



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Communications from the International Brecht Society. Vol. 22, No. 2 November 1993

Bethlehem, Pennsylvania: International Brecht Society, November 1993

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

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

Copyright 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. 22 No. 2
November 1993**

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
COMMUNICATIONS

Volume 22 Number 2

November 1993

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: (215) 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 © 1993 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

JOHN ROUSE, Tulane University, New Orleans, Louisiana 70118, 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.

CONTENTS

VOLUME 22, NUMBER 2

Editor's Note	2
Officers' Reports	3
New Elections	5
In Brief	7
News from Berlin	14
Colombian Brecht Society	20
Upcoming Events / Calls for Papers	25
Conference Reports	27
Performance Reviews	29
Articles	
Ein Gespräch mit Holger Teschke <i>Ute Brandes</i>	45
Drei Gedichte <i>Holger Teschke</i>	55
Senda Koreya und sein Brecht-Kollektiv <i>Iwabuchi Tatsuji</i>	57
Burehito-No-Kai [The Brecht Group] Experimental Performances <i>Senda Koreya / Darko Suvin</i>	59
The Epic Drama of Scottish Nationalism <i>Ilona Koren-Deutsch</i>	71
Selected Current Bibliography	78

EDITOR'S NOTE

At this time I want to take the opportunity and thank all of you who have been sending me reports, reviews, newsclippings, production photos, and other pieces of information. Editing this journal is a truly collaborative effort! Please continue helping me in this ~~vain~~; the deadline for the next issue, scheduled to appear in May 1994, is March 1.

You may notice our expanded bibliography section in this issue. The members of the *Bertolt Brecht Archive* in Berlin (see report on p. 14) have generously agreed to collaborate with us in compiling the recent writings on Brecht which are actually much more numerous than the MLA makes it appear. Due to the slow pace of mail between Berlin and Pennsylvania, I have not been able to incorporate all the items sent to me by the *Brecht Archive*, but this will change in the future.

The photo on the front cover shows Brecht as an eighteen-year-old (in 1916). It is taken from the companion booklet to a program by Heinz-Uwe Haus entitled *Brecht up'n Swutsch: Psalmen, Balladen und Sonette aus B.B.'s Liebespostille*. The performance took place in 1990 at the Bremer Theater MOKS.

The black-and-white reproduction of a color poster on the back cover accompanies the article on Brecht in Japan by Darko Suvin. It announces a Japanese performance of *Im Dickicht der Städte (In the Jungle of the Cities)* which played at the Panasonic Globe Theatre in Tokyo in June 1993. It was performed by the "Black Tent", a famous experimental group in Tokyo.

Enclosed in this issue of *Communications* you should also find a leaflet with ballots. We are beginning a new two year "term" in 1994, so we wish to encourage you to participate in our democratic process and send me your votes by February 15, 1994. However: Only IBS members in good standing are allowed to cast a ballot; if you are not a member and somehow received such a leaflet, please do not vote!

Vera Stegmann

ERRATA

The previous issue, Volume 22 Number 1, contains a grave error in the article by Laureen Nussbaum, pp. 41-50. On p. 48, the second paragraph should end correctly with the following sentence: "In the Delaware production, Azdak climbed on his chair and, alas, this clownery took away much of the intended impact of this sub scene." While we can never guarantee a completely error-free printing, the editor apologizes deeply for this error which distorted the author's intended meaning.

OFFICERS' REPORTS

Vice-President's Report

I am pleased to report continuing success with our activities at MLA and ATHE (The Association for Theater in Higher Education). Due to late-breaking scheduling conflicts, we mounted only a single panel at ATHE this summer rather than the double session we had planned, but the panel was well-received and raised several interesting questions; see the report elsewhere in this issue. We have two panels in the works for next year's ATHE in Chicago (27-30 July 1994), but it's not too soon to contact me if you're interested in presenting a paper or organizing a panel for ATHE 1995 in San Francisco (9-12 August).

According to the latest ATHE print-outs, 148 ATHE members have expressed interest in the IBS as an ATHE interest-group. I continue to send brochures and letters to each interested party, and new IBS memberships trickle in.

Meanwhile, we continue to take maximum advantage of our scheduling possibilities at MLA. We have two panels scheduled for this December in Toronto:

-- "Brecht and the Dialectics of Cognition." Wednesday, 29 December
7:15 p.m., Tudor 7 Room, Royal York.

-- "Marieluise Fleißer, Margarete Steffin, Bertolt Brecht."
Thursday, 30 December 3:30 p.m., Ballroom Salon A, Royal York.

