the rule. But he is restored to life by prayer.

The theme here is "the rule" and "the self" (the minority is sacrificed for the benefit of the majority). Weill's opera was not made for entertainment but with the intention of rousing a discussion based on a spontaneous response to the theme of the play. In Japan, it was first staged in 1932 (conducted by Springheim). That was a rather risky time. And now, on the day the Upper House of the Diet rejected the bill for a reform of politics, January 21, this opera was performed (conductor: HAYASHI Hikaru, director: KANZE Hideo) in the concert hall of the ex-Tôkyô Music School where its first performance also took place, along with the Nô *Tanikô* (shite: KANZE Hideo).

To be honest, I was more interested in *Tanikô*, a Nô rarely performed. But Kanze Hideo directed the *Jasager* in a "*Tanikô*-conscious" way, and his direction convinced me of the relationship between these two plays. However, in Brecht-Weill the boy's life is not restored. It must have been inevitable for Brecht-Weill to reject a restoration by "mercy."

Faced with a work produced in an age when people clearly knew they could take part in society's affairs, I could not help thinking what can "music" assert positively today? The aims of these two plays are different. Therefore they are very interesting as a question of cultural adaptation. I pay my respect to Weill's insight that drew "a lesson" from such a simple story and made a "school opera."

A. Takeda, Tokyo

(evening edition of *Mainichi* daily, Tôkyô, Jan. 25, 1994)* /

Transl. by Onoda Kazuko and Darko Suvin

* / Darko Suvin wishes to thank Prof. Shelley Fenno Quinn for supplying a photocopy of this review, and his co-translator for undertaking the extra task of identifying the day and edition in which it appeared. The relation of Brecht and Weill to *Tanikô* is treated at length in his study "The Use-Value of Dying," forthcoming in *Brock Review* 3.2 (Fall 1994).

Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht

Notizen zu den Kostümen für die Aufführung am Deutschen Theater in Göttingen unter der Regie von Heinz Uwe Haus. Premiere am 19.2.1994

Am Anfang war der Mantel - für alle Schauspieler, Damen wie Herren, lange schwere Militärmäntel.

Am Anfang waren sie nur für den PROLOG und EPILOG gedacht, aber je mehr wir über die Kostüme nachdachten, wurde es kompliziert, wenn wir an die Gruppen kamen: BITTSTELLER im 2. Bild und TRAUERGÄSTE im 4. Bild. Für jeden ein individuelles Kostüm hätte die Handlung nur unnötig illustriert. Es galt eine klare Form und deutliche Aussage zu schaffen. Das erreichten wir für die obengenannten Gruppen mit den Mänteln und dazu die Köpfe eingehüllt mit grauen Tüchern und Schals. Dann brauchten wir eine neutrale Verhüllung für alle Schauspieler, um die Umbauten zu machen, und nicht nur die, es gab auch die, die den Fluß bewegten oder die Berge versetzten und den Palast und die Hütten bauten, denn die Bühne entstand aus einem Tuch 10m x 10m und 4 Holzstäben. Wieder erwiesen sich die Mäntel als ideale Verhüllung, denn ohne Beiwerk wirkten sie neutral.

Im Laufe der Probenzeit stellte sich heraus, daß zu naturalistische Kostüme die Bewegungen verkleinerten und die Form verwischten. Es galt eine Lösung zu finden, die keine Notlösung war, denn es kam noch erschwerend hinzu, daß 24 Schauspieler ca. 60 Rollen spielten. Und so entstanden nach und nach aus den Militärmänteln neue Kostüme. DER REITER AUS DER STADT - der Mantel wurde zum Reitermantel, indem die vorderen, unteren Ecken zur Seite auf Hüfthöhe hochgeknöpft wurden, wie man das auch bei Schoßuniformen schon früher gemacht hat. Dazu eine derbe Pelzmütze und ein breiter Ledergürtel.

DER ALTE MILCHBAUER (3.B.) - den Mantel auf die linke Seite gezogen und einen grauen Schal dazu um den Kopf. Die großen Aufschläge von den Ärmeln noch runtergezogen, so waren die Ärmel zu lang und das Ganze sah sehr armselig aus.

Auch der fliehende GROSSFÜRST, der sich als armer Mann ausgibt, trug den Mantel auf diese Weise.

Die SOLDATEN (3.B.) - auf dem Marsch im Gebirge, bekamen Helme und breite, schwere Ledergürtel dazu.

Der Schauspieler, der den Bruder von Grusche, LAVRENTI, spielt, war auch der FETTE FÜRST und als dieser sehr ausgepolstert. Da er am Anfang sein Fürsten-Kostüm schon unter dem Mantel hatte, mußte dieser sehr weit geschnitten sein. Als LAVRENTI war er ohne die Polsterung und trug seinen Mantel in der Szene mit Grusche, wenn er sie fragt, ob es kalt in der Kammer sei und es ist kalt. Er wirkte in dem übergroßen Mantel wohleingehüllt und gar nicht frierend. DER WIRT hatte zu seinem Mantel nur ein Käppchen und ein Handtuch in der Tasche. Es war ein Wirt.

DIE DREI GROSSBAUERN trugen zu ihren Mänteln zottelige Pelzmützen und sehr große Pelzkragen aus Schafpelz. Dazu ein aufgeblasenes Gehabe, sie waren perfekt.

Bei IRAKLI und MÜTTERCHEN GRUSINIEN wollten wir etwas besonderes, es sollte anders sein, etwas fremd. So haben wir den beiden die Mäntel von vorne nach hinten angezogen, also auf dem Rücken geknöpft. Dazu lange Pelzwesten und Pelzmützen, bei Irakli überdimensional und bei Mütterchen Grusinien eine ganz kleine. Irakli ging zusätzlich noch auf 30cm hohen Koturnen, die aber von seinem Hosenrock ganz verdeckt wurden. So wurde es ein wirklich merkwürdiges Paar.

Zum EPILOG sollten wieder alle Schauspieler in ihren Mänteln erscheinen, außer Grusche und Azdak. Nun waren bis zum Schluß die Köchin und zwei Sängerinnen auf der Bühne, die ohne viel Aufwand nicht in ihre Mäntel kamen. Einfach schon überziehen, das wäre Umbau gewesen und nicht Rolle. So haben wir den drei Damen die Mäntel zwar angezogen, aber dann die vorderen Kanten auf Hüfthöhe nach hinten gezogen und dort geknöpft. So war das Kostüm der Rolle sichtbar, und der Mantel wirkte wie ein dazu gehörendes Kleidungsstück, ein Überwurf, den eine Frau trägt, wenn sie unterwegs ist. Am Schluß ein Griff nach hinten, und der Mantel verdeckte wieder alles - EPILOG. Die Mäntel bewirkten noch etwas, was am Anfang nicht zu sehen war: durch die Schwere des Materials und die Länge (10 cm über dem Boden) wurden die Bewegungen ruhiger und größer, aus drei kleinen Bewegungen wurde eine große.

Aber es gab nicht nur die Mäntel als Kostüme. Die zweite große Überlegung war: welche Hosen für die Männer? Herr Haus brachte mir einen echten japanischen Hosenrock. Nach diesem Muster wurden für alle Männer, je nach Rolle aus verschiedenen Materialien, "Hosen" angefertigt. Als Oberteile dazu dienten aus dem Schnitt der Judojacke entwickelte Mäntel und Jacken.

Die Soldaten trugen Jacken aus Wolldeckenstoff, noch dick unterlegt und gesteppt. Z.B. die ÄRZTE und ANWÄLTE (die gleichen Schauspieler) hatten Wendemäntel, zeigten als Ärzte die graue Seite und als Anwälte die schwarze. Auch die Frauen hatten zu geraden, weiten Röcken Stepp-Wendejacken in diesem Schnitt. Die "farbige" Seite im Palast des Gouverneurs und die "graue" Seite als Volk, wenn solistisch gebraucht wurde, z.B. die Bäuerin im 3.B. oder die SCHWIEGERMUTTER im 4.B. Auch das Kostüm der Gouverneursgattin war nach diesem Schnitt gearbeitet, nur eben in Samt und Seide mit Goldstepperei.

*Susanne Kloiber
Bovenden*



Zwei Szenen aus DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS, aufgeführt am Deutschen Theater in Göttingen, Februar 1994. Regie: Dr. Heinz-Uwe Haus.

In the Jungle of the Cities

Directed by Carl Weber, Stanford University, May 12-24, 1994

Brecht gave his play *In the Jungle of the Cities* a subtitle: (*The Fight Between Two Men in the Gigantic City of Chicago*). The effect is suggestive of a tawdry poster - perhaps an invitation to purchase a ticket to a grade B movie -- or to witness a back alley sporting event. Carl Weber's production at Stanford University captures this effect and confronts the audience with the barren brutality of film noir. Working in close collaboration with Austrian designer Matthias Kralj, Weber's production rides upon the blade of a knife cutting through time and style, combining and recombining disparate elements. It presents a theatricality that successfully straddles the division between expressionistic and epic elements propelling the narrative into a contemporary framework.

Kralj's set design acknowledges the play's proto-epic nature through a series of self-contained episodic playing areas set in seeming contradiction against the atmospheric illusion of a distant bridge on a painted backdrop. The physical space of the stage is dominated by a cubicle-rama thrusting forward beyond the proscenium arch, surging out toward the audience and threatening to enclose the auditorium. Composed with the material and debris of the homeless of contemporary American cities, these playing hovels are constructed of the black plastic of garbage bags, bits of wood, brown paper, cellophane, and plastic window screening. This montage of texture schematically physicalizes Brecht's own writing process for this play -- "i made strong concoctions of words like strong drinks, entire scenes out of words whose texture and color were specifically designed to make an impression on the senses. Cherry stone, revolver, pantspocket, papergod: concoctions of that kind." The playing areas function in the same way, operating simultaneously as isolated fragments and as interconnected compound structures.

The Weber-Kralj production operated as both pastiche as well as a demonstration of Brecht's concern for the dynamics of the artistic process evoking a shape that "arises from the material and in turn molds it." The materiality of the design in the set and costumes insisted itself into the style of this production. Kralj's costume designs collapsed time, leapfrogging from the 20s to the 40s to the 60s. This improvisational aspect was also extended into the collaged texture and haphazard structure of the set. Heavy mail-order Sears and Roebuck furniture crowded the Gargas' tiny space and was situated next to a makeshift doorframe on which was tacked a limp patch of ragged curtain. It created a particularly acute image of the emigrant experience. Weber unsentimentally presents the family from the prairie as one of the multitude of the urban poor who cling tenaciously to the vestiges of their "home," resisting the slow slide toward the new urban nomad -- the homeless. Without condescending to his audience in specifying a contemporary association, Weber's direction manages to suggest the almost subterranean fear of those who pick up and move to the next transitory space, one

spot as good as another, each site a momentary place of respite until the next enforced move.

In 1954 Brecht noted, in retrospect, that what interested him as a young man in the writing of *In the Jungle of the Cities* was "its fury, and because it was a time (the early 1920s) when i appreciated sport, and boxing in particular, as one of the 'great mythical diversions of the giant cities on the other side of the herring pond,' i wanted my new play to show the conclusion of a 'fight for fighting's sake,' a fight with no object except to decide who is 'the best man.'" Shlink, the older contender, operates strategically by appearing to be passive. He forces the younger Garga to actively fight and, as in boxing strategies, to ultimately exhaust himself. In the final round, however, George Garga regains his lost ground. He breaks off the fight and abandons all sentiment. His takeover of Shlink's lumber company is devoid of emotion. The business burned to the ground, Garga turns to his sister Mary and comments that his win is "a technical knockout."

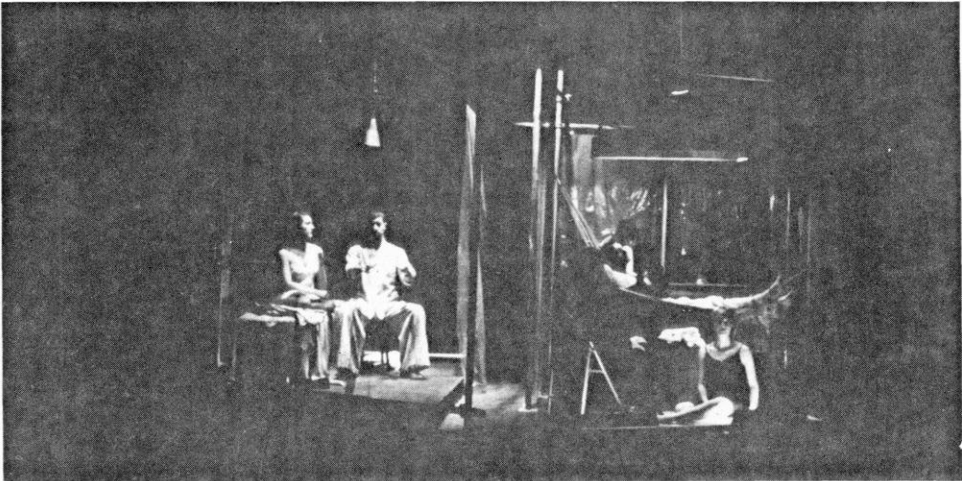
Brecht's prologue to the play further promotes this boxing metaphor and advises the audience to forget about motives and to concentrate on the event itself: ". . . Judge impartially the technique of the contenders, and keep your eyes fixed on the finish." Weber, incorporating an image from silent film, takes the prologue and places it on a black screen with white lettering. This ever present screen is used as an integral visual design element and as a constant reminder for the audience to remain, as Brecht wrote in 1922, in "splendid isolation." This sense of isolation is reinforced by lighting designer Michael Ramsaur in his use of limited sources of illumination harshly focused down upon the separate stages. The isolating effect evokes miniature boxing rings, areas of contentious performances. The overall simplicity of both designers' style is in accordance with the compact nature of Brecht's poetic style. Ihering described Brecht's poetry in this play as embodying "brutal sensuality and a melancholy tenderness . . . coarseness as well as unfathomable sadness; fierce humor as well as plaintive poetry." The youthful cast captures Brecht's simplicity and incorporates their own naive rendition of American "primitive" in both language and gesture.

Brecht wrote *In the Jungle of the Cities* in the early 20s never having any firsthand experience of the United States. This production caught the mythology of a young man's notion of America, acquired at a distance through novels and films of the twenties. Brecht wrote that "George Garga is like A. Rimbaud in appearance. He is essentially a German translation into American from the French." The characters in the Weber production, likewise, seem to have been focused through a series of lenses that culminate in an intentionally distorted view of Brecht's own mythologized Chicago. Shlink's inscrutability, underscored by his stylized white suit with culotte-like pants and straw fedora, is a character extracted from some obscure 1940s South Seas flick or from a detective film in a Hollywood version of the mysterious "Orient". Weber's approach succeeds in commenting simultaneously on the distortions of American popular culture

as well as on Brecht's own interpretative criteria. Shlink, the lumber dealer, as played by Dan Hunt is an exercise in restraint. Never entirely human, Hunt carried a notion of a concocted creature into his careful vocal delivery and studied movements. His performance contrasted effectively with the strong physicality of Ian McCrudden's George Garga. The two actors consistently maintained a tension as Shlink's apparent detachment forces the younger Garga into ever increasing frenzy in battling the older man. The erotic tension between the two is maintained in the Weber production, each character strategically playing himself out for the benefit of the other.

Thirty years after writing *In the Jungle of the Cities*, Brecht had noted that ". . . under advanced capitalism fighting for fighting's sake is only a wild distortion of competition for competition's sake. . . ." Brecht's early interest in presenting a play in which the main characters lack motivation is a contemporary theme. Many current films, both the cult and commercial, deal with these same issues. Whether the situation deals with a billionaire making money for the sake of its accumulation -- or the serial murderer killing for the sport -- the sociopathic brutality is the same. Their actions touch the lives of flesh and blood people. The ultimate strength of Carl Weber's production is that he and his collaborative team -- designers and actors alike -- successfully force the audience to witness the dilemma of fighting for the sake of fighting -- and question our culture through an alien lens.

Judith Dolan
Stanford University



IN THE JUNGLE OF THE CITIES (Stanford University). Director: Carl Weber. Sets and Costumes: Matthias Kralj. In the photo: Mary Garga (Marjorie Crigler), Shlink (Dan Hunt), Baboon (Andrey Ustinov), Jane Larry (Michelle Traven). Photo by Stewart.