I hope you will attend these panels, and our Business Meeting, which is scheduled for Wednesday, 29 December, 5:15 p.m., York Room, Royal York. Attendance at MLA business meetings has been very low the past three years; I hope that will change.

We have one firm panel for MLA 1994 in San Diego; a Call for Papers to this panel is printed elsewhere in this issue. We have another potential panel idea in the works, but other suggestions for 1994 would be very welcome, as would potential suggestions for MLA 1995.

John Rouse
Tulane University

IBS Financial Report

February 28, 1993

Balance \$ 10,182.72

Deutsche Bank Düsseldorf
Konto-Nr. 76/74146
Balance DM 1.992,16

Ward Lewis
University of Georgia

August 31, 1993

Receipts \$ 4028.66
Disbursements \$ 4270.69
Balance \$ 9940.69

Receipts DM 115,00
Disbursements DM 0
Balance DM 2.107,16

BERLINER ZEITUNG
30. 8. 1993



Peter Brook

Foto: Fieguth

Alle einen Schaden am Kopf

Peter Brook zeigt im Berliner Ensemble seine Inszenierung „L'homme qui“

Heute hat im Berliner Ensemble als Beitrag der 43. Berliner Festwochen Peter Brooks Inszenierung „L'homme qui“ in französisch Premiere. Zu sehen ist die Aufführung bis zum 9. Oktober.

Brook benutzte als Anregung seiner „theatralischen Recherche“ Oliver Sacks Bestseller „Der Mann, der seine Frau mit seinem Hut verwechselte“. Darin schildert der Neurologe Sacks Fälle von Patienten, deren Wahrnehmung durch Nervenschäden im Gehirn beeinträchtigt wird. „Wie auch immer die sozialen und nationalen Unterschiede sein mögen,

wir besitzen alle einen Kopf, den wir zu kennen glauben. Sobald wir aber in dessen Inneres eindringen, befinden wir uns auf einem anderen Planeten“, begründet Brook sein Interesse an dem Stoff. „Die vier Männer auf der Bühne stellen nicht sich selbst dar oder die einzelnen Krankheitsfälle, sondern uns alle“, so Brook. Dieser Universalität entsprechend stammen die vier Schauspieler aus vier Kulturkreisen: Neben dem Franzosen Maurice Benichou und dem Deutschen David Bennent spielen der Afrikaner Sotigui Kouyate und der Japaner Yoshi Oida.

Auf einer Pressekonferenz im Berliner Ensemble erklärte Brook, daß es ihn tief berühre, im Theater Bertolt Brechts seine Inszenierung zu zeigen. Es ist dies, nach langer Berlin-Abstinenz Brooks, sein zweites hiesiges Gastspiel in diesem Jahr, nachdem im Frühjahr seine Debussy-Adaption „Impressions de Pelléas“ in Babelsberg zu sehen war. Parallel zu dem Gastspiel sind im Kino „Arsenal“ Filme Brooks zu sehen. Am 4. September ist der Regisseur im Berliner Ensemble in einem Publikumsgespräch zu erleben.

Peter Laudenbach

NEW ELECTIONS

Every two years, the IBS holds elections for officers, i.e. president, vice-president, secretary/treasurer, and editor of *Communications*. Michael Morley has agreed to run for a second term as president of the IBS. John Rouse is stepping down, because he has accepted a position as co-editor of *Theatre Journal*. We congratulate him on this challenging new job and the recognition this offer implies. We are also very happy that Siegfried Mews has agreed to become candidate for our vice-presidential position, and in the paragraph included below we introduce Siegfried Mews to members who might not be familiar with his work yet. Ward Lewis was originally not going to continue as secretary/treasurer (he has been with us for some 6 years), but we are very grateful that he then did agree to stay on until we find a new treasurer. I include below a description of the responsibilities of secretary/treasurer. The current editor of *Communications*, Vera Stegmann, has stated that she is willing to continue in that responsibility until May 1995.

Please send the ballot sheet, which is enclosed in this issue of *Communications*, to Vera Stegmann by February 15, 1994!