IN THE JUNGLE OF THE CITIES (Stanford University). Director: Carl Weber. Sets and Costumes: Matthias Kralj. In the photo: Shlink (Dan Hunt), George Garga (Ian McCrudden). Photo by Stewart.



*Richard Morris as the Gigolo
in Opera Circus's SHAMELESS!*

Photo: Robert Golden

Brecht on the London Fringe

Janelle Reinelt's new book (*After Brecht: British Epic Theatre*) makes plain the pervasive influence of BB on the London stage. The recent and still active generation of playwrights (Bond, Churchill, Brenton, etc.) have found in Brecht models for committed writing. Directors have so successfully incorporated "epic" staging devices into their work that certain of the techniques are threatened with aesthetic death as they crop up in such commercial vehicles as the loathsome West End musical *Blood Brothers*. But--as Reinelt's title emphasizes--the English theatre finds itself just now in a post-Brechtian moment in the sense that the number of Brecht productions in major professional venues is at a noticeable low.

When a five-week summer visit to London afforded no *Mother Courage* or other Brecht icon, I became grateful for two small projects offered in two very different fringe theatres. The first was *The Baden Lehrstück*, performed as a showcase production by students who had just completed advanced training in acting in the Drama Department of the Arts Educational Schools in London. The young company had leased the New End Theatre, a small but serviceable space in trendy Hampstead, an inner suburb. The short piece was presented on the same program with Strindberg's *Playing with Fire* and Pirandello's *Sicilian Limes*. The plays were scheduled to be toured to Edinburgh in September as part of the Fringe Festival.

The *Lehrstück*, like all of these plays, is undoubtedly an unusual choice for a showcase, the purpose of which is to show off the talents of the actors for the benefit of television and theatre producers. At the performance I attended, these worthies were recognizable as the ones who were provided with bound stacks of 8 x 10 glossies from which the actors smiled out, looking energetic and well-scrubbed. I say that the choice of the plays is surprising only because these producers are less likely to be searching for actors who are competent in the irony and subtlety required by High Modernism than they are to be looking for the regular features and bounteous hair that suits young people in Agatha Christie serials. Nevertheless, the artistic courage, if not the self-marketing instincts of the actors, demanded respect.

The Baden Lehrstück was first performed in 1929 in Baden-Baden. It is essentially a choral piece, with highly formal question-and-answer singing between the chorus of average citizens, a crashed airman, and the audience itself. A "Speaker" announces themes and provides information and leaders in the audience instruct the assembly in singing back answers to the questioning airman. The action of the play is simple: an airman has been gravely injured in a crash near a town; he asks the people for water and a pillow; they debate the moral necessity of such charity and turn him down; he dies. Brecht's text is spare and poetic. Paul Hindemith's music is dissonant, strange, disturbing.

And so was the production by these young actors and their director, Adrian

James. The audience is compelled to enter the space by dodging past the dangling feet of the airman, who is hanging--bleeding and sweating, eyes open--from a leather parachute harness. He is suspended to the side and just at the edge of the audience's space, in a position theatre people call "down left."

The audience has a long time to confront the airman. He is a handsome young man, slender, artistic-looking, utterly helpless. His eyes meet with those of anyone who is willing to look at him. He is examining the people who can save or destroy him, calculating our potential for compassion. When the music begins, performed on a synthesizer by musical director Julian Dawes and supplemented by a tape, the chorus enters and takes their positions on a set of risers in the opposite ("up-right") position. The chorus and Speaker provide background about the airman's position as one riding on the wings of the latest technology. The airman asks for a drink of water. The chorus asks itself, "Why should we give him a drink of water?" They show that they have water ready to give. The airman asks the audience to give him a drink of water. The audience is directed to sing back, "When did he ever give a drink of water to us?" The Speaker pours the water onto the floor. Next the airman asks for a pillow to rest his head. No moral debt being found in chorus or audience, the Speaker tears up the pillow and the pieces are strewn on the floor.

In the middle of this morality play is the *Lehrstück's* strangest feature: a grotesque interlude in which two clowns systematically amputate successive parts of a representative bourgeois's body. The gullible wretch begins by complaining that he has a pain in his foot, so his companions assist him by cutting off the foot. Then he is unbalanced, so they accommodate him by cutting off his other foot. The hands, arms, and ears follow, and eventually even the poor sap's head is removed, and he has only himself to blame: too stupid or too cowardly to inquire into the real cause of his pain, he has given permission for each and every amputation. He is dragged off at last, a mere lump, but pain-free. The New End Theatre production accomplishes this bizarre charade by constructing a sort of Mr. Potato-Head costume inside of which lurks an actor. The larger-than-life figure is equipped with detachable body parts so that, by the end of the amputations, the actor inside is portraying little more than a still-sensible torso.

The New End production succeeded in confronting a piece that is, like most of Brecht, unconventional and hard. The performance provoked in at least one spectator a new analysis of the moral question, "Why should I be kind?" and its corollary, "Who is causing me pain?" Unsatisfied with or disbelieving in conventional (and in Brecht's view, empty) definitions of compassion, Brecht and Hindemith fashioned a piece that functions as a compassion-analysis-machine. It compels me to ask the question, "When I act 'kindly' toward others, am I truly being kind?" And it compels me to add, "Or am I cutting off my brother's or my sister's foot for my own gain?"

In a quite different inner suburb, an avant-garde opera company was performing their own bizarre creation. *Shameless! (An Immoral Tale)* was created and performed

by Opera Circus at the Tricycle Theatre, an artfully restored and rehabilitated space in grimy Kilburn. The opera in question employs music by Verdi, Mozart, and Rossini in addition to original music and is "inspired by" certain short stories by Bertolt Brecht. This innovative company of eight singers (who have broken into two casts of four each for *Shameless!*) immersed themselves in the Brecht material and then--in collaboration with director David Glass, composer Paul Sand, and writer David Pearl--assembled a highly original, funny, and ultimately unsettling work.

The narrative and the performance start off slowly. A miserly merchant considers murdering his wife, a saintly woman. At the same time, a sexually frustrated widow takes home a well-hung gigolo. The two stories progress simultaneously and the two couples ultimately end up outside the town, illusions shattered, stumbling and cold in the blowing snow.

Glass stages the opera by using a most unlikely device: a sort of trampoline about twelve feet square, made of black elastic strips stretched over a metal frame. The device is skirted with black masking so that we cannot see beneath its stretchy surface. Though the actors sometimes move off of this structure, the vast majority of the action occurs on or behind or beneath this amazing device. Actors can both dive into the scenic device and emerge slowly from it. Props can suddenly pop up from its murky depths and a pair of naked buttocks can protrude at an impossible angle relative to the gigolo whose head and shoulders are visible some six feet away. In what is perhaps the most astonishing affect achieved with the simple device, the gigolo dives head-first between the legs of the excited widow and is instantly swallowed up, legs and all, to her voluble satisfaction.

Whether *Shameless!* is or is not a suitable treatment of Brecht's stories (the company's materials avoid using the words "adapted from," likely to avoid copyright problems), its performance is surely brimming over with the taut nervousness and acrid wit of Brecht's theatre. The sleazy human comedy of the piece is alternately amusing and grim. Familiar arias and quartets are given lyrics and are accompanied by actions that conflict with their merry (or at least innocent) sources. The sexual humor and irony of the two stories eventually turn chilling. Their notions of themselves and their world in tatters, the four characters creep limb by limb through the up-ended piece of rubbery scenery. Singing an achingly beautiful quartet, they struggle slowly through the elastic bands like the dead dragging themselves from the grave. The quartet reaches a painful conclusion. And then all dissolves into a forced merriment. Reminiscent of *The Threepenny Opera*, Opera Circus's piece restores a happy order impossibly, and with a wink.

Mark Fearnow
 Pennsylvania State University

*Morag McClaren
and
Edward Hands
in
SHAMELESS!
at the
Tricycle Theatre*



Photo: M. A. Laitak

Mutter Courage beim "Frankenfringe" in Edmonton

Vom 12. bis 21. August 1994 fand in Edmonton, Hauptstadt der Provinz Alberta im kanadischen Westen, die dreizehnte Folge eines internationalen Theaterfestivals unter Teilnahme von Ensembles und Einzelkünstlern aus den meisten englischsprachigen Ländern, aber auch aus Argentinien, dem Iran, Japan, Mexiko und Rußland statt. Gespielt wurde auf vierzehn Bühnen, in Zelten und auf Plätzen; der Titel "Frankenfringe": - eine Wortzusammensetzung aus Frankenstein und "Fringe" (hier etwa mit Randgeschehen zu übersetzen) - deutete die von den Veranstaltern intendierte Schockwirkung und geplante Abkehr vom reinen Repertoirebetrieb an. Dennoch befanden sich einige Klassiker oder Beinahe-Klassiker im reichhaltigen Spielplan; neben Samuel Beckett, G.B. Shaw und Shakespeare ebenfalls Brecht mit *Mutter Courage und ihre Kinder* in der Inszenierung des One World Theatre aus Seattle im US-Bundestaat Washington in der englischen Übersetzung von Eric Bentley und unter der Regie von Laura Downing.

Die insgesamt sieben Vorstellungen fanden in einer umfunktionierten Lagerhalle mit wechselnden Anfangszeiten (von mittags bis mitternachts) statt. Laut Auskunft der Schauspieler erfreuten sich alle Aufführungen in der etwa 140 Sitzplätze fassenden Halle guten Zuspruchs; die von mir besuchte vorletzte Vorstellung war ausverkauft. Die vielleicht nicht unberechtigte Annahme, daß die Inszenierung eines Stückes von Brecht in dem fast unübersichtlichen Spielplanangebot des Festivals untergehen würde, erwies sich als unbegründet.

Das aus nur sieben Schauspielern bestehende Ensemble des One World Theatre

hatte das Stück bereits im Frühjahr dieses Jahres in Seattle aufgeführt und, wie mir berichtet wurde, für die Vorstellungen in Edmonton noch einmal gekürzt, so daß sich eine von Tempo und Intensität geprägte Vorstellung von ungefähr anderthalb Stunden ergab. Da wegen der geringen Zahl des Bühnenpersonals Doppel- und Dreifachbesetzungen (ausschließlich der Titelrolle) notwendig waren und keine Pause eingelegt wurde, nahmen die Schauspieler ihren Kostümwechsel und den Szenenumbau zwischen den Szenen auf offener Bühne vor - ein Vorgang, der durch die eher notdürftigen Kostüme und die minimalen Bühnenrequisiten erleichtert wurde. Dabei war die eklektische Minimalausstattung durchaus dem Charakter des Stückes angemessen; jedenfalls wirkte z.B. der auf Reifen daherrollende und mit einem zerbeulten Nummernschild versehene Wagen der Mutter Courage im Milieu der Marketenderin keineswegs anachronistisch.

Bei den Szenenwechseln verzichtete man auf die übliche Praxis eines mit Zwischentiteln beschrifteten Transparents (oder die Projektion der Zwischentitel auf eine Leinwand). Vielmehr gab ein (weiblicher) "stage manager" die nötigen Hinweise auf die jeweils folgende Szene und faßte die ausgelassenen Textpartien zusammen - eine sicher akzeptable Lösung im Sinne des epischen Theaters, die das narrative gegenüber dem Handlungselement hervorhob. Die Hauptrolle war mit Jayne Taini, einer zwar äußerlich "mütterlich" wirkenden Schauspielerin, die aber auch die hartgesottene und mitleidslose Händlerin herauskehren konnte, vorzüglich besetzt. Sie wurde von einem Ensemble meist jüngerer Schauspieler unterstützt, die ihre Mehrfachrollen gut im Griff hatten. Allerdings waren nicht alle Doppelbesetzungen optimal gelöst. So wirkte Jenà Cane zwar überzeugend als Kattrin; als Feldhauptmann in der 2. Szene war sie der Rolle physisch nicht ganz gewachsen. Das Publikum folgte der Aufführung aufmerksam; es gab Beifall auf offener Szene und Lacherfolge bei solchen textlichen Verfremdungen wie der folgenden: Werber: "Im Lager da brauchen wir Zucht." Mutter Courage: "Ich dacht Würst." (1. Szene). Trotz der zuweilen starken Emotionalität, die beispielsweise am Ende der 3. Szene erreicht wurde, als sich Mutter Courage mit dem Leichnam ihres redlichen Sohnes Schweizerkas konfrontiert sieht, waren es besonders die "Rap" und "Soul" nachempfundenen Songs in der Gitarren und Kochutensilien verwendenden neuen musikalischen Bearbeitung von Derek Horton, die den epischen Aufführungsstil betonten.

Der langanhaltende Schlußbeifall des Publikums bewies, daß auch ein leicht modifizierter Brechttext in einer keineswegs Modellcharakter beanspruchenden Inszenierung, die mit spärlichen Mitteln auskommen mußte, das Zuschauerinteresse zu finden vermochte. Das "Frankenfringe" Festival, das vor allem das radikale, provokative, anstößige Theater in den Vordergrund stellte, bot dem Klassiker Brecht mit seinen auch am Ende unseres Jahrtausends noch nicht überholten Weisheiten und Denkanstößen einen wohl ungewöhnlichen, aber letztlich angemessenen Rahmen.

Siegfried Mews
University of North Carolina

Der Ozeanflug - Brechts Radiotheorie im Schafspelz

Sieben Hörspiele im Fernsehen, neun Stunden Programm, internationale Medien- und Hörspielexperten und über 60 fernsehmachende StudentInnen: Das ist die Bilanz des 5. Juli 1994

An diesem Tag stand das Programm des Offenen Kanals Berlin (O.K.B.) ganz im Zeichen der Medienberaterinnen und -berater der TU Berlin und ihres Projektes: "Hörspiel im Fernsehen" - das gläserne Radio.

Bertolt Brecht forderte schon 1930 ein gemeinschaftstiftendes Experiment im Kontext modernster Rundfunktechnologie. Über das Massenmedium sollte der Versuch unternommen werden, potentielle Konsumenten in Stadt und Land zu beteiligen - jenseits literarischer Experten-Runden und Feuilleton-Spalten.

Brechts Radiotheorie war Auslöser für die Auseinandersetzung mit zwei scheinbar gegensätzlichen Medienformen.

Die Vorstellungen von einem für alle zugänglichen Rundfunkwesen wurden bis heute nicht verwirklicht. In erster Linie waren es politische Beweggründe, Brechts Vision von einem Gemeinwesen-Radio zu boykottieren.

Erst in den letzten Jahren erwachte das Interesse erneut an den Stücken des Visionärs. Leider vollzog sich diese Brecht-Renaissance nur auf der Bühne. Brechts theoretische Arbeiten fielen unter den Tisch des Kulturbetriebes. Noch kläglich war es um die Bilanz der Auseinandersetzung mit seinen Radio-Texten bestellt. Dabei böten die neuesten technischen Errungenschaften geradezu an, sich mit der Radio-Theorie endlich wieder auseinanderzusetzen.

Genau dies war die Absicht der Medienberaterinnen und -berater der TU Berlin. Am 5. Juli erlebte ihr Konzept vom "Hörspiel im Fernsehen" im O.K.B seine Premiere. Interaktives Radio, live im Fernsehen produziert; keine bloße Fernsehspiel-Umsetzung. Das ist Brechts Vision vom Gemeinwesen-Radio ins Heute weitergedacht. Das Bild liefert zusätzliche Assoziationsmöglichkeiten, ohne den Zuschauer zu bevormunden. Der Konsument wird zum Akteur: vom Hörer zum Zuschauer zum Gestalter.