Siegfried Mews (Ph.D., Illinois) is Professor of German and Chair of the Department of Germanic Languages at the University of North Carolina at Chapel Hill. A native of Germany, he studied history and English at the University of Halle in the German Democratic Republic, and, after being prevented from continuing his studies for political reasons, at the University of Hamburg in the Federal Republic. In 1961 he completed the "Staatsexamen" in English and history and wrote a thesis on social criticism in the novels of Joyce Cary. In the same year, he was awarded an exchange scholarship to Southern Illinois University in Carbondale, where he studied English (M.A. 1963) and taught German at the University of Illinois in Urbana. Since 1967 he has taught German at the University of North Carolina at Chapel Hill; his chief teaching responsibility is German literature of the nineteenth and twentieth centuries. From 1968 to 1980 he served as editor of *University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literature*, a departmental monograph series that now numbers over a hundred volumes. In the summer semester of 1982, he was a guest professor at the University of Augsburg. His research interests have resulted in ten books (monographs and editions) on twentieth-century authors such as Bertolt Brecht, Günter Grass, Ulrich Plenzdorf, and Carl Zuckmayer. His most recent book-length publication, the edition

Critical Essays on Bertolt Brecht, appeared in 1989. His more than sixty articles were published in a variety of journals and collections of essays; they cover a wide range of authors and facets of nineteenth- and twentieth-century German and comparative literature. He has given numerous papers and has presented invited lectures at conferences and institutions in this country and abroad. A member of a number of professional organizations, he has been particularly active in SAMLA (member since 1967). In 1983 he was appointed Executive Director of the Association and editor of the Association's journal, the *South Atlantic Review*. During his six-year tenure, SAMLA's office operations were computerized, and the total membership count exceeded the 5,000 mark. The number of pages in each issue of the *SAR* increased significantly, yet the employment of new technologies kept typesetting costs at a reasonable level. The journal gained in stature by offering a greatly expanded book review section and a wide coverage of topics that reflected the diverse interests of the membership. In 1989 he received the Federal Republic of Germany Friendship Award. Professor Mews is president of SAMLA (1991-1992).

**New Position Opening:
Secretary/Treasurer of the IBS**

We are currently searching for a new secretary/treasurer of the IBS. Anybody who is interested in assuming this position, please write to the editor of *Communications*. The functions of the office are the following:

Solicitation of dues from individual members of the IBS in January and by invoice from institutions shortly before appearance of the *Brecht Yearbook*; notification to the University of Wisconsin Press and to the editor of *Communications* of those members in good standing who should receive the publications; disbursements to the publishers and a tax statement to the IRS; financial accounting to the membership.

IN BRIEF

Bertolt Brecht Professur

The city of Augsburg has established a professorship honoring Bertolt Brecht: This means that the university will regularly invite internationally known Brecht scholars to teach for a semester in Augsburg. The first offer of the "Brecht Lehrstuhl" this year went to **James K. Lyon**, author of numerous books and articles on Brecht (*Bertolt Brecht's American Years*, *Bertolt Brecht's American Cicerone*, *Bertolt Brecht and Rudyard Kipling: A Marxist's Imperialist Mentor* and many more). In the following I quote from Professor Lyon's letter describing his experience in words which are infinitely more modest than the euphoric tone of the newspaper reports in the *Augsburger Zeitung*:

I recently returned from a semester as a visiting professor at the University of Augsburg. The University established a new "Bert-Brecht Professur," and they invited me to inaugurate the series this past semester. While there I taught three courses on Brecht -- a Hauptseminar on his poetry, a Proseminar dealing with unknown documents from his American exile, and a lecture course (Vorlesung). I also held a public lecture on Brecht and met with and talked informally about Brecht with the Augsburg "Brecht-Kreis." Oh, and I gave a lecture on Brecht at the University of Regensburg (I gave other lectures elsewhere, but not on Brecht).

Initially there had been some concern about the level of student interest in Brecht, but it turned out to be quite high. I had 35 students in my Hauptseminar, 15 in my Proseminar, and about 125 in the Vorlesung. All in all, a very satisfying experience for me and, judging by the way it was received, I think o.k. for the university.

Neues zum Bert-Brecht-Preis 1995

Jury steht fest - Das Geburtshaus des Dichters wird erst später umgestaltet sein

Das Augsburger Brechtjahr 1995 nimmt zunehmend konkrete Formen an: Neben der ersten Vergabe eines Bert-Brecht Preises an einen deutschsprachigen Autoren der Gegenwart ist eine Ausstellung zum Theaterschaffen Brechts vorgesehen. Die Umgestaltung des Geburtshauses des Dichters wird jedoch selbst 1995 noch nicht realisiert sein, wie Kulturreferent Kotter betont.

Auf 25.000 Mark ist der Brecht-Preis dotiert, den die Stadt 1995 und dann alle drei Jahre jeweils am 10 Februar, dem Geburtstag des Literaten, vergeben wird. Wie Kotter auf einer Pressekonferenz erklärte, steht inzwischen die Jury für 1995 fest: Er selbst werde, allerdings ohne Stimmrecht, Vorsitzender des Preisgerichts sein, dem außerdem der Direktor der Staats- und Stadtbibliothek, Helmut Gier, und der Augsburger Literaturwissenschaftler Helmut Koopmann angehören werden. Aus der Literaturkritik kommen als Juroren Klara Studhalter-Obermüller (*Weltwoche*) und Ulrich Weinzierl, Wiener Feuilletonkorrespondent der *Frankfurter Allgemeinen* hinzu. Die Jury vervollständigt sich mit dem Regensburger Germanistikprofessor Hans-Joachim Kreutzer, dem Herausgeber der *Augsburger Allgemeinen*, Günter Holland, und der Tochter des Dramatikers, Barbara Brecht-Schall, die spontan das Preisgeld um 5000 auf 30.000 Mark erhöht hat.

"Vergeben wird der Preis an einen Literaten aus dem deutschsprachigen Raum, dessen Werk sich durch die kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart auszeichnet", erläuterte Kotter. Bewerben könne man sich nicht - die Vorschläge zu den Preisträgern kommen aus der Jury selbst. Umrahmt wird die Preisverleihung 1995 von einer Ausstellung in der Toskanischen Säulenhalle zur Brechtschen Theaterarbeit, vorwiegend mit Stücken aus dem Berliner Ensemble. Die Leihgaben (Kostüme, Masken und Bühnenbilder) kommen vom Theatermuseum in Berlin und werden in Augsburg als einziger süddeutscher Stadt zu sehen sein.

Auf Lösungssuche ist die Stadt noch bei der geplanten Umgestaltung des Brechtschen Geburtshauses. Inzwischen liegt, wie berichtet, ein wissenschaftliches Konzept für die ständige Ausstellung im ersten Stock vor, "nun geht es an die Umsetzung", so der Kulturreferent. Hier wolle man spätestens im Oktober im Kulturausschuß über die Planungsvergabe entscheiden, "fertiggestellt wird das Projekt 1995 noch nicht sein, aber auf jeden Fall vor dem 100. Geburtstag Brechts 1998". Gewünscht sei, das vom BBK angemietete Erdgeschoß später einmal für die Gedenkstätte nutzen zu können.

Zu sehen sein werden dann im Brechthaus auch zwei Neuerwerbungen, die seit einigen Tagen im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek sind: zwei Ölgemälde des Jugendfreundes und Bühnenbildners von Brecht, Caspar Neher. Ein Selbstbildnis Nehers

mit Frau und ein Abbild des "Baal" sind eine Schenkung aus dem Nachlaß der Witwe von Hanns-Otto Münsterer, einem Augsburger Jugendfreund des Dichters. "Ich hatte nur einmal im vergangenen Jahr Gelegenheit, mit Elsa Münsterer kurz vor ihrem Tod zu sprechen, nachdem ich durch eine Mitarbeiterin von den Bildern erfahren hatte", so Gier zur Schenkung. Desto größer sei seine Freude über die Gabe, "vor allem, da wir für das neugestaltete Brechthaus dringend originale Substanz suchen."

Birgit Böllinger

(Article published in *Augsburger Zeitung*, July 1993)

Exiled Artists in the Brecht-House Plans for a Literary Museum Abandoned

Rather than making it a Brecht-museum as originally intended, plans are on their way to turn the Svendborg house with the thatched roof into a refuge for exiled and suppressed writers and artists from all over the world.

Brecht put Svendborg on the literary map when he lived at Skovsbostrand 8 from 1933 till 1939. Besides himself, his family and co-workers, a string of nazi-persecuted intellectuals found temporary shelter there, like Walter Benjamin, Karl Korsch, and the composer Hanns Eisler. With the fall of the Berlin wall in 1989, the East German financing of the museum project disappeared. Neither the Brecht heirs nor the Berlin Senate nor Suhrkamp publishers wanted to underwrite the museum project. The recently renovated house is also deemed too small and fragile to serve as a travel destination for German tourists.

According to Svendborg city official A.B. Jensen and Brecht expert Rudy Hassing, plans are in the offing to allow the Brecht-house to function as a refuge for exiled and suppressed artists and writers in the spirit of the Danish author Karin Michaëlis (1872-1950). It was through Helene Weigel's (Mrs. Brecht's) connection with that eminent personality, that the Brecht family originally fled to Svendborg.

Karin Michaëlis was a well known writer all over Europe. Her work was translated into 15 languages and several of her 50 books were international bestsellers, particularly in Germany. The European public remembers her especially for her humanitarian work. She housed a large number of Jewish and/or political refugees from Germany until her country was occupied in 1940. After the war, she gave the German income of her books to destitute Jews.