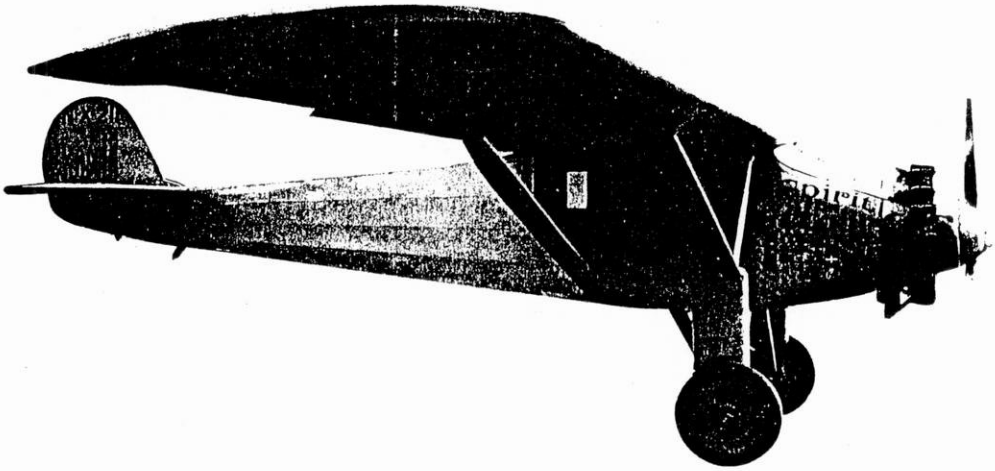
Brecht erwies den Studierenden noch auf andere Weise ihre Referenz. Sie wählten einen Stoff für ihre Hörspiele aus, der auch schon den Inspirator des Projektes zu seinem ersten interaktiven Hörstück anregte: Die erste Non-Stop-Ozeanüberquerung durch Charles A. Lindbergh von 1927. Diese einstmals gefeierte Pioniertat war der inhaltliche Ausgangspunkt für ihre interaktiven Hörspiele.

"Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern," sagte Bertolt Brecht in einem Interview. Und so wie sich die Darstellungsart ändert, so ändert sich auch der Inhalt. Dieses gilt natürlich besonders für die Person des Fliegers Charles Lindbergh. Die historische Figur ist in den letzten Jahren immer mehr ins Zwielficht geraten. Für uns heute ist er nicht mehr der Held, der

er einmal war. So nahmen sich auch die Studentierenden die Freiheit im Umgang mit der Figur Lindbergh. Unter ihrer Obhut wurde der Flieger unter anderem zu einem Betrüger oder der virtuellen Figur eines Cyberspace-Spiels. Diese Lindbergh-Variationen waren eingebettet in selbst produzierte Filme zum Thema und Talkrunden zu Brechts Rundfunk-Visionen, im Vergleich zur deutschen TV-Realität.

"Hörspiel im Fernsehen" zu präsentieren, wäre ohne Bertolt Brechts Radio-Theorie nicht denkbar gewesen. Brechts Idee erhält angesichts der technischen Möglichkeiten einer weltweiten Kommunikation und der damit denkbaren aktiven Beteiligung des Einzelnen an den Medien neues Gewicht. Etwas von diesem Pioniergeist steckt in diesem Projekt.

Claus Hoppe & Tobias Stock
Berlin



On May 21, 1927, Charles Lindbergh made aviation history when he landed the SPIRIT OF ST. LOUIS in Paris, completing the first non-stop transatlantic solo flight. The SPIRIT OF ST. LOUIS, a monoplane built by Ryan Airlines of San Diego, California, was equipped with a 220-horsepower, air-cooled Wright Whirlwind engine. Lindbergh made the 3,610 mile flight between New York and Paris in 33 1/2 hours. Upon landing he won the sought-after Orteig prize: \$25,000 to the first aviator to make this historic flight.

Das Gleichnis über die Zerstörung und die Verteidigung des Glaubens

Ein Bericht über das Brecht-Gastspiel des Rustaveli-Theaters in Moskau

Nostalgisches Wiedersehen nach der Sintflut. Robert Sturua, einer der Stifter unserer Brecht-Tradition, brachte aus dem mit archaischen Nationalzwistigkeiten zerrissenen Georgien zwei Brechts: den wiederaufgenommenen *Kaukasischen Kreidekreis* (1975) und eine Neuinszenierung des *Guten Menschen von Sezuan*. Die letzte wurde in dem hungernden Tbilisi von bis zum halbarmseligen Zustand geführten Schauspielern gemacht. Zwei Aufführungen, getrennt von der Epoche, in der unser leichtsinnige Glauben an die weise Gesellschaftsveränderung und den Sieg der Vernunft und des ewigen Friedens zusammenbrach.

Nichts erinnerte im Zuschauerraum an ehemalige Triumphe der georgischen Melpomene...schwarze Anzüge der Georgier, seltene Moskauer in dem Parterre, zynisch leere Ränge... Doch Sturua steig mit seiner verjüngten, die alten Ensembletraditionen wiederherstellenden Truppe hoch auf, vielleicht absichtlich zu hoch. Zu den viel höheren Gesetzen, zu der Gesetzlosigkeit des lebendigen Seins? Der Wahnsinn der Zeit gebärt den hohen Flug, wahnsinnige Knappheit des Gedankens und krampfhaftige Emotionen (nicht selten auch leichtsinniges Lachen, welches hilft, das grenzenlos wahnsinnige Denken zu vermeiden). Mit allen diesen Kennzeichen funkelt und leidet die Aufführung der Georgier.

Anstatt der "tiefsinnigen Farce" - Farce über die Grenzen der menschlichen Möglichkeiten, mit Anlockung der grenzlosen Mitteln des leichten und ein bißchen grivoisen Revues. Sturua versucht das Gleichnis über den Kampf des Guten und des Bösen nicht zu düster und zu böse zu machen - obwohl der Erste Gott (D. Gaganidse) schon alle Geduld verloren hat und sich momentan ereifert, wie ein Irrsinniger.

Für China interessiert sich der Regisseur so wie Robert Wilson - ästhetisch-stilistisch, chinoisierte Plastik dient ihm als ein Maß von Verfremdung und Virtuosität. Die Leidenschaften der Entzweiung mißt Sturua mit Händelmusik und Jazz, als Hintergrund für die Parodie der weisen Schui-Ta-Kapitalisierung dient... das Finale der neunten Symphonie Beethovens. Alles erinnert hier an unlösbare Probleme, mit welchen die Kultur ewig zu tun hat.

Den Raum von dem erprobten Bühnenbildner G. Aleksj-Meschischwili stellt der große "Stall" mit klaffenden Löchern; ein Clochard bringt sich tummelnd mit einem Stock den löchrigen Schuh hoch... Die Armut ist hier ein Zeichen des besonderen Glanzes, ein Zeichen der Ewigkeit und des hungernden Georgiens auch. Naturalistisch abscheuliche Menge, die kein anderes Schicksal als das der Schmarotzer des guten Schen Te wünscht, ist ein Schlüssel für die Interpretation des Brechtschen Stückes. Es scheint, als ob der Regisseur mit seinen bekannten Mitteln, seiner blitzenden Synthese von

Pathetik, Lyrik und Rabelaisentum die bekannte Geschichte des Übergangs von Krämerkapitalismus zu flinken Konzernen erzählt. Sturua deutet aber *Den guten Menschen* als mythologisches Gleichnis über den Weltbau, sowieso nicht bis zum Ende von dem Menschen erkannt, der die göttlichen Gebote auf jeden Schritt verrät. Und hier tritt die Zeit als die härteste Verfremdung auf.

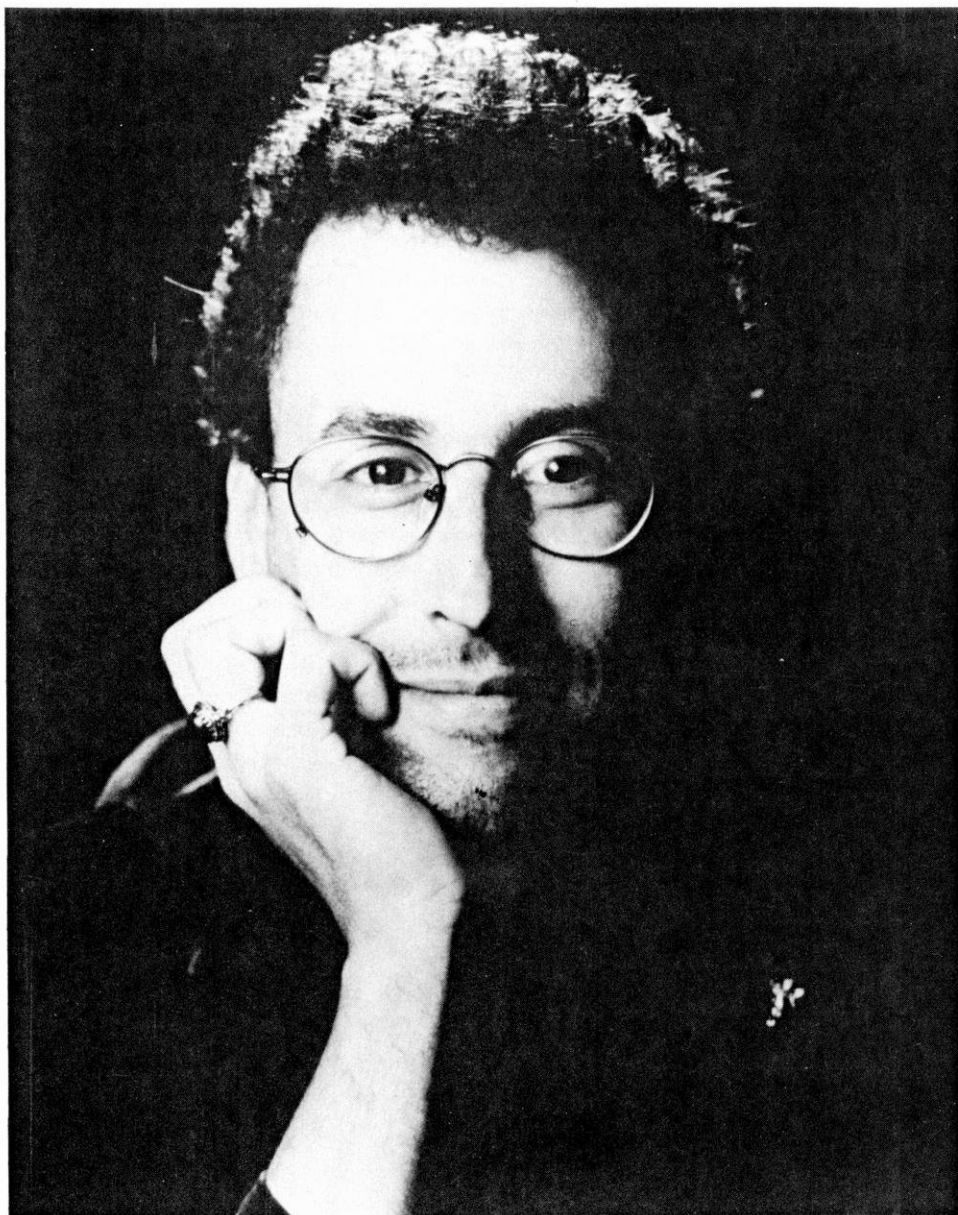
In der biegsamen, wie ein Reh, schlangenartig-avangardistisch sich bewegenden Schen Te (N. Kasradse) erschüttert die Geburt des bösen Schui Ta aus der Notwendigkeit, von innen. Diese Entzweigungsqualen sind von solchen christlichen Schmerzen durchgedrungen...

Sturua hackt Brecht von jeglicher Ideologie ab. Für Brecht, der ein Zeuge des Kraches der wichtigsten Wertsysteme geworden war, wurde das Maß von Güte und Grausamkeit das Hauptproblem der modernen Moral. In dem ungleichen Zusammenstoß der Leidenschaft mit der Geldmacht entwickelt Schen Te (Kasradse) ihr Maß des Bösen, das für die barmherzige Absicht zulässig ist. "Gute Taten kosten auch Geld!" - es wurde nicht ironisch gemeint. So gab es in der kostbaren Darbietung der Schu Fu (K. Tavardkiladse) keinen Klassentadel an der Gewinn gier, es wurde diesen edlen Sponsoren der Schen Te von dem Publikum sogar Applaus gespendet.

Der Tanz der schwarzen Fehlgeburt der guten Schen Te ist voll von den Vorahnungen der unerbittlichen Zeiten des Pragmatismus. Die meisten Szenen der Aufführung verkörpern eine Brechtsche nüchtern-sarkastische Sicht auf die Tragikomödie der geschichtlichen Bewegung, die an meuterischen Wendungen enorm reich ist.

Roberto Ciuli, der bei der Verwirklichung seines Rußland-Projektes auch dabei war, machte Sturua den Vorwurf, seine Schauspieler schnitten Grimassen und kamen in die Widersprüche der Brechtschen Figuren nicht tief tief hinein. Sturua war immer ein Dichter der männlich kräftigen und karnevallartigen Synthesen, aber nicht der Dekonstruktionen. Zudem bereue ich, in diesem noch gepeinigten Staat zu leben; hier bin ich nicht imstande, mich auf einen ganz ästhetischen Gesichtspunkt zu stellen. In den groben Grimassen der georgischen Gaukler spüre ich einen höchsten Grad des Abscheus gegenüber den endlosen Wiederholungen der Gewalt, einen stummen Schrei an die göttlichen Gnade. In den engelhaften-quälerischen Gesten der Schen Te (Kasradse) spüre ich die christliche Hoffnung darauf, daß dem Menschen der kommenden Pragmatismus-Zeit die Güte bewahrt wird. Sprödes Glauben benötigt den Schutz der Vernunft. Apropos: Die Berliner Festspiele überlegen die Chance der Herbst-Einladung für die guten Georgier.

Vladimir Koljazin
Moscow



Tony Kushner
(Courtesy of the La Jolla Playhouse)

"Preaching to the Converted?" - "You couldn't possibly do any better!"

An Interview with Tony Kushner on September 19, 1994

Wendy Arons

University of California, San Diego

In September of 1993 director Lisa Peterson asked me to do a literal translation of *The Good Person of Setzuan* for Tony Kushner to use in adapting the play for her production at the La Jolla Playhouse. After the play opened in August 1994, I had the opportunity to speak with Tony about the new translation, Brecht, and theatre in general.

WENDY ARONS: What was the genesis of the new adaptation of *Good Person of Setzuan*?

TONY KUSHNER: Lisa [Peterson] asked me to do it.

W.A.: Did she choose *Good Person* or did you?

T.K.: She did. The whole thing was her idea from the start. She had approached me several months ago about doing it with Los Lobos doing the music. And that was all completely her idea.

W.A.: Had you wanted to adapt this particular play or any play by Brecht before?

T.K.: Well - it's sort of weird, what we're calling an adaptation, which I don't consider an adaptation. I basically think of it as something that you and I collaborated on, and I think of it as just a playable English language translation. I think it has - as translations always will - some of the flavor of the people who translated it. And I don't think on stage it sounds like the other translations, which I was very happy to hear. But it's not an adaptation in the sense that I think of an adaptation, in which substantial work has been done on the play's structure or substantial liberties have been taken with the text.

W.A.: And why did you choose not to do that?

T.K.: Because I think that *Good Person* is a masterpiece and I think it's insane to screw around with it, frankly. I mean, unless somebody had some great idea, some sort of re-exploring of the text, which I don't. I actually found that in the face of what I think Brecht has accomplished in his two or three best plays I feel almost nothing but weak knees. I think that the plays are not perfect, because nothing's perfect, but they're of the same caliber - or almost of the same caliber - as Shakespeare. And I wouldn't have a clue as to how to improve on it in any way.

W.A.: Was there a time early on when you were considering doing a real adaptation of it?

T.K.: No, if I had had more time than I wound up having, I think I would have liked to have been able to tighten it a little bit more. But I still wouldn't consider it an adaptation. I had done an adaptation, for instance, of Corneille's *Illusion*, which has a number of scenes that are not even in the original *L'Illusion Comique*, and virtually none of the writing is directly translated from Corneille. In fact, I don't think any of it is. I sort of used to fact that my French is incredibly terrible. I didn't work with a literal translation in that case, I just got a general sense of what I knew the lines were saying and then completely took off from there. I had done something similar with Goethe's *Stella*, where I felt that to approximate what I imagined the German was saying I needed to just completely invent the language for it. But with *Good Person* I never really was interested in that. I think that in Germany, where the audience is going to come in with a relationship to the material because it's been part of their culture for a substantial period of time, it's useful to play around with it, just like it's sometimes interesting to see people experiment with Shakespeare. Except I've never really seen any experiment with Shakespeare ever, where I wasn't wishing that I was watching the thing that he wrote. Because everything is a reduction. It's just too good - it's like saying I'm going to adapt the general theory of relativity or something - you're going to screw it up.

W.A.: Why did you feel that a new translation was needed now?

T.K.: The only American English translation is Bentley's, that I know of, and it really is almost an adaptation. I think he really screws around with the play in a way that I feel uncomfortable with. Plus, I don't think that his writing is terribly exciting on stage. We have to be eternally grateful to him for having gotten Brecht out there as early as he did, but I think that the plays don't really work very well on stage when you do his stuff. And then I think the Willett and Mannheim and the Michael Hoffman are all very good, but they're British, and I think you would basically have to do a substantially new version just to clean the British English out of them. So I felt that there was absolutely a necessity for a new translation. Since I don't speak German and I don't read German, I didn't feel that I was doing a scientifically exact translation - I felt that it was okay if I had some of my stuff in it.

W.A.: Do you read a little bit of German, or none at all?

T.K.: Well, a little bit - between your literal and all the other versions and the German I would know enough. I worked with the German text at my elbow - I sort of picked through things, trying to get some sense of what the German was. I can speak it, even if I don't know what I'm saying. I know the sound of it, I've heard enough German recordings, and I think that's important. And I think I have a great familiarity with Brecht's stuff in English and in German, and I think I have a sense of what he's doing with his language.

W.A.: How did you first get interested in Brecht?

T.K.: When I was in college - two things sort of made me - well three things. One, I read *Mother Courage* and was tremendously excited by it. Just by its theatricality. I read the *Short Organum*, and it was the first modern theory of drama that I had read that meant anything to me, and at the same time that I read it I was beginning to dig into Marxism, and was very excited by the discovery of the time for me, which was dialectics. And I found, as I still do, Brecht's writing about theatre incredibly exciting. It was a perfect marriage, it seemed to me, of politics and art. And then I saw Richard Foreman's production of *Threepenny Opera* at Lincoln Center - Papp produced it -, and I saw it I think eight times. It was the most astonishing piece of theatre I had ever seen. It was completely enjoyable and completely upsetting at the same time. And I felt that this is the kind of work that I want to do. I have a real affinity for German literature - I've always loved it. It's a beautiful language, and the culture is such an interesting culture, because it's produced so much that's extraordinary and so much that's completely horrendous.

W.A.: Do you still find yourself drawing Brechtian theory and technique in your work? I mean, are you conscious of it?

T.K.: Yeah. The first play that I ever wrote, *A Bright Room Called Day* - the first serious play that I wrote - I did what Brecht did, which was to pick a play that I felt like drafting an answer to - and I mean either a play that you like very much and feel that you have your own response to, or a play that you hated, that you want to destroy. But in my case it was the weakest of all of Brecht's plays, I think - it's not even really a play - *Fear and Misery in the Third Reich*. And that was very consciously sort of Brechtian. But I think also the influence of Brecht on me as a writer is something that happened by way of the influence Brecht had on the British theatre. My work now at least is more directly indebted to people like Churchill and Brenton and Bond, who all came out of that kind of Neo-Brechtian thing that the Brits were doing in the late fifties and early sixties after they had seen the Berliner Ensemble. So I think it comes by way of that. I don't at this point think of applying the theory directly as a template for writing - I don't think I could do that. And I don't suspect that Brecht would like what I write very much.

W.A.: Why not?

T.K.: Well, I don't think that the fantasy aspect of it, which has always been incredibly important to me and is in everything I've ever written, would appeal to him. I think he'd be critical of it. I think he'd find it probably sentimental. It probably is sentimental. And Brecht managed to maintain a conviction that his work was being created to be as useful as a person of his times could create useful work for a new society, that was in the process of being born. And I can't entertain that illusion, I don't believe it right now. I mean, when he was writing the *Lehrstück* and the early stuff after he discovered Communism in the late twenties and early thirties in Berlin, he really believed that he was going to be writing in the middle of a proletarian revolution; and then after he was booted out by Hitler, he sort of lost contact with the German

proletariat, but he still clearly believed - or had a strong faith - that there was a certain historical determinism at work and that the working class and Internationalism would succeed. I mean, he was never a fool, so he always had a certain kind of pessimism, but he had real sense - that Modernist-Communist sense - of being a responsible artist. And I want to be a responsible artist but I don't know exactly to what it is I'm being responsible. In the sense of a social movement that I can say, "I'm writing this for you" - there isn't a social movement right now that I can say that to.

W.A.: Do you feel that theatre still can perform that function anyway?

T.K.: I think it always does. I think theatre is inherently political. Everything that Brecht said about theatre is absolutely true.

W.A.: I guess my question is more specifically - to fulfill the function of being the place where a social movement coalesces or is pushed forward or something.

T.K.: Well, I don't know that he would have ever said that it would be a place where it would coalesce or necessarily be pushed forward. I think that he would say that it was a place where the people that were pushing it forward or coalescing it could gather and find their sense of reality reflected. I mean, he was pretty careful not to say, "I'll create the revolution on my stage." Still, he was fairly arrogant - I mean his epitaph should be, you know, "He made suggestions, we carried them out." But I think that theatre can still serve a very important political function, I mean I believe that art can. I think you always have to remember, as I think Brecht always remembered, that art is superfluous - he says it in the *Organum* - and that doesn't make it unimportant, but it's important to remember that. And I think that there's always the issue of not taking yourself too seriously as an artist.

W.A.: I think it's often something that you forget when you're heavily involved in putting on a production, that it really isn't the most important thing in the world.

T.K.: Right, well, I think that when you're in the middle of putting one on that of course you probably should believe that it's the most important thing because it should be as good as it could possibly be. And I think it is a sort of life and death matter in that regard. But it's not activism. And I think that Brecht was incredibly smart about that. I mean, he had a vision of the theatre in the *Lehrstück* that was interestingly experimental, that's sort of like a combination of *Waiting for Lefty* and Agitprop and also Grotowski. I mean that it's paratheatrical in the sense that it completely eliminates the distinction between actor and audience and performer and performed for. But he abandoned those experiments - because he was in exile.

W.A.: I think often people have a conception of Brecht as having been more activist, but you're describing him more as somebody who was preaching to the converted already, that he didn't really have any illusions about who his audience was.

T.K.: Well, I don't think that any political artist does anything other than preach to the converted, I think preaching to the converted is exactly what political

theatre does. I mean the idea that political theatre is supposed to take Bob Dole and turn him into a decent human being is ridiculous. If you write political theatre like that you're going to write very bad theatre, because for one thing you're condescending as an artist: You're saying, well, I'm writing this play about something I already know to be true for an audience that isn't as enlightened as me. And what you're going to produce then is going to be dreary and pedantic as is most political - ostensibly political - theatre. When I teach playwriting, I always tell my playwrights that they should assume that everybody in the audience knows exactly as much as they know, possibly more, and that everybody in the audience is on the same side of the issues as they are, and is as confused about the issues as they are. And that what you do when you preach to the converted, of course, is extend the boundaries of what is known and what the faithful believe, because of course, as any Talmudic scholar will tell you, or any doctor of the church, the converted have a great deal to think about and there's a great deal of confusion and ambiguity and ambivalence, and what's exciting is when art goes beyond what everybody knows. I think that's the direction that all art should be in: what hasn't been said, or what have we been too afraid to say, or what is it that we don't know how to say yet, and can we find a way to say it. Whenever people say, "Oh, but you're preaching to the converted," I think about John Donne or Martin Luther King, and I think, "Yeah, so what?" You know, you couldn't possibly do any better.

W.A.: I feel that's such a wonderful way of reformulating that idea. Preaching to the converted is always used as such a pejorative, and that's a terrific way of taking that idea beyond the insult and really making it a positive. Because there really is an important function in getting the converted to really think about what their beliefs are.

T.K.: Exactly. I mean, when I started writing *Angels in America*, the one thing I took as an absolute given is that we all agreed that it was okay to be gay. And of course that's not true, in the world there are people who don't understand that yet. But I thought the most boring thing I could conceivably do is to write a play trying to convince people that it was good to be gay, because we got past that, I mean that was what Mark Crowley did in *Boys in the Band*. It's been done. And I thought what we need to have now, and what I think we're beginning to get in some of the new Queer Theatre, is plays that say okay, so we're all gay, and we're all here, and - now what?

W.A.: Now, audiences in this day and age tend to be people who have enough money to buy tickets, and they're not necessarily always the converted. Is there trouble finding an audience for political theatre? I mean for example, to put on *The Good Person of Setzuan* at the La Jolla Playhouse...

T.K.: Is odd.

W.A.: ...at \$25 a ticket or \$40 a ticket is really a strange twist of fate for that play.

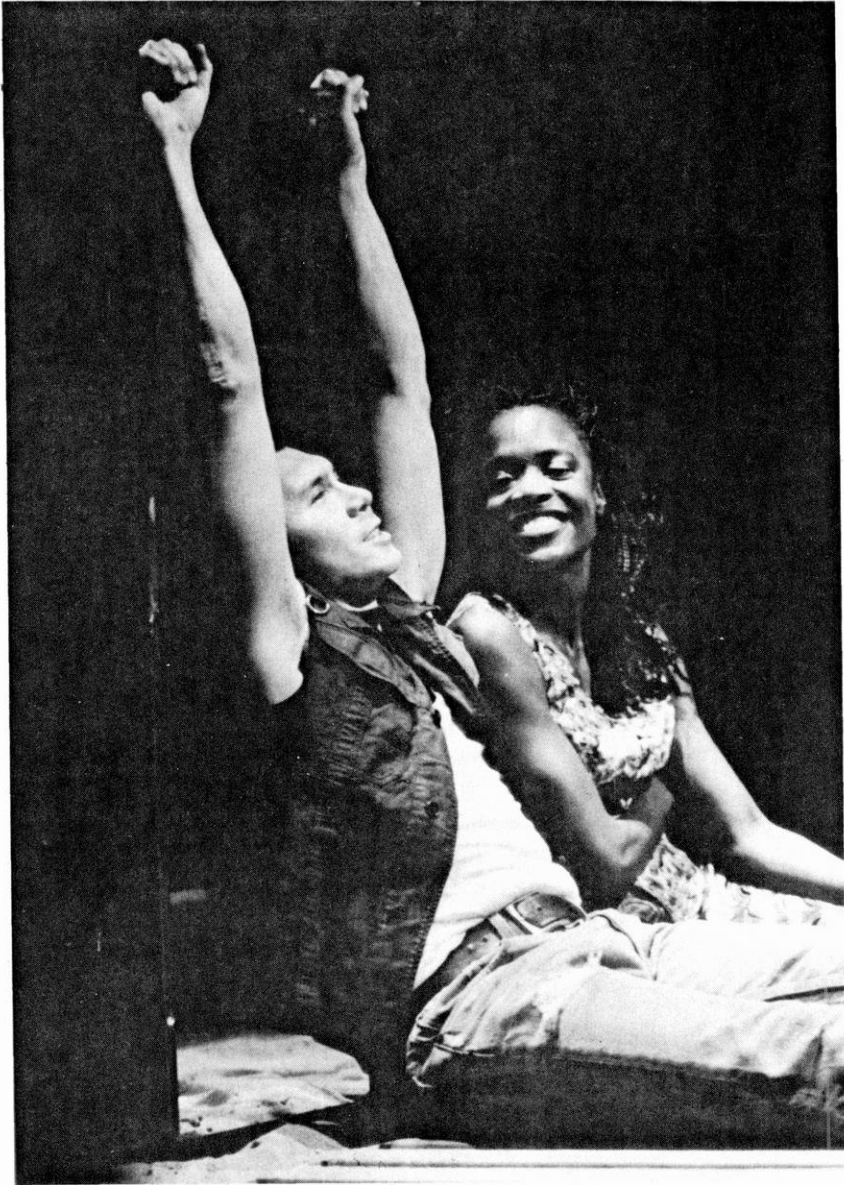
T.K.: Yeah it is. I mean that's clearly - when you look at the epilogue, Brecht had some awareness of the likely fate of these plays. I think the people who go to the

theatre in this country for the most part in most parts of the country are what I like to think of as members of the forty percent of Americans who are not afraid to admit that something's gone really wrong with the country, that we're in a lot of trouble, that there are a lot of people in this country who are suffering terribly, that something has to change. And this forty percent understands that actually being members of a society means that you have to deal with the social, and you have to deal with collective enterprise, and not just the individual. And I believe that there really is forty percent of this population that understands these things. And I think that the people that go to the theatre are of that group. So even if some of them may have - and may be ashamed of this forever - voted for Ronald Reagan, or Dannemayer, or something equally scandalous, I still believe that the likelihood is if they come to the theatre they're not the real, diehard, assholes. I don't think that Bob Dole or Jesse Helms go to the theatre, period. Or their followers. Or the followers of Donald Waldman or Jerry Falwell. So that even these guys that are going and paying their fifty bucks, are still, I think, people that can be moved. I saw John Dexter's really rather remarkable production of *Mahagonny* at the Met, and part of me was thinking, God this is ridiculous, because you know those are hundred dollar seats or whatever and everybody was sitting there in tuxes! But at the end, because Dexter's a terrific director, and was a terrific director, and because the opera is so great, I think that the audience was made very uncomfortable, and probably went home thinking and arguing and complaining when they heard that little line about you know, how "we were worried that we shouldn't show you this execution because we don't want to offend you but on the other hand we don't think that if any of you were asked to give two dollars to stop it you would." And I think that the audience got it - I think they felt tweaked in the right way. Did that change the world? Of course not. But I think it had an impact. I think that we have to find ways of making theatre more accessible.

W.A.: I wanted to ask you a few more questions about the translation of *The Good Person of Setzuan*. I did a literal translation of two different versions of the play, the so-called "Santa Monica" version, and the so-called "Zurich" version. What was your basis for choosing not to do the "Santa Monica" version?

T.K.: I don't like the "Santa Monica" version. It makes complete sense to me that, even though the collected works were gathered together after Brecht returned to Europe, the version that is included is not the "Santa Monica" version. I think the "Santa Monica" version is something he pulled together to get it on Broadway, because he was desperate to make money in America from his writing. And I think he did what he did in that version as a way of making the play more palatable for Americans as he rather condescendingly understood what Americans wanted to see. Or maybe he was right, at the time, because of course things were somewhat primitive back then. But he cut out all the stuff about the money...

W.A.: Right. And sensationalized it by putting in opium instead of the tobacco.



(L-R) Lou Diamond Phillips (Yang Sun, a pilot) and Charlayne Woodard (Shen Te, the "good person") fall in love in a scene from *THE GOOD PERSON OF SETZUAN*, performed at La Jolla Playhouse, July 26 through August 28, 1994.
(Photo: Ken Howard / Courtesy of the La Jolla Playhouse)

T.K.: The opium thing is completely sensationalistic. And obscuring. Because, of course, what you really have to do is watch where those tobacco bales go. I mean, that's the genius of the thing, is that you see this process of commodification and industrialization happening in front of your eyes. Opium and drug lords and stuff, there is some connection there that could be made, but he doesn't make it in the play, he just does this little bit of chinoiserie that I find not effective. And he cuts out scenes that I think are great. I like the shape of the original. I mean, I think I like the difficulty of it. I like that it's long, and it's tough, and it's a lot of scenes about people buying and selling things. And clamoring for jobs. And as I told the cast, when we had those first meetings, I really do think that *Setzuan* is kind of the laboratory culture perfect specimen of what epic theatre came to mean for Brecht. I think it's the most pure instance of what he was talking about. I think it's why it was such a hard play for him to write - I think he really worked out, in practice, what this theatre of his should look like with this play, and I don't think that it has the sort of schmaltz and flaws of *Chalk Circle*, which is not a play that I like very much.

W.A.: Is *Good Person* your favorite of B's works?

T.K.: No, my favorite is *Mother Courage*. Which I think is the greatest play of the twentieth century, and one of the two or three greatest plays ever written.

W.A.: So if you had been given a choice of a Brecht play to translate, it would have been *Mother Courage*?

T.K.: Except that if Lisa had asked me to do *Mother Courage*, I would have said no. Because I want very badly to do *Mother Courage*, and I'm glad that this work sort of gave me courage to try it, but I want to spend a long time doing it because I want to do a really - I mean, *Mother Courage* is really hard because he writes it in this kind of pseudo-Bavarian peasant's dialect, really, and the British solve it always by just doing, you know, Yorkshire British peasant. Any you can't really do that here, so what do you do with it? It's tricky, and I don't know what the answer to that is. Also, unlike *Setzuan*, which has a score by Dessau, but it isn't a great score, *Mother Courage* has this score by Dessau which I think is as great as Kurt Weill's score for *Threepenny Opera*, and I'd really love to do it where the English lyrics and the Dessau work. And really work. I mean, Willett and Mannheim are incredible - I think it's Willett who does the lyrics - he's incredibly clever at making those lyrics sort of work, but they don't really sound like the German. And I'd really love to try and figure out a way to do that. And that's going to take a long time.