In cooperation with Rudy Hassing and American professor John Fuegi, Svendborg municipality is attempting to create an international Karin Michaëlis Society. The board of directors will be made up by a number of prominent cultural personalities from England, Russia, Germany, U.S.A., and Denmark, who are to select and award artists a two year work-stay in the Brecht-house.

The Danish branch of PEN supports the project and Svendborg municipality has promised a yearly sum of 40,000 kr (abt. \$ 6,4000). The rest of the funds, the Karin Michaëlis Society will have to raise.

Berlau-Collection on its Way to Germany The Royal Library refused the seller's economic demands

For lack of flexibility on the part of the seller and lack of resources on the part of the buyer, the Manuscript Collection Department of the Royal Library finds itself in a grotesque situation. It has had to decline the takeover of a collection of papers left by Ruth Berlau, royal actress, Danish lover and co-worker of Bertolt Brecht from 1933 on. Consequently, the national research library may see all of its original and valuable Brecht-Berlau-collection, estimated at 360,000 kr. (almost \$ 58,000) go to Germany.

Two years ago, Johannes Hoffmann, who resides in Berlin and is Ruth Berlau's sole heir, offered The Royal Library the takeover of all of Berlau's left letters, photographs, sound tapes, poems and other documents for 40,000 kr. (about \$ 6,400). This collection includes the unique and hitherto unknown 16 mm film of Charles Laughton as Galileo in Brecht's *Life of Galileo*, which Ruth Berlau shot during the Beverly Hills rehearsals in 1947 with Brecht directing.

The head of the Manuscript Collection, Birgitte Possing, stated that the items offered had been returned to Berlau's heir due to the discrepancy between the price asked and the value of the materials. Agreement with the heir about an acceptable price could not be reached.

Outside Experts

According to Ms. Possing, the Berlau collection has been evaluated by the department's own people and by two outside experts. They concluded that the materials offered would not throw any new light on either this century's pre-eminent playwright or on his satellites. Furthermore, they feel, according to Ms. Possing, that the sensational Charles Laughton film does not belong on the Royal Library shelves but rather should go the National Media Archives.

Johannes Hoffmann expressed disappointment at the library's refusal to buy and cast some doubt on the professionalism of its experts. He was the one who took care of the broken down and ill Ruth Berlau until her death in 1974.

The Royal Library's unwillingness to take over the materials may backfire. According to Brecht expert Rudy Hassing, there are three letters from the Royal Library among the papers left by Ruth Berlau pertaining to the fact that the 30 original Lai-tu poems and Brecht's death mask were only given to this institute in safe-keeping. The Royal Library never received property rights. Rudy Hassing claims that original Brecht manuscripts command a price of 3000 DM (about \$ 1800) per page. Consequently, the whole collection that would be lost to the Royal Library represents a value of close to 360,000 kr. or almost \$ 58,000.

The head librarian, Erland K. Nielsen, is not so sure that claims for the Royal Library to give up its Brecht collection have a legal basis. He stresses, moreover, that for the Manuscript Collection of the library, the research value of the materials is more important than the commercial price they can command.

(English summary of a Danish report by Jan Andersen in *Politiken*, Weekly, Wednesday, March 31, 1993. My former student and long time friend Inger Olsen, Assistant Professor of Danish at Portland State University's School of Extended Studies, clipped the originals from the weekly *Politiken* and worked with me on the English summary of both texts.)

Laureen Nussbaum
Portland State University



Huset, hvor Brecht boede i Svendborg. Planerne om at omdanne det til museum er nu definitivt opgivet.

**Update on the new Brecht edition
(Die große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe)**

On Monday, June 21, Suhrkamp director Siegfried Unseld and the editorial board of the new Brecht edition--Werner Hecht (Berlin), Jan Knopf (Karlsruhe), Werner Mittenzwei (Berlin), and Klaus-Detlef Müller (Tübingen)--held a press conference on the occasion of completing the five-volume section of poetry. Unseld used the opportunity to recapitulate the ten-year history of the edition and to report on the edition's progress. The unique cooperative arrangement between the East and West German publishing houses (Aufbau and Suhrkamp) has been superseded by political changes, but the privatized Aufbau Verlag in Berlin, now owned by Bernd Lunkewitz (Frankfurt/Main), continues to participate in the undertaking, releasing a portion of the 5000 copy run under its own imprint.