W.A.: Did you enjoy the production of *Good Person* when you saw it?

T.K.: I did. I saw it in preview, so it's a little hard to answer that question because I had some problems that I might not have had if I'd been able to come back.

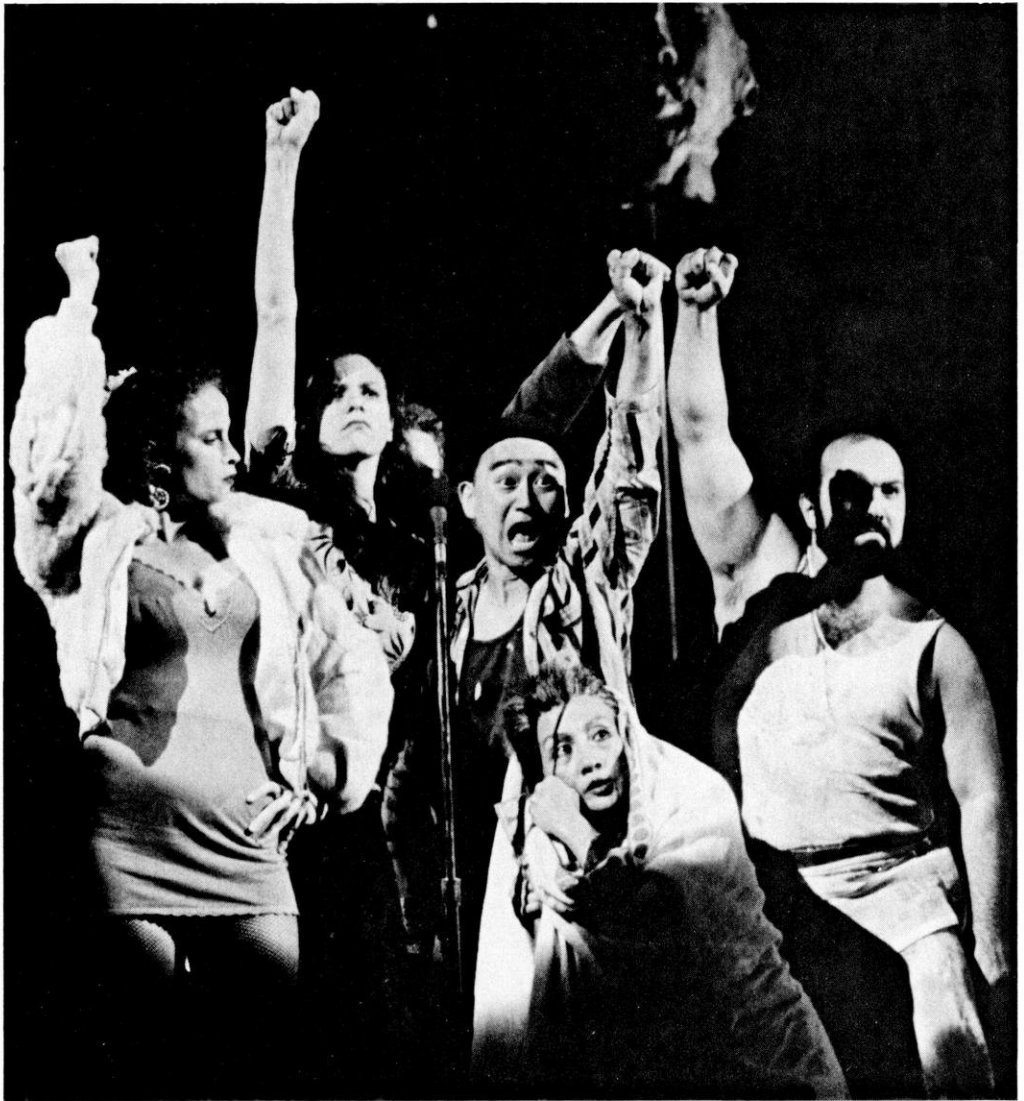
W.A.: Did you feel that the production achieved the idea of epic theatre?

T.K.: I did. I think that it did, I really do. I loved what Los Lobos did. I'm completely thrilled with it. I'd still like to have my lyrics used, because I was happy

with my lyrics too, but I thought that their music was just totally great and completely in the spirit of Brecht. Because I think actually that one of the things that's wonderful about music in Brecht's plays - when it's good - is that it's harder to listen to than the dialogue. It's more upsetting and more difficult. Which sort of reverses the traditional notion of musical theatre, at least American musical theatre, where the music is sort of your rest from thinking. And I think that really great composers for Brecht respond to the lyrics by writing something ugly and hard and difficult, and I just love what they did. The only criticism I had is not a criticism of Lisa, because I love her whole approach to it, I thought it was properly of the moment and tough and rough and great. I think that what happened absolutely proved that these plays are plays that you need six or seven weeks of rehearsal for. Because we don't think in any of the ways as theatre artists that Brecht wants us to think in. His writing is very very tight, it's so subtle, you can go through these scenes, but everything that happens has a great deal of meaning, and to really wrest that kind of meaning and make it clear, I mean that kind of gestic acting that he's talking about in some of his theoretical writings, I think just takes months, and I think that we don't have enough rehearsal time for these plays. Maybe if you were doing *Chalk Circle*, you can throw that up on stage. I mean that's basically like staging a musical. But the plays where they're really haggling, I think you just need a lot of time.

W.A.: What do you hate most about the theatre?

T.K.: The stupidity of it. What I've always felt the most disgusted by is this sort of theatre culture that celebrates individualism and narcissism - I think narcissism even more than individualism - you know, that celebrates narcissism and shallowness and glitz and cheap, tawdry 1950s morality that wastes people's time and bores people. The thing I hate the most about the theatre is Andrew Lloyd Weber. And the people that love him. I wish there was another form that you could call that, so that I wouldn't have to feel that I'm in the same business. But - you know, it's what Brecht hated most about the theatre, it's the opium dens, the priests. He has this great phrase in his journals, which I just finished reading, where he says he has nothing against escapism, but the escapism of most bourgeois theatre can't take you any farther - that you should be able to escape farther than the elevator out. It's just the selling of lies.



(L-R) Maria Striar (the niece), Alison Tatlock (the sister-in-law), Gedde Watanabe (Wang, the water seller), Ching Valdesaran (the rug merchant), and Matt Henerson (Lin To, the carpenter) stand up for their rights in a scene from *THE GOOD PERSON OF SETZUAN*, performed at La Jolla Playhouse, July 26 through August 28, 1994. (Photo: Ken Howard / Courtesy of the La Jolla Playhouse)

Fragmentos para una Expo-Representación

Notas sobre la Dramaturgia del TECAL

Fernando Duque Mesa
Investigador Teatral
Bogotá, Colombia

1. Recuento de un Período de Búsquedas

Desde 1989 aproximadamente, el Teatro Estudio Calarcá (TECAL), inició paciente y silentemente en su interior, un nuevo período de trabajo escénico que hoy en día se ha caracterizado fundamentalmente por una serie de búsquedas heterodoxas que rompen y se distancian de una instancia estética que predominó en toda su producción anterior durante más de una década, bajo la influencia de las formas didácticas del teatro brechtiano, fusionado contemporáneamente con los presupuestos bajtinianos del método de carnavalización, casi que exclusivamente como las únicas vías o fuentes de referencia permanentemente para la investigación y estructuración de sus respectivos espectáculos, ya fueran estos pensados y diseñados para la plaza pública, o para el que podríamos llamar teatro de cámara de orden experimental.

A este primer período poético pertenecieron espectáculos que respondieron a toda una etapa de desarrollo y evolución del arte escénico nacional, dentro del cual llegaron a inscribirse obras como: *Domitilo, el Rey de la Rumba* (1980), *Salao Búscate tu Lao* (1981), *Las Diabladas* (1983), *El Anima* (1984), *Pequeño Poder* (1986), *Barrio Plateado de Luna* (1988) y *Crónicas del Delirio* (1988), creaciones colectivas con dramaturgia y dirección de Crispulo Torres.¹

Ahora bien, sabemos perfectamente que el artista creador debe de tener la suficiente capacidad crítica y autocrítica de saber "traicionarse así mismo" para poder avanzar verdaderamente en su creación estética, de lo contrario el tiempo y la historia del arte lo juzgarán implacablemente ignorando su trascendencia.² Y cuando digo "traicionarse" me refiero a la necesidad del artista de transpasar ciertos momentos creativos quizás ya bastante trasegados en su oficio, es decir, áridos en nuevas posibilidades expresivas, tanto desde la forma como desde el contenido, en estrecha relación con el momento presente *aquí y ahora*. "La realidad es muy cambiante," expresó sabiamente en cierta oportunidad el propio Bertolt Brecht.³ Por ello hoy en día no es posible abordar la realidad desde la escena monológicamente, acudiendo a un solo pensamiento estético, esto era posible hasta hace unas décadas: los avances vertiginosos

sucitados en todos los ordenes del saber humano, el desarrollo de los *mass media*, las innovaciones en el campo de las telecomunicaciones y la informática, han precipitado y precionado a su vez en el campo del arte y la cultura unos nuevos niveles de búsqueda y expresión formal y de contenido que den fiel cuenta de un mundo de amplio espectro hoy relativizado, sujeto de examinar desde diversas perspectivas poéticas, que lo muestren y develen en toda su amplia complejidad.

"Brecht intentó hasta el fin establecer y mantener una imagen unitaria del mundo. Hizo el mismo intento en sus textos literarios. Pero hoy en día eso se ha hecho mucho más difícil," ha expresado Heiner Müller, en 1985.⁴

Digamos con el propio Brecht que "el arte es muy cambiante."

En este sentido, obras como *Preludio para Andantes o Fuga Eterna*, "obra compuesta para cuatro manos y seis dedos" (1990) y *Los Gaticos* (1991), adaptación del relato de Alvaro Cepeda Samudio, ambas con dramaturgia y dirección de Crispulo Torres,⁵ se constituyeron en las dos primeras piezas que indican claramente por sus lenguajes escénicos, la marcación del fin de un período estético asumido durante los ochenta, así como la asistencia a los albores de unos nuevos instantes poéticos, a través de las indagaciones sobre el teatro del absurdo, como se puede observar específicamente en una obra de las cualidades experimentales de *Preludio para Andantes o Fuga Eterna...*, donde la lógica formal y el lenguaje convencional y cotidiano, son transgredidos y destruidos sistemáticamente en el juego de la escena por aquellos dos clownescos personajes, sin duda elementos residuales y referenciales del típico orden carnavalesco, ya infundido inicialmente en el espíritu estético del grupo por los estudios de Mijaíl Bajtín, respecto al carnaval, la cultura popular medieval y renacentista,⁶ así como por los primeros tanteos aproximativos a las tesis onto-espaciales de Samuel Beckett y sus epigonos, donde tienen lugar los sórdidos y paradójales diálogos-monólogos, para expresar y testimoniar no sólo la soledad e incomunicación del hombre en el universo, sino también su indefensión eterna, herramientas metafóricas éstas empleadas muy concienzudamente por el grupo, para aludir sin compasión alguna, a nuestra inmensa catástrofe y barbarie nacional con su curso siniestro y sangriento a lo largo y ancho del país, a través de los sistemáticos asesinatos selectivos en campos y ciudades, de quien medio se atreviera a pensar y disentir, pesadilla que aún hoy no parece tener fin...

La poesía escénica y el juego absurdo y carnavalesco de *Preludio para Andantes o Fuga Eterna...*, al igual que el de muchas otras piezas surgidas en Bogotá, por esta misma época tempestuosa e incierta del país, como: *El Paso* ("Parábola del Camino"), creación colectiva del Teatro La Candelaria, con dirección de Santiago García, *Maravilla Estar* y *La Trifulca*, ambas escritas y dirigidas por Santiago García y escenificadas por el Teatro La Candelaria; al igual que *Cenizas sobre el Mar*, escrita y dirigida por José Assad y representada por el Centro Cultural Gabriel García Marquez, son algunos casos ejemplares entre muchos otros, que tenían como propósito metafórico esencial dentro de

su poesía, no sólo dar la batalla desde el escenario por el derecho inalienable a la vida de todos los habitantes de este país a través del arte, mediante el cual se entraba a "exorcizar" y criticar de alguna manera el imperio del miedo y la barbarie, con la esperanza a veces utópica de un tiempo y clima mejor para todos.

Tal parece que en las intensiones de algunos creadores y grupos, había que entrar a jugar y a retar desde la escena teatral absurda, a una realidad presentada a diario y a todas luces sin ninguna discusión, como "inevitablemente" absurda, portadora ejemplar de la sin razón. Ahora, para lograr justamente provocar un efecto estético-social, sin necesidad de acudir al acostumbrado esquema didáctico, directo y esclarecedor de Brecht, bastante típico y muy usado hasta el momento por nuestro teatro en otros contextos sociales, dichos grupos optaron más bien por desprenderse de éste en una primera instancia, para venir a jugar con otros niveles más altos y poéticos de una dupla que se complementa enriquecedoramente: Brecht/Beckett, cual pareja cómica y carnavalesca, mediante el uso de las metáforas, parábolas, élfis y alegorías, para que de su condensada y cifrada relación entre forma y contenido, el espectador desemboque en el planteamiento y acertijo lúdico pensando por el grupo y saque o desentrañe sus propias conclusiones, luego de una serie de operaciones referenciales con su enciclopedia cultural, aquí y ahora.

Posiblemente así lo habían entendido para otro cronotopo muy lejano al nuestro, los padres del teatro del absurdo europeo, y así lo hicieron en su tiempo durante la cruda postguerra con gran eficacia y calidad estética. Así también lo han entendido lúcidamente hoy algunos de nuestros autores, explorando y rastreando en las raíces de nuestro absurdo nacional y latinoamericano, que fluye a veces extraviado en los extramuros o confundido y anónimo en los lugares más cercanos y visibles, cantando silenciosamente su pena y olvido, esperando tal vez infructuosamente la Otra hora de todos, es decir, esa felicidad previa a aquella otra previamente presupuestada por Quevedo.

En la continuación de esta operación estética de seguir el curso de los hechos de nuestro tiempo presente, mediante el grueso y distorsionado lente no sólo del absurdo, sino también con la intervención de otras vanguardias o postvanguardias, el TECAL prosiguió su camino creador con una obra como *Los Gaticos* (1991), adaptación del relato, *Vamos a Matar los Gaticos* de Alvaro Cepeda Samudio, donde a través del montaje ceremonial y aqueático o divertimento lunático de la crueldad, una pareja esperpéntica y grotesca de viejos ghelderodianos asisten y juegan en su ritual encierro premeditado y enfermizo, con sus felinas víctimas que no tienen otro destino más que el de aguardar pacientemente la hora y el momento de su ejecución aparentemente inevitable. La alusión a nuestra realidad es claramente manifiesta y directa a través de la breve fábula.

2. Galería del Amor...: Entre lo Medieval, lo Moderno y lo Postmoderno

Luego de esta serie de trabajos escénicos experimentales, que bien podríamos llegar a denominar como de apertura o de abrebocas de una nueva etapa, como hemos venido diciendo, se aviene la preparación y ejecución de un proyecto más amplio y complejo por sus dimensiones y riesgo estético latente, donde de entrada para la realización de sus fines el TECAL rompe con la estructura tradicional de grupo, para dar curso a una experiencia que con la disposición organizativa antes mencionada no hubiera sido posible efectuar por las limitaciones que ella conlleva. Es así como surge *Galería del Amor - Exposición Viva* (1993), una obra de exploración de lo simultáneo deseosa del lenguaje de lo múltiple, que rompe de entrada definitivamente con el orden formal acostumbrado generado por el repertorio de nuestra práctica escénica nacional, al acudir a la incorporación de otros medios poéticos como la pintura, la escultura-viva, el collage, además de la introducción de ritos y cantos sacro-eróticos que alternan con los detritus y la peste del tiempo presente, mediante una estrategia que podríamos llegar a situar ambiciosamente dentro de la esfera expresiva del Teatro Total - tan afecto y lejano a Wagner -, que en otro tiempo y con gran ahínco trató de desarrollar también en Alemania temporalmente Erwin Piscator (*Totaltheater*: teatro de la totalidad), pero que finalmente quedaría archivada, a la saga como una utopía ensoñadora, en espera justamente de nuevos desarrollos tecnológicos que hoy en día están a nuestro alcance desbordadoramente en todos los órdenes posibles. Pero no sólo en *Galería del Amor...* encontramos aspectos del teatro total que invade todos los espacios posibles a explorar dentro de la casa convertida en un macro cubo escénico, sino también elementos del rico y diverso teatro medieval, a través de un relativo "simultaneismo" de cuadros o de imágenes a veces de plaza pública callando su carnavalidad, pero guardando su teatralidad donde se consiguen narrar en galería, como en los vitrales multicolores de una catedral gótica, diversas y antagónicas historias, de pronto detenidas en el silencio del espacio y de un tiempo quizás ya perdido y sin interés por recobrar, o ya en medio de la dinámica del movimiento reiterativo, circular, para que de ellos el espectador activo se entregue a desarrollar infinidad de lecturas luego de ingentes juegos asociativos con su enciclopedia cultural. En este sentido vemos cómo en la irónica *Galería del Amor...*, o *Galería de la Crueldad*, la nueva forma de grupo realiza un viaje por algunas de las más paradigmáticas y polémicas expresiones poéticas vanguardistas de la Modernidad como: expresionismo, surrealismo, realismo socialista, teatro de la crueldad, teatro épico y teatro del absurdo, para desatar provocadoramente una reflexión-balance desde una perspectiva bastante cercana al postmodernismo, tanto en la primera como en la segunda parte, donde se aprecia un interés manifiesto por presentar una historia fracturada, desarticulada, con un orden o lógica de lo imaginario que le corresponde encontrar y estructurar al espectador-visitante, al tiempo que no existe un propósito por desarrollar una retórica trascendentalista, típico caso de los grandes relatos de la Modernidad; no,

allí el ambiente es crítico y burlón especialmente para con ciertas concepciones dogmáticas y atrasadas del mundo y del dominio del arte, que hoy no tienen ningún piso o validez dentro de un mundo Postmoderno, si no son sometidas a un previo proceso de apropiación destructora por parte de los actores-creadores.

Mientras tanto en la segunda parte de la obra, en los cuadros escénicos, "Competencia Desleal," "Ni me lo Nombres" y "Bodas de Papel," tríptico sarcástico del teatro del absurdo con elementos épicos, especies de piezas didácticas pero del absurdo, vemos metafóricamente una crítica al capitalismo salvaje, al estado de las relaciones amorosas y al machismo, así como al estado permanente de guerra que vive el país. Puesta en escena realizada sin necesidad de acudir a aparatosas soluciones técnico-formales, así como a textualidades que están bien cerca de un recurso estético como la Levedad.

Por lo anteriormente planteado, quizás no sea aventurado decir que *Galería del Amor - Exposición Viva* es una obra permanentemente oscilante entre mundos culturales como lo medieval, lo moderno y lo postmoderno.

Notas

1. Críspulo Torres B., *Teatro Contemporáneo Colombiano: Tres Obras*. Bogotá, Colombia: Ediciones Salta la Piedra. Talleres Tres Hojas, 1991.
2. En el campo científico resulta paradigmático el caso del sabio italiano, Galileo Galilei, quien se "retracta" o traiciona públicamente de sus teorías y experimentos para poder avanzar, a pesar de la Iglesia y la Santa Inquisición.
3. Bertolt Brecht, *Escritos sobre Teatro*. Tres tomos. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1976.
4. Thomas Marxhausen, "Contemporaneidad de Brecht." Traducción del alemán de Jorge A. Pomar. En la revista *Temas* No. 7, pp. 15-32. La Habana, Cuba. Página 17.
5. Torres B., Ob. cit., pp. 9 a 28, y pp. 63 a 78.
6. Mijaíl Bajtín, "La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento." *El Contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1988.



Obra: VAMOS A MATAR LOS GATICOS
Autor: Alvaro Cepeda Samudio
Adaptacion: Crispulo Torres
En la foto: Mónica Camacho, Crispulo Torres

"Geist der Musik" oder "Kulinarische Kunst"? (Nochmals zum Problem "Brecht und die Oper")

Racu Marina
Konservatorium Kasan
Rußland

In der vielfältigen Literatur über Brecht dominiert ganz deutlich das Thema der Tradition, das auf zwei Ebenen gedeutet wird: als Tradition der Weltkultur in Brechts Schaffen und als Tradition des Brecht-Theaters in der Weltkultur. Da besteht natürlich ein gewisses Paradox: der größte Zerstörer der Tradition kommt mit ihr stets in eine bestimmte Verbindung. Aber auf dieses Paradox stoßen wir im Prinzip jedesmal, wenn es um eine künstlerische Reform geht. Eine ähnliche Situation entsteht, zum Beispiel, mit der Beurteilung des Schaffens des großen Zeitgenossen von Brecht, Arnold Schönberg, den sein scharfsinniger Schüler Hanns Eisler in einem Artikel der 20er Jahre einen "musikalischen Reaktionär" nannte, indem er durch diesen Begriff das Wort "Traditionalist" polemisch ersetzte. In der modernen Kunstwissenschaft, die ein Register von Wechselwirkungen des epischen Theaters und der Weltkunst vom Altgriechischen (!) bis zum Modernen geschaffen hat, ist das Thema der *Tradition im Schaffen des Reformators* unwillkürlich zu einem führenden geworden. Eine besondere Rolle gebührt dabei dem Problem "Brecht und das Musiktheater", das schon längst zu einem Gemeinplatz im Gespräch über das Schicksal der Musik des 20. Jahrhunderts geworden ist.

Die Frage besteht im Grunde genommen aus zwei Teilen: erstens, wie die Tradition des Operngenres, die sich bis zur Entstehung von Brechts Dramaturgie gestaltet hat, mit ihr verbunden ist; zweitens, welchen Einfluß Brechts Dramaturgie später auf diese Tradition ausgeübt hat. Sowohl die westliche, als auch die sowjetische Musikwissenschaft ist eindeutig in ihrer Einschätzung: Brechts Theater kommt als eine "Zäsur" vor - es wendet die traditionelle Auffassung des Operngenres um, und die weitere Entwicklung des Musiktheaters ist auch von ihm vorbestimmt.

Die Aufgabe unserer kurzen Skizze besteht darin, einen Versuch zu unternehmen, die allbekannte Meinung zu diesem Problem den allbekannten Tatsachen gegenüberzustellen.

Brecht selbst betonte mehrmals, daß seine theoretischen Ideen sich unter einem unmittelbaren Einfluß der Ideen des Sowjettheaters der 20er Jahre und der Erkenntnis der altentümlichen Formen des Welttheaters gestaltet hatten.

Eine der wichtigsten Komponenten der Gestaltung von Brechts Ideen ist das

Modell des Folkloretheaters geworden. Diese Traditionen - vom russischen Balagan (Schaubudenvorstellung) bis zur *commedia dell'arte* - wurden früher oft auf der Musikbühne verwendet, besonders aktiv zur Zeit der 20er Jahre. *Die Geschichte vom Soldaten* (1918) von Strawinsky, seine *Bajka* (*Kurzes Märchen*, 1917) arbeiten die Ästhetik des Balagantheaters aus, und die kommentierende Funktion ist in der Figur des Vorlesers vertreten. Aber auch Strawinsky selbst ist hier kein Bahnbrecher, er geht nur den Weg, den sein Lehrer Rimsky-Korsakow in seinem Schaffen - in dem *Goldenen Hahn* (1906) - gebahnt hat.

Das Erscheinen der Figur des Sterndeuters vor dem Vorhang ist ein symbolisches Zeichen für die neue Ästhetik, die mit dem Theater der Darstellung verbunden ist. Es ist kein Zufall, daß diese Erkenntnis gerade auf das Genre der komischen Oper fixiert ist, die von Anfang an in ihrer klassischen Erscheinung einer "opera buffa" nach ihren Gesetzen lebt, die jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts teilweise vergessen wurden.

Die neue dramaturgische Funktion, die die Ästhetik des "Theaters der Darstellung" zum Ausdruck bringt, reift innerhalb des "Theaters der Verkörperung," denn der Sterndeuter ist sowohl nach Glinkas, als auch nach Puschkins Linie Nachfolger von Bajan (sagenhaftem Sänger) aus *Ruslan und Ludmila*. Die Quelle ist ein und dieselbe - die epische. Die Methode ist auch ein und dieselbe - das "Umschalten" von einem Modus der Konvention auf einen anderen. Solch ein "Umschalten" ist nach der Meinung des Theatertheoretikers J. Gessner ein Eklektizismus. Wir aber meinen, es ist insofern typisch für das Operngenie, darunter für seine besten Muster, daß man es als ein spezifisches Kennzeichen dieses Genres anerkennen soll, und noch mehr - als Kennzeichnen, das zur Entwicklung neigt. Man kann ja nicht so viele "reine Fälle" der Realisierung des Theaters der Darstellung entdecken. Im größeren Grade traditionell ist die deutlich ausgeprägte Stilistik des Theaters der Darstellung für das komische Genre und dann auch für Parodien, die im 20. Jahrhundert oft das Komische ersetzten oder mit dem Komischen verschmolzen sind. Gerade unter dem Zeichen der Parodie gestaltet sich das Theater der Darstellung im 20. Jahrhundert.

Solch eine Parodie, die aus der Verschmelzung des Balagans und der *commedia dell'arte* entstand, stellt auch *Die Liebe zu den drei Orangen* von Prokofjew (1919) dar. Die Methode des verfremdenden Kommentars, des Zusammenführens, wird zu einem dramaturgischen Schlüssel für die Oper von Prokofjew. Sie ist aber nur äußerlich den Methoden des künftigen Brecht-Theaters ähnlich. Ihr Sinn ist anders. In der *Liebe zu den drei Orangen* fehlt der konzeptuelle Rigorismus. Die Tatsache, daß die Wahl nicht zugunsten der Komiker und Tragiker, sondern zugunsten der Sonderlinge fiel, die die Unterschiede versöhnen und das Leben in ihrer Vielfalt wählen, demonstriert besser als alle Manifeste den Gedanken des Autors. Daß der Komponist das polemische Pathos der literarischen Urquelle (Gozzi-Meyerhold) nicht zum Ausdruck bringt, zeugt von einem deutlichen Standpunkt des Autors, der gegenseitige Ansichten nicht ablehnt, sondern synthetisiert.

Die Ästhetisierung der *commedia dell'arte* bestimmt die Besonderheiten des Busoni-Theaters der 20er Jahre, seines *Arlecchino*. Der Hauptheld erscheint in der Rolle des Vorlesers, der das Stück mit den Worten des Autors eröffnet und schließt. Dabei charakterisiert er in Form eines Gesprächs das Sujet und die handelnden Personen, indem er allerdings auch das "feinere" Thema des Adressaten der Vorstellung berührt: "Ein Schauspiel ist's für Kinder nicht, noch Götter/ Es wendet sich an menschlichen Verstand."

Das Erscheinen auf der Bühne der Figur des Vorlesers war also keine Erfindung von Brecht. Richard Oldington schrieb seinem Freund im Vorwort zum Roman *Der Tod eines Helden*: "Man sagt, in diesem Roman lasse ich so ungeheuerer Fehler zu, als wenn Du in Deinen Dramen Monologe und Repliken zur Seite einführtest oder selbst auf die Bühne gingest und an der Aufführung teilnähmest."¹ Die 1929 vom Schriftsteller mit der unerhörten Dreistigkeit ausgesprochene Fantasie war für die Musikbühne schon längst wahre Realität. Im Drama aber wurde sie von Brecht erst Mitte der 40er Jahre verwirklicht. In einer Monographie über Brecht schrieb I. Fradkin:

Der kaukasische Kreidekreis wurde in Brechts Schaffen wohl zu der vollkommensten und konsequentesten Verwendung von Prinzipien des epischen Theaters. Alles, was in diesem Stück vor sich geht, ist eine Erzählung. Nicht in dem konventionellen Sinne, daß es ein mit epischen Mitteln bereichertes Drama ist, sondern im direktesten und genauesten Sinne dieses Wortes - das ist die Erzählung des Rhapsoden Arkadi Tschidse, der auf dem Proszenium sitzt und den kaukasischen Kolchosbauern eine alte Geschichte über einen Kreidekreis erzählt. Indem Brecht seine Suche in dieser Richtung beendet hat, hat er eine Sonderfigur des Vorlesers, genauer gesagt, Sängers geschaffen, aus dessen Mund der Zuschauer alles empfängt, was er auf der Bühne sieht. Eigentlich tritt hier in der Rolle des Sängers nicht nur eine Person auf, sondern eine ganze "epische Gruppe": Sänger plus Musikanten, die gleichzeitig auch die Rolle des Chors spielen...²

Ein noch überraschenderes Zusammentreffen mit Brechts Vorhaben stellt die letzte Oper von Puccini dar. Die Ästhetik des Theaters der Darstellung, zu der der Komponist anscheinend nie neigte, wird hier bewußt und planmäßig durchgesetzt. Das zeigt sich einerseits in der Wahl des Genres *opera-seria*, andererseits - als aktives Mittel der Verfremdung - tritt hier die chinesische Stilistik auf. Die Verschmelzung der Elemente des altchinesischen, rituellen Theaters und der Bildlichkeit der *commedia dell'arte* festigt den Verfremdungseffekt, besonders in den Szenen mit Ping, Pang, Pong, die die Rolle der Kommentatoren spielen. Vom Thema bis zu den Mitteln - in allem kann man eine unmittelbare Ähnlichkeit mit Brechts Absichten verfolgen.

Bemerkenswert ist, daß die von Brecht manifestierte Idee des antiken Chors von der romantischen Epoche an ein traditionelles Mittel des Musiktheaters ist; eine noch größere Rolle spielte sie im französischen Theater der 20er Jahre. Dabei wurde es in einer anderen Art verwirklicht, viel näher zu dem Urbild. Brecht hat im Grunde genommen diese Idee bedeutend transformiert. Der russische Theatertheoretiker Korjagin schrieb in seinem Buch *Das Drama als ein ästhetisches Problem*:

Wenn der antike Chor in einem gewissen Sinne auf einer Ebene mit den Helden stand, indem er über die Welt und über die ihr herrschenden Gesetzmäßigkeiten nicht mehr als der Held selbst wußte, haben die Verhältnisse zwischen dem Helden und dem Chor bei Brecht einen ganz anderen Charakter. Er tritt bald als ein Zeuge, bald als eine kommentierende Stimme des Autors auf, aber in allen Fällen dient er der Klärung der Wahrheit, der Erschließung des Wesens der Geschehnisse, deren realer, gesellschaftlicher und sozialer Gründe, und ist also selbst mehr oder weniger die Verkörperung dieser Wahrheit.³

Die Idee einer neuen Epik fiel also auf einen vorbereiteten Boden: Das Musiktheater hat dank den angeborenen Eigenschaften seiner Ästhetik viele Ideen von Brecht vorweggenommen. Und die Ideen selbst sind mit den musikalischen Urbildern sehr eng verbunden. Die Geburt von Brechts Drama "aus dem Geist der Musik" ist unbestreitbar. Doch dieser Geist hat die Neigung zu fragwürdigen Mystifikationen. Es ist eine "Oper" versprochen, aber es wird eine Korrektur gemacht, "für drei Groschen," was in der französischen Tradition als eine kleine Oper, "Operette," bezeichnet wurde. Aber während der Proben dieser kleinen Oper lesen die Schauspieler an der Wand des Saals die Schrift: "Singen ist verboten", und der einzige Held-Liebhaber, der auf dem Erhalten seiner traditionellen Operettenrolle während der Erstaufführung bestanden hat, wird dafür mit der noch schonungsloseren Entthronung seines Helden, Mackie, bestraft.