Eighteen of the thirty volumes in the *Große Brecht Ausgabe* (GBA) have now been published: the dramatic works (volumes 1-9); the poetry (volumes 11-15); the novels and long prose fragments (volumes 16--17); and two volumes of the essays (volumes 21 and 24). The complete edition is scheduled to be available by the end of 1995 with the publication of the following volumes: essays (volumes 22-23, Fall 1993), notes on the plays (volume 25, Spring 1994), journals (volumes 26-27, Spring 1994), short prose collections and dialogues (volume 18, Fall 1994), short prose and film stories (volumes 19-20, Spring 1995), play fragments (volume 10, Spring 1995), letters (volumes 28-29, Fall 1995) and the indices and bibliography (volume 30, Fall 1995).

The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch

Volume 19 (1994) of the Yearbook will feature Margarete Steffin's unpublished children's play *Die Geisteranna*. In this connection a series of contributions about different aspects of Steffin's biography and literary writing will accompany the play, including excerpts from an interview conducted by Hartmut Reiber with Käthe Rülicke-Weiler, an interview with film maker Jutta Brückner, who recently completed a television documentary about Steffin, and articles by Simone Barck, Sabine Gross, Rudy Hassing, Stefan Haucke, and Wolfgang Jeske, among others. The volume will also present a documentation of theater productions by Korea Senda, Japan's foremost director of Brecht's plays, along with excerpts from his Berlin diaries. Finally, there will be a selection of articles representing the newest scholarship and information on Brecht-related topics. Volume 19 will be available for distribution from the University of Wisconsin Press in Spring 1994.

Volume 20 (1995) is now in the planning stages as an IBS jubilee volume. *The Brecht Yearbook*, launched by the International Brecht Society in 1970 under the title *Brecht heute - Brecht Today*, will be celebrating its twentyfifth anniversary. John Willett has agreed to join the Editorial Board as guest editor and in this capacity will be seeking essays, articles, and statements by an international group of scholars, theater people, playwrights, film makers, artists, and translators on the topic "Brecht: Then and Now." Deadline for submissions is October 1994 for publication in Spring 1995. For information contact the Managing Editor or the Guest Editor:

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

John Willett
Volta House
Windmill Hill
London NW3 6SJ
GREAT BRITAIN

Traducción de Bertolt Brecht

Luis de Tavira es el director mexicano que empezó en las tablas desde los días epopéyicos del teatro universitario. Con ocasión de los 25 años del Teatro Popular de Bogotá fue invitado a nuestro país a dictar un taller y, de paso, montar *La honesta persona de Sechuan* del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. La obra fue escrita en 1933 y estrenada en 1938.

Tavira ha dirigido teatro en Italia, Alemania y Estados Unidos, y es director de la Fundación Casa del Teatro de Ciudad de México.

Ha realizado una adaptación en la que se nota con claridad la intención por analizar si es posible ser solidario y honesto en una estructura socioeconómica como la que vivimos. Para tal efecto, ha trabajado en dos sentidos. Por una parte, respeto hacia la esencialidad del trabajo Brechtiano y, por otra, la búsqueda de un espacio dramático vertiginoso y acelerado que le permita la construcción de un gran fresco sobre el lumpen urbano apoyado en una banda sonora grave e incitadora como soporte de articulación.

La obra, que ya alcanzó un éxito clamoroso en Ciudad de México, será estrenada con reparto colombiano en el mes de septiembre, en la sala del TPB.

(Artículo publicado en el periódico colombiano *El Espectador*, 25 de julio de 1993, 3-C.)

NEWS FROM BERLIN

Brecht Archive

The Bertolt Brecht Archive continues to operate actively, now under the guidance of Erdmut Wizisla who became director after the retirement of Gerhard Seidel this year. At the moment it employs eight people who occupy seven positions; this includes the Brecht Gedenkstätte. Nevertheless, this number represents a reduction from the original twelve positions held during GDR times. The main problem now perceived by the staff members is that this reduction in staff size carries along with it the implied agreement to reduce research activities which used to be a central part of the job description for members at the Brecht Archive. In this instance, the work of employees at the Brecht Archive would be defined as "service" solely; they would be exclusively archivists and librarians and ensure the use of the the archive and the library. Those members currently actively involved in research are therefore concerned about being reduced to more limited responsibilities in the future. They favor the model of the German literary archive in Marbach which pursues two goals equally, the archival work, as well as the preparation of exhibits, exhibition catalogs, and books.

The name change at the BrechtZentrum to *Literaturforum im Brecht-Haus* is actually perceived as a positive development by most members at the Archive. Now there is less of a chance for confusing the two institutions (Brecht"Archiv" and former Brecht"Zentrum").