Und schließlich passiert das, was Adorno vorausgesehen hat: "daß *Die Dreigroschenoper* so erfolgreich die leichte Musik von 1890 porträtiert, wird sie damit bezahlen, daß sie zur leichten Musik von 1930 wird."⁴ Aber sie kann nicht mehr zur sorglosen und pikanten Heiterkeit zurückkehren. "Die teuflische Anziehungskraft" verwandelt sich in die Selbstentlarvung des trivialen Genres als satanische, dämonische. Das ist sicher auch ein Thema der Epoche, das schon im "Walzer" von Ravel (1910) angemeldet wurde, wo glänzende Strauss-Töne einen ähnlichen Weg durchmachten.

Ob diese Liste der Vorläufer davon zeugt, daß Brecht ein gehorsamer Kopist und ein vorbildlicher Schüler des Musiktheaters war? Einen konsequenten Ankläger der Oper als eines Genres und der Oper als einer Institution kann man dessen kaum verdächtigen. Brecht wies diese Tradition demonstrativ von sich, denn er betrachtete die Arbeit im modernen Operntheater als Handeln gegen sein Gewissen, als Beihilfe für die

kapitalistischen Unternehmen (gerade solche Gedanken wurden eindeutig in seinen Arbeiten der 30er Jahre geäußert). Aber vertrauen wir uns dem scharfsinnigen Urteil des Schriftstellers und Gelehrten Juri Tynjanow an: "Tradition ist eher Abstoßung als Anziehung."

Es bleibt uns nur, die zweite Hälfte der Frage zu beantworten: Wie hat Brecht, "der Schöpfer einer neuen musikalischen Kultur" (Hanns Eisler), selbst das Schicksal des Musiktheaters beeinflusst?

Es ist üblich zu denken, daß dieser Einfluß entscheidend war. Aber die Tatsachen sprechen dagegen. Die Erscheinung der epischen Prinzipien in der Oper der Jahrhundertwende erfolgt wahrscheinlich unter der Einwirkung der literarischen Impulse. Der Vorleser in der *Geschichte vom Soldaten* und *Bajka* ist sicher ein Analogon des Märchenerzählers. Das Erscheinen auf der Bühne eines Erzählers in *Herzog Blaubarts Burg* von Bartok betont das legendär-märchenhafte Kolorit der Geschichte, dem der expressionistische Psychologismus und das Gefühl der in diesem Moment vor sich gehenden Handlung gegenübersteht.

Gleichzeitig wächst der Einfluß der alten Theaterformen. *Arlecchino*, *Die Liebe zu den drei Orangen*, *Oedipus Rex*, *Turandot* und andere spiegeln diese Tendenz wider. Wie oben gezeigt wurde, entsteht Brechts Theorie auf dem Berg dieser Welle, wobei Brechts begeisterte Adepten stets das Gegenteil behauptet haben und zwar, daß diese Welle von Brechts Theorie hervorgerufen worden ist.

In den 30er Jahren, als sich nicht nur die Theorie, sondern auch das künstlerische Antlitz des Brechtschen Theaters gestaltete, kam für das Musiktheater die Zeit der neuen Stimuli, die aber mit dem Dramatheater nicht direkt verbunden sind. Von der Idee der Wiedergeburt der alten Theaterformen kam die neue Generation zu der logischen Fortsetzung: zu der Wiedergeburt der liturgischen, das heißt der synkretischen musikalischen Theaterformen. Es kam die Stunde der Liturgie, der Passion, des Oratoriums, des Mysteriums. Komponisten der französischen *Gruppe 6*, Strawinsky, Orff und Hindemith waren in ihren künstlerischen Lösungen gerade von diesen Genres begeistert.

Brechts Einfluß auf das Musiktheater bildete sich im Prinzip erst in der Nachkriegszeit, als sein System im großen und ganzen vom ostdeutschen Theater schon kanonisiert wurde, wo es längere Zeit die Rolle einer Kulturideologie spielte. An der Spitze dieser Bewegung "Vorwärts zu Brecht" standen seine Schüler und sein langjähriger Mitautor, der Führer der Komponistengeneration der 50er bis 70er Jahre in der DDR, Paul Dessau.

Besonders konsequent und direkt hat sich Brechts Theorie auf dem Gebiet des Musiktheaters in Kompositionen von Paul Dessau widergespiegelt. Das Grundprinzip ihrer Dramaturgie kann man als Prinzip des *totalen Kommentars* bezeichnen. Das entspricht sowohl dem frühen Werk *Die Verurteilung des Lukullus*, als auch den späten Kompositionen *Lanzelot* und *Einstein*. In *Einstein* tritt in der Rolle des Vorlesers-

Kommentators einer der Teilnehmer der Parabelepisoden auf, die die Geschichte Einsteins ständig begleiten, Hans Wurst. Er erklärt den Zuschauern in der für ihn eigenen belehrenden Manier den Sinn der bevorstehenden Erzählung: "Er hat schlechte Freunde gewählt. Der Menschenfreund hat ein Bündnis mit den Menschenfeinden geschlossen". Aber die Belehrung des Balagans ist immer mit einer bedeutenden Portion Ironie gewürzt, und die didaktische Intonation Hans Wursts aus dem Werk von Dessau weist auf Brechts Dramaturgie als ein unzweifelhaftes Vorbild hin. Davon zeugt auch das von ihm angemeldete Thema des "falschen, schlechten Kollektivs", das in Stücken und ästhetischen Arbeiten Brechts ständig behandelt wurde.

In diesem Beispiel kommt ganz deutlich ein wesentliches Merkmal von Brechts Kommentieren zum Vorschein, seine eigenartige rationalistische Natur. Das aufklärende Pathos der Ästhetik Brechts ist wahrscheinlich gerade die Grundlage, auf der die Ähnlichkeit seiner Theaterästhetik mit dem Klassizismus entsteht. Für beide ist Monologitt, didaktisches Pathos der Schlußfolgerungen und ihre Objektivität, unmittelbarer und von der Handlung verfremdeter Ausdruck des Standpunktes typisch. Aber in Brechts System wird diese objektive Wahrheit nicht selten durch die Figur des Erzählers personifiziert, der zu einem Synonym des Autors wird. Objektive Wahrheit wird mit der Wahrheit des Autors identifiziert. So etwas ist mit dem Theater der Verkörperung unvereinbar, denn dort wird das Wahre als eine tief persönliche, emotional gefärbte Behauptung gedeutet.

Doch in den letzten Jahren wird die Abkehr von diesen Positionen im Schaffen ostdeutscher Komponisten immer auffallender. Als ein krasses Beispiel können solche Werke wie Matthus' *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, *Judith* und *Wee Rose* von Udo Zimmermann oder *Idiot* von Treibmann dienen. Sogar solch ein Werk wie *Der letzte Schuß* von Matthus, das seinen Mitteln nach Brechts Ästhetik so nahe steht, zeigt eher Unterschiede als Verwandtschaft mit ihr.⁵ äußerlich sieht es wie eine Fortsetzung des politischen Theaters aus, das das Thema der Unversöhnlichkeit des Klassenkampfes behandelt. Der kommentierende Chor, der sich in zwei sogar äußerlich "feindliche" Halbchre teilt, das Mittel des inneren Dialogs "der Gedankenstimmen" der Helden (das Duett des Einverständnisses wird nur in der Phantasie erreicht), all das sind die der Brechtschen Dramaturgie offensichtlich verwandten Züge. Aber die unerbittliche Logik der Bewegung zur letzten Schlußfolgerung ist gebremst durch die tiefste tragische Emotion der Unlösbarkeit des Konfliktes, die sowohl in den Imitationen der Chöre, die eine Intonationsverwandtschaft (innere Ähnlichkeit und äußere Unähnlichkeit) an den Tag legen, als auch darin, wie die Stimmenrollen der Helden vertauscht sind, erfolglos versuchen, zum eigenen menschlichen Wesen durchzubrechen.

Von Brecht ist hier das geerbt, was unter diesem Namen zu verstehen nicht üblich war: nicht die belehrenden Schlußfolgerungen, sondern die Empfindung der ewig tragischen Dialektik des menschlichen Schicksals. Indem Matthus die Bewegung auf diesem Wege fortsetzte, kehrte er sich von den Mitteln des epischen Theaters ab, und in

seiner *Judith* näherte er sich eher dem Expressionismus von Strauss' *Salome*.

"Das politische Theater" der *Weißten Rose* von Zimmermann,⁶ wo es um die Todesstunde der Mitglieder einer antifaschistischen Organisation geht, verwandelt sich nicht in das Nachdenken über das Wesen der sozialen Verhältnisse, sondern über das Wesen der menschlichen Natur und des menschlichen Schicksals, und als Kommentar dienen hier schon nicht die politische Doktrin, sondern die Texte der Psalmen.

Eine ähnliche Situation tritt auch im sowjetischen Musiktheater der 60er bis 80er Jahre zutage.

Der Einfluß der Ästhetik von Brecht ist im Schaffen einer Reihe sowjetischer Komponisten der 60er und 70er Jahre zu spüren. Es ist kein Wunder, ist Brecht doch eine der flammendsten Leidenschaften des sowjetischen Dramatheaters mit seinem Vorposten auf "Taganka." Bei aller Vielfalt der Verwendung von Brechts Prinzipien in solchen Werken wie *Majakowski beginnt* von A. Petrow, *Julisonntag* von W. Rubin, *Zehn Tage* von M. Karminski, *Der Feuerring* von A. Terterjan und *Giordano Bruno* von S. Kortes ist ihr Vorhandensein offensichtlich. Es zeigt sich hier im engen Zusammenhang der Ideen des politischen Theaters mit den epischen Problemen ihrer Verwirklichung. Man muß aber zugeben, daß diese Werke nicht zu wahren künstlerischen Erlebnissen geworden sind. Im Unterschied zum Dramatheater ist es dem sowjetischen Musiktheater in jenen Jahren nicht gelungen, Brechts Tradition vollwertig aufzunehmen. Die genannten Werke hinterlassen den Eindruck epischer Nachahmungen des Brecht-Theaters, vielleicht mit einer Ausnahme, der Oper von W. Rubin. Sie beruht auf einer eigenartigen musikalischen und literarischen Grundlage, die das dramaturgische Schema mit einem lebendigen und aufregenden Inhalt füllt (die Oper *Julisonntag* nimmt verschiedene Schichten der Folkloretradition auf: Lieder und Gedichte, Briefe und Prosa der Kriegszeit).

Aber im Unterschied zu anderen Werken dieser Richtung hat gerade in dieser Oper die Tradition des dialektischen Streites - des intellektuellen Gewinnes der Wahrheit in der letzten Instanz - keinen Ausdruck gefunden. Und das ist symptomatisch. Die Werke der 80er Jahre machen diese Tendenz immer deutlicher. Didaktik, intellektuelles Besprechen und imperative Schlußfolgerungen - all das verschwand in der Vergangenheit zusammen mit dem revolutionär-aufklärenden Pathos des *Tauwetters* der 60er Jahre. Tragische Dialektik der Geschichte und des menschlichen Schicksals wird zu einem entscheidenden Merkmal für solche Werke der 80er Jahre wie *Maria Stuart* von S. Slonimsky,⁷ *Pugatschow* und *Prophet* von W. Kobekin,⁸ die in der Stilistik des Theaters der Darstellung geschaffen sind. Das Kommentieren als ein besonders wichtiges dramaturgisches Prinzip dieser Oper bewahrt nur die äußere Verbindung mit Brechts Ästhetik. So wird es in *Maria Stuart* durch einen traurigen und einen lustigen Spielmann verwirklicht, die im Laufe der Erzählung ihre Auffassung der Ereignisse einander polemisch gegenüberstellen. Aber aus diesem Streit gibt es nach der Meinung des Autors keinen Ausweg. Die Geschichte hat ihre unbestrittene Logik, der Mensch - seine bittere

Wahrheit. Der lustige Spielmann hebt das Beil über den Kopf der Königin, der traurige aber singt über die Unsterblichkeit der menschlichen Seele. Die Polemik mit dem Pathos der Logik Brechts ist viel deutlicher als die Verbindung mit den äußerlichen künstlerischen Mitteln.

Noch indirekter ist die Verbindung mit Brechts Tradition im Schaffen von W. Kobekin, obwohl sich auch hier ein ästhetisch einheitliches System von Brechts Methoden gestaltet. Aber dessen Herkunft verdankt der Autor wahrscheinlich den literarischen Quellen seiner Werke, dem Gedicht von S. Essenin ("Pugatschow") und den *Kleinen Tragödien* von A. Puschkin (*Prophet*). Die Kommentare-Parabeln, die die Erzählung in *Pugatschow* begleiten, tragen eine deutliche Spur der Folkloretradition sowohl in dichterischer, als auch in musikalischer Hinsicht. Metaphorische Allegorie, die für die russische Epik typisch ist, hüllt sich hier in die Stilistik der Klagelieder, der gedehnten russischen Lieder (Protjashnaja) - der traditionellen Genres der russischen Folklore. Im *Prophet* realisiert sich diese Tradition mit Hilfe der Kommentare des Autors, die die Handlung begleiten, und den Gedichten von García Lorca. Die mit der Folkloremythologie gesättigte Luft der Poesie des großen Spaniers vereinigt sich überraschend natürlich mit der Poesie und dem Schicksal des großen russischen Dichters. Bei aller Unähnlichkeit des Stoffes ist das Prinzip dasselbe wie in *Pugatschow*: Es ist das folkloristische Prinzip des Kommentars mit Hilfe einer poetischen Metapher.

Wie wir sehen, ist der Versuch, die bedeutendsten Werke der russischen Komponisten der 80er Jahre unter dem Blickwinkel der Brechtschen Tradition zu betrachten, nicht realisierbar. Hier sehen wir andere Quellen. Und doch, ist denn Brechts Einfluß erschöpft? Ich möchte auf diese Frage mit den Worten des großen Zeitgenossen von Brecht, Boris Pasternak, antworten. Im Gespräch über literarische Tradition hat er einmal gesagt: "Das Wichtigste, was die Dichter bei einander lernen, ist die Kühnheit."

Wir sind der Meinung, daß jene Suche auf dem Gebiet der künstlerischen Form, der neuen ästhetischen Prinzipien, die die moderne Oper an den Tag legt, ohne den reformatorischen Ruck der Brecht-Dramaturgie in die neuen Welten der Kunst, ohne jene schöpferische Kühnheit, deren begeisterndes Beispiel dem 20. Jahrhundert von Bertolt Brecht vorgezeigt wurde, nicht möglich wäre.

Anmerkungen

1. Richard Oldington, *Smert' geroja* (Der Tod eines Helden; Moskau: Xud. lit-ra, 1976) 6.

2. I. Fradkin, *Bertolt Brecht: Put i metod* (Weg und Methode; Moskau: Nauka, 1965) 186.

3. A. Korjagin, *Drama kak esteticeskaja problema* (Drama als ein ästhetisches Problem; Moskau: Nauka, 1971) 13.

4. Theodor Adorno, "Zur Musik der Dreigroschenoper," *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1960) 186.

5. *Siegfried Matthus* (geb. 1934, in Mallenuppen) nahm das Studium an der Deutschen Hochschule für Musik, Berlin, auf. Von hier 1958 Wechsel in die Meisterklasse Hanns Eislers an der Deutschen Akademie der Künste. Seit 1964 ist Matthus als Komponist und Dramaturg der Komischen Oper verbunden. Das Schwerkgewicht seines Schaffens liegt auf musikdramatischem und sinfonisch-konzertantem Gebiet. Insbesondere die bisherigen sieben großen Opern bilden Marksteine auch der persönlichen künstlerischen Entwicklung - angefangen beim *Lazarillo von Tormes* (1961-63) und *Der letzte Schuß* (1966-67) über *Noch ein Löffel Gift, Liebling?* (1971) und *Omphale* (1972-73) bis hin zur *Judith* nach Hebbel (1980-83), zu der als Opernvision bezeichneten *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1982-83) und zu *Graf Mirabeau* (1987-88). Die Aufführungen dieser Opern fanden in vielen Städten Europas statt (darunter in Berlin, Hamburg, Dresden, München, Wien und Stuttgart). Matthus ist Kunst- und Nationalpreisträger und war Mitglied der Berliner Akademie der Künste der ehemaligen DDR.