The Brecht estate, bought by the senate in February, will find its home in Brecht's house. The originals are currently located at the East Berlin Academy of the Arts at the Robert-Koch-Platz, but the senate plans to rent a room close to Brecht's house so that they can be stored there. A further plan of the Archive consists in the restauration of Brecht's original library, as well as the preparation of a catalog of Brecht's *Nachlaßbibliothek*, which is already located in the *Brecht-Haus* on Chausseestraße 125.

Vera Stegmann
Lehigh University

Europäische Brecht-Gesellschaft (EBG)
c/o: Literaturforum im Brecht-Haus * Chausseestr. 125 * 10115 Berlin
Tel. 030-2822003
Projektgruppe Bertolt Brecht im europäischen Exil

BERICHT ÜBER ZWEI TAGUNGEN DES VORSTANDES

Vom 17.-19. Juli 1993 tagte der Vorstand der Europäischen Brecht-Gesellschaft im ehemaligen Wohnhaus Brechts, Skovsbostrand Nr. 8 in Svendborg, Dänemark, und vom 17.-18. September 1993 im Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin. Teilgenommen haben: Bärbel Schrader, Rudy Hassing, Gerd Koch, Joachim Lucchesi, John Fuegi und Horst Jesse.

Ziel der Zusammenkünfte war, Ideen und Vorschläge für die weitere Arbeit der EBG zu sammeln und zu diskutieren. Im Laufe der Beratungen einigten wir uns auf folgende Vorschläge, die wir nun den Mitgliedern unterbreiten möchten, in der Hoffnung auf rege Beteiligung:

1. Während unseres erstmaligen Besuches in Dänemark konnten wir mit Überraschung feststellen, daß es reiches, noch unerforschtes Material zum Aufenthalt Brechts in Skandinavien gibt, was bislang von der Brecht-Forschung weitgehend unbeachtet geblieben ist. Nicht nur unbekanntes Fotomaterial, Briefe und Schriften wären hier zu nennen, sondern vor allem die Existenz zahlreicher, inzwischen aber schon hochbetagter Zeitzeugen, die mit der Familie Brecht in engerem oder weiterem Kontakt standen. Skandinavische Forscher sind seit einiger Zeit dabei, diese Zeitzeugen zu befragen und für die Biografie Brechts neue Hinweise auszuwerten, bisherige Darstellungen zu korrigieren.

Da wäre das berühmte Gedicht "Zufluchtsstätte"

Ein Ruder liegt auf dem Dach. Ein mittlerer Wind
Wird das Stroh nicht wegtragen.
Im Hof für die Schaukel der Kinder sind
Pfähle eingeschlagen.
Die Post kommt zweimal hin
Wo die Briefe willkommen wären.
Den Sund herunter kommen die Fähren.
Das Haus hat vier Türen, daraus zu fliehen.

Ein wunderbares Gedicht zum Exil, aber nicht zur wirklichen Situation Brechts an diesem Ort. Die dänische Polizei zeigte kaum ein gesteigertes Interesse an ihm, und mit der tatsächlich vorhandenen vierten Tür hatte es auch eine andere Bewandnis. Brecht ließ sie selbst einbauen, um sich ungestört von der Familie sein Refugium zu schaffen, aus dem er nicht nur unbemerkt "fliehen", sondern in dem er auch diskret empfangen konnte, etwa Ruth Berlau oder Margarete Steffin. Nebenbei sollte nicht unerwähnt bleiben, daß Helene Weigels Domizil weit weniger komfortabel war. Sie lebte auf dem nur über eine Einstiegs Luke zugänglichen Boden, direkt unterm Strohdach, mit lediglich einem kleinen Fenster zum Sund. Von denen, die solche Geschichten erzählen können, leben noch einige in der näheren Umgebung. In Thurö trafen wir vor dem einstigen Wohnhaus der Karin Michaelis, die die Familie Brecht aufnahm - heute ist das Haus Stadtbibliothek -, einen dänischen Künstler, der von seinem Mitschüler Stefan Brecht erzählte, der zwei Klassen unter ihm in die gleiche Schule ging.

Aus den hier angedeuteten Erlebnissen dreier Tage verdichteten sich dann auch die Ideen zu folgendem Arbeitsprojekt:

Im Vorfeld des 100. Geburtstages von Brecht planen wir eine Veranstaltungsserie unter dem Titel *Auf den Spuren Brechts im europäischen Exil*: die von Dänemark (Svendborg, Kopenhagen) über Schweden (Lidingö, Stockholm) und Finnland (Helsinki, Gut Marlebäck) bis nach Rußland (St. Petersburg und Moskau) reicht. Wir sehen den individuellen Weg Brechts in einem weiträumigen, gegenwärtigen Zusammenhang mit den großen Emigrationsströmen unseres Jahrhunderts. In diesem Sinne möchten wir alle hier genannten Vorschläge generell als nicht Brecht-zentristisch verstanden wissen.