6. *Udo Zimmermann* (geb. 1943 in Dresden) machte an der Dresdener Krenzschnle das Abitur, studierte in seiner Heimatstadt an der Musikhochschule Carl Maria von Weber und ging bereits als anerkannter Komponist nochmals als Meisterschüler an die Berliner Akademie der Künste der ehemaligen DDR in die Lehre. Seit 1970 war er anderthalb Jahrzehnte Komponist und Dramaturg der Dresdener Staatsoper und leitete dort das *Studio neue Musik*. Seit 1986 arbeitete er als Direktor des Zentrums für zeitgenössische Musik. In den 90er Jahren wird er zum Intendanten der Leipziger Oper. Er tritt auch als Dirigent auf (u.a. Musica Viva München, Berliner Philharmonie, Musica Viva Ensemble Dresden, Staatsoper Wien), und zwar nicht nur mit eigenen Werken, sondern auch als Interpret von Zeitgenossen und Klassikern. Seine Opern *Die weiße Rose* (1967), *Die zweite Entscheidung* (1969), *Lewins Mühle* (1973), *Der Schuh und die fliegende Prinzessin* (1976), *Die wundersame Schusterfrau* (1980) gehören zu den bedeutendsten

Erfolgen des deutschen und auch europäischen Musiktheaters. Udo Zimmermanns Musik ging ins Repertoire vieler Bühnen ein und setzte sich auch im Ausland durch. Er wird heute als "führender Komponist der zeitgenössischen Oper" (Zeitschrift *Opernwelt*) angesehen. Auch in zahlreichen Auszeichnungen und Berufungen spiegeln sich seine Wirkung und Geltung: Nationalpreis der ehemaligen DDR, Professor an der Dresdener Musikhochschule, Mitglied der Akademie der Künste der ehemaligen DDR und der Freien Akademie der Künste Hamburg. Seine Opern haben die Runde über die großen Bühnen gemacht (Hamburger Staatsoper, Opernhaus Zürich, Wiener Staatsoper, Opernhaus Leipzig, Staatsoper Dresden, Städte Berlin, Salzburg, St. Petersburg u.a.).

7. *Sergey Slonimsky* (geb. 1932 in Leningrad) ist ein russischer Pianist, Improvisator, Pädagoge, Musikwissenschaftler. 1987 wurde ihm der Titel "Volkskünstler der RSFSR (Russische Föderative Unionsrepublik)" verliehen. Seit 1958 unterrichtet Slonimsky die Kompositionslehre am Leningrader Konservatorium. Er ist der Autor der bekannten Forschung *Sinfonien von Prokofjew*. Seine Aktivitäten verbreiten sich auf sinfonisches, konzertantes und kammerinstrumentales Gebiet. 1984 wurde Slonimsky mit dem Staatspreis Rußlands ausgezeichnet. Im musikdramatischen Bereich gehören ihm folgende bedeutende Werke: *Virinea* (über die Revolution auf dem Lande, 1967), *Meister und Margarita* (1972) nach M. Bulgakow, *Maria Stuart* (1981) nach Stefan Zweig, das Ballett *Ikar*. Sie werden in vielen Musiktheatern Rußlands aufgeführt, im Bolschoj-Theater, im Maly Operntheater zu St. Petersburg (Leningrad), in Samara, Krasnojarsk u.a. Das letzte Werk von Slonimsky ist die Oper *Hamlet* (1994).

8. *Wladimir Kobekin* (geb. 1947) ist einer der bedeutendsten Vertreter der mittleren Generation russischer Komponisten. Sein Schaffen ist fast ausschließlich dem Musiktheater gewidmet. Als Schüler von Slonimsky absolvierte er 1971 das Leningrader Konservatorium. 1971-1980 war er als Pädagoge im Ural-Konservatorium tätig. Die bedeutendsten Werke von Kobekin sind: Operntriptychon *Prophet* (1984) nach A. Puschkin und García Lorca, aufgeführt in der Swerdlowsker Oper und 1987 mit dem Staatspreis der UdSSR ausgezeichnet; die Oper *Pugatschow* (1983) nach S. Essenin, Uraufführung im Leningrader Maly Operntheater; die Kammernoper *Schwanenlied* (1980) nach A. Tschechow und *Tagebuch des Verrückten* (1981) nach Lu-Sunj, aufgeführt in den Moskauer Kammerspielen, sowie eine Reihe von Kammer-, Chor- und Konzertwerken für verschiedene Instrumente mit Orchester und zwei Sinfonien.

SELECTED CURRENT BIBLIOGRAPHY

- "Als Gesamt ereignis hat das eine terroristische Dimension. Mit Frank Castorf sprach Frank Raddatz" [u.a. zur Brecht-Rezeption an der Berliner Volksbühne]. In: *Theater der Zeit*. Berlin. 48 (1993) 2 (August/September). 18-24.
- Berger-Pröbldorf, Tamara. *Die Funktion der Heilsarmeegeistlichen in den Dramen Brechts*. New York, San Francisco [u.a.]: Peter Lang, 1993. (American University Studies. Series I. Germanic Language and Literature. Vol. 97)
- Brecht, Bertolt. *Everything Changes: The Essential Brecht Poems*. Ed. John Willett. Methuen, 1994.
- . *Journals, 1934-1955*. Trans. Hugh Rorrison. Ed. John Willett. Routledge, 1993.
- Cunliffe, Robert. "Charmed Snakes and Little Oedipuses: The Architectonics of Carnival and Drama in Bakhtin, Artaud, and Brecht." *Bakhtin, Carnival, and Other Subjects*. Ed. David Shepherd. Amsterdam: Rodopi, 1993. 48-69.
- Drucksache. Berliner Ensemble*. Hrsg. vom Berliner Ensemble. Redaktion: Heiner Müller. Berlin: Druckhaus Mitte GmbH.
- Nr. 6. 1993 (Oktober). Tagebuch Brigitte E. 1945. (Auszug) Notizen über eine Unterhaltung Brechts mit Jacob Walcher im August 1952 in Buckow. Anmerkungen von Uwe Baier, 1981. Bertolt Brecht: Rosa Luxemburg (Fragment 1952).
7. 1994 (März). Heiner Müller: Quartett. Jean Genet: Das befremdliche Wort.
8. 1994 (Juni). Tankred Dorst: Der Gott unter dem Ahornbaum. Akrobaten.
- Eugster, Roger. *Sprache als Herrschaft: Semiotische Kritik des 'Guten Menschen von Sezuan,' der Theorie Brechts und der literarischen Wertung*. Bern, Frankfurt a.M., New York: Peter Lang, 1993. (Textanalyse in Universität und Schule. Band 6.)
- Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler, und Schriftsteller im dänischen Exil nach 1933*. Hrsg. von Willy Dähnhardt und Birgit Nielsen. (Deutschsprachige Fassung). Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co., 1993.
- Frenken, Herbert. *Das Frauenbild in Brechts Lyrik*. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1993.
- Fuegi, John. *Brecht and Company: Sex, Politics and the Making of the Modern Drama*. New York: Grove Press, 1994. (Published in Great Britain as: *The Life and Lies of Bertolt Brecht*. London: Harper Collins Publishers, 1994.)
- Hahn, Hans-Joachim. "From Individual to Ideology: The Crisis of Identity at the Turn of the Century." [Includes treatment of *Baal*]. *New German Studies* (1992-1993). 1-27.

- Hakkarainen, Marja-Leena. *Das Turnier der Texte: Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts*. Frankfurt a.M., Bern, New York Paris, Wien: Peter Lang, 1994. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Band 1436.)
- Heinze, Helmut. *Brechts Ästhetik des Gestischen: Versuch einer Rekonstruktion*. Heidelberg: Carl Winter University Press, 1992.
- Hoffmeier, Dieter. "Über den Zugang Brechts zum Werk Stanislawskis." In: *TheaterZeit-Schrift*. Berlin. Heft 31/32, 1992. 127-149.
- Innes, Christopher. "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody." *Contemporary British Drama: 1970-1990*. Ed. Hersh Zeifman and Cynthia Zimmerman. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 81-100.
- Jesse, Horst. *Brecht in München*. München: Verlag Das Freie Buch GmbH, 1994.
- Kambas, Chryssoula. "Walter Benjamin - Adressat literarischer Frauen: Zur Überlieferung von Briefen an Walter Benjamin [u.a. von Magarete Steffin]." In: *Weimarer Beiträge*. Wien. 39 (1993) 2. 242-257.
- Kemlein, Eva. *Theaterfotografin Eva Kemlein*. [Ausstellungskatalog] Schauspielhaus Köln, Halle Kalk, 4. September - 5. November 1993. Köln: Foto-Film-Büro Schippers, 1993. (Enthält im Bildteil ausschließlich Fotografik zu Inszenierungen von Brecht-Stücken in Berlin 1951-1960.)
- Kim, Hyung-Ki. *Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im 'Messingkauf' und im 'Kleinen Organon für das Theater'*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang, 1992. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Band 1293.)
- Kirsch, Hans-Christian. *In Baals Welt: Kindheit und Jugend Bert Brechts*. Augsburg: SoSo-Verlag 1994.
- Krabiell, Klaus-Dieter. *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1993. 469 S.
- . "Brechts Vortrag 'Der Rundfunk als Kommunikationsapparat' - Kontext, Anlaß, Wirkung: Zur Frage des Utopischen bei Brecht." *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. Bonn, Nr. 2, 1993. 234-248. Sonderdruck.
- Kroker, Michael Paul. "Brecht e Nie-en [d.i. Stalin]." In: *Culture: Annali dell'Institutio de Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*. 1993, No. 3. 177-189.
- Lamb, Bruce-Christopher. "Discursivity, Mimesis, and the Dramatic Author in *The Caucasian Chalk Circle*, *The Merchant of Venice*, and *Largo Desolato*." *Dissertation Abstracts International* 54:1 (1993).
- Langbacka, Ralf, and Anne Storm. "Von Galy Gay zu Galilei." *Jahrbuch für Finnisch-Deutsche Literaturbeziehungen*. Helsinki, 1993. 63-72.

- Lehmann, Klaus-Dieter. Ed. *Deutsche Intellektuelle im Exil. Ihre Akademie und die "American Guild for German Cultural Freedom"*. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945 der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main. [Auszüge, u.a. Brecht betreffend]. München: K.G. Saur Verlag, 1993. 240-269, 370-399.
- Lermen, Birgit: "Daß ein gutes Deutschland blühe": Hoffmann von Fallerslebens 'Lied der Deutschen' und Bertolt Brechts 'Kinderhymne'." In: *Autor, Macht, Staat: Literatur und Politik in Deutschland. Ein notwendiger Dialog*. Hrsg. von Languth. Düsseldorf: Droste Verlag, 1994. 86-109.
- Lyon, James K. "Brecht in der DDR: Der 'Insider' als Outsider'." In: *Bert-Brecht-Kreis Augsburg e.V. Rundbrief 38 Augsburg* (1994). 1-19.
- Maier-Schaeffer, Francine. *Heiner Müller et le "Lehrstück"*. Bern, Frankfurt, New York, Paris, Vienna: Peter Lang, 1992. (Collection Contacts. Série I. Theatrica. Volume 12.)
- Mitter, Somit. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York: Routledge, 1993.
- Müller, Hans-Harald. "Brechts 'Ballade von des Cortez Leuten': Struktur, Quellen, Interpretation (samt Anmerkungen zur Theorie und Methodologie)." In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin. 112 (1993) 4. 569-594.
- Müller, Inez. *Walter Benjamin und Bertolt Brecht: Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*. St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag, 1993. 272 S. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Band 40.)
- Müller, Klaus-Detlef. "Brecht und Stalin." In: *Bert-Brecht-Kreis Augsburg e.V. Rundbrief 35-37. Augsburg* (1993). 7-12.
- Münsterer, Hans Otto. *The Young Brecht*. Trans. Tom and Karen Leeder. Libris, 1992.
- Nagavajara, Chetana. *Brecht and France*. Bern, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1993.
- "Das Neueste von vorgestern über den argen b.b. 'Verschiedene Maßstäbe' - Gespräch mit Dr. Sabine Kebir zum medialen Umgang mit Brecht." In: *Neues Deutschland*. Berlin, 24. August 1994. 9 (Feuilleton).
- Nielsen, Birgit S. "Die Freundschaft Bert Brechts und Helene Weigels mit Karin Michaelis: Eine literarisch-menschliche Beziehung im Exil." In: *Die Künste und die Wissenschaften im Exil 1933-1945*. Hrsg. von Edith Böhne und Wolfgang Motzkau-Valeton. Gerlingen: Lambert Schneider, 1992. 71-91.
- Onderdelinden, Sjaak. "Brecht and Asia." *Theatre Intercontinental: Forms, Functions, Correspondences*. Amsterdam: Rodopi, 1993. 25-42.
- Perspectives on Lion Feuchtwanger and Bertolt Brecht: "Calcutta, 4th May"*. Ed. by Consulate General of Germany in Calcutta. Calcutta: Avantgarde Press, 1994.

- Peters, Paul. "Schmerz Hekabes: Brecht und die Vergänglichkeit." *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. Vienna, 1993. 69-84.
- Raddatz, Fritz. "Bertolt Brecht." In: Raddatz, Fritz. *Männerängste in der Literatur. Frau oder Kunst*. Hamburg: Carlsen Verlag GmbH, 1993. 165-184.
- Reinelt, Janelle. *After Brecht: British Epic Theatre*. Ann Arbor (USA): University of Michigan Press, 1994.
- Ren, Chuanlu. "The Reception of Bertolt Brecht in China from 1955 to 1987." *Dissertation Abstracts International* 54:1 (1993).
- Roddewig, Marcella. "Soeur Maria Celeste in den Briefen an ihren Vater, Galileo Galilei, und ihre Darstellung bei Bert Brecht." In: *Sprache und Literatur der Romani. Tradition und Wirkung*. Festschrift für Horst Heintze. Berlin: Verlag Arno Spitz GmbH, 1993. 270-285.
- Rossellini, Jay Julian. "Kunerts langer Abschied von Brecht--Biermanns Annäherung an Kunert." *Günter Kunert: Beiträge zu seinem Werk*. Munich: Hanser, 1993. 267-294.
- Sartillot, Claudette. *Citation and Modernity: Derrida, Joyce, and Brecht*. University of Oklahoma Press, 1993.
- Schnell, Axel. "Virtuelle Revolutionäre" und "Verkommene Götter". Brechts "Baal" und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1993.
- Stephan, Alexander. "Bertolt Brecht und die Bewegung 'Freies Deutschland' in den Akten des FBI." In: *Amsterdamer Beiträge zur Germanistik*. Band 36: *Literatur und politische Aktualität*. Hrsg. von Elrud Ibsch und Ferdinand van Ingen unter Mitarbeit von Anthony Visser. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, 1993. 299-311.
- Unsold, Siegfried. Hrsg. *Brecht für Anfänger und Fortgeschrittene: Ein Lesebuch*. Mit einem Vorwort von Hans Mayer, Nachwort von Siegfried Unseld und einer editorischen Notiz von Günter Berg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1993. 383 S. (Edition suhrkamp 1826. Neue Folge Band 826.)
- Von Eckardt, Wolf. *Bertolt Brecht's Berlin: A Scrapbook of the Twenties*. Lincoln (USA): University of Nebraska Press, 1993.
- Völker, Klaus. "Wie ediert man einen Dschungel? Anmerkungen zur Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolt Brechts." In: *literatur konkret*. Hamburg, 1993-94, Nr. 18. 4-9.
- Wizisla, Erdmut. *Walter Benjamin und Bertolt Brecht: Eine Bestandsaufnahme*. Mit einer Chronik der Beziehung. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae. Berlin: Fachbereich Germanistik der Philologischen Fakultät der Humboldt-Universität, 1993.

IBS MEMBERSHIP

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

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

Name:

Occupation / Institution / Affiliation:

Address:

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

Membership category (check one)	Dues US \$	Dues DM
☐ Student (up to 3 years / bis zu drei Jahren) Regular Member / Ordentliches Mitglied	\$ 15.00	DM 24,--
☐ annual income under \$ 25,000 (DM 40.000)	\$ 20.00	DM 32,--
☐ annual income over \$ 25,000 (DM 40.000)	\$ 25.00	DM 40,--
☐ Sustaining Member / Fördermitglied	\$ 30.00	DM 48,--
☐ Institutional Member / Korporatives Mitglied	\$ 30.00	DM 48,--

Method of payment

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

Send to:

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