Wir stellen uns vor, daß, möglichst ab Sommer 1994, ein Veranstaltungszyklus beginnt, der die oben genannten Exilstationen durchläuft. Für diesen Zyklus ist an ein komplexes und dabei sehr lockeres und vielfältiges Programm gedacht, das bestehen könnte aus:

- biografische Spurensuche in Verbindung mit Befragung von Zeitzeugen
- Konferenzen in Zusammenarbeit mit den ansässigen Universitäten und anderen Einrichtungen des jeweiligen Gastlandes
- Vorträgen, Theater-, Musikveranstaltungen u.a.

An folgende zeitliche Grobplanung ist gedacht:

Sommer 1994: Dänemark
Sommer 1995: Schweden
Sommer 1996: Finnland
Sommer 1997: Rußland

Für die ersten Vorbereitungen, Dänemark betreffend, wurden bereits Kontakte zu Universitäten und kommunalen Einrichtungen geknüpft. Die konzeptionelle und organisatorische Vorbereitung für Kopenhagen und Svendborg liegt in den Händen von Rudy Hassing; weiterhin versuchen wir für unser Projekt zu gewinnen: Prof. Wucherpennig (Universität Roskilde/Dänemark), Prof. Jan E. Olsson (Schweden), Kontakte zu Rußland nehmen John Fuegi und Inge Gellert auf. Auf der Tagung in Berlin haben wir den Skandinavien-Forscher Richard Semrau (Berlin) gewinnen können, der Kontakte zu Finnland und den anderen skandinavischen Ländern herstellen wird.

2. Ein weiterer Vorschlag ist eine Ausstellung zum 100. Geburtstag Bertolt Brechts 1998. Über verschiedene Möglichkeiten wurde gesprochen. In die engere Wahl haben wir folgende Varianten gezogen:

- a) lokale Ausstellungen am Ort der oben genannten Veranstaltungen und Tagungen mit neuem Material (1994-1997)
- b) und/oder eine die Ergebnisse der Veranstaltungen und Konferenzen einbeziehende größere Ausstellung 1998 in Berlin.

Dazu prüft Gerd Koch gegenwärtig die Realisierung eines alternativen Ausstellungsprojektes *Lebendiges Museum*.

3. Im Rahmen unserer Tagung in Berlin fand eine öffentliche Veranstaltung im Literaturforum im Brecht-Haus statt, auf der der Berlau-Film *Die rote Ruth* von John Fuegi gezeigt und unter der Leitung von Klaus Wischniewski (Koordinator des Dokumentarfilm-Festivals in Leipzig) kontrovers diskutiert wurde.

Bärbel Schrader
Berlin

Berlin: Theatres to Close

At DM 7.5 billion, the new round of borrowing in the budget recently approved by the City of Berlin will exceed the constitutionally prescribed investment ceiling - The remaining budgetary deficit of DM 3 billion is to be met by cutbacks which will have a drastic impact on the social and cultural life of the city. The budget available to the Senate Department for Culture will be reduced by a total of DM 60 million.

The State Theatres have been severely affected by these measures, which came as an unexpected shock. Shortly before the end of the current season, employees and some of the 400 ensemble members learnt from the media that the Schillertheater, Schloßparktheater and Schillertheater-Werkstatt were to close on 4 July. The first

intimation of these drastic cuts in the cultural life of the city was received by audiences at the Berliner Ensemble, Volksbühne and Deutsches Theater when performances were interrupted by a spontaneous, on-stage procession of Schillertheater employees on the evening that the cost-cutting measures were announced. Their calls for solidarity were motivated to some extent by the fact that such economies would also serve to legitimize further theater closures, especially in provincial towns and cities. The DM 46 million earmarked for the State Theatres in 1994 will not initially benefit the budget at all, but will be used to meet the costs of cancelled contracts, redundancy payments and "socially acceptable measures". The theatres in the suburbs of Charlottenburg and Steglitz, which attract audiences of 200,000 annually, are to remain open, but in the private sector, although the Senate does not yet have any concrete plans in this direction. Following the night-time cost-cutting session of the Senate, it is rumored that the director of the Volksbühne, Frank Castorf, rejected the offer made by telephone for a transfer to the Schillertheater with a smaller company after just one year in his present post.

Other institutions affected by these savings are the Staatliche Kunsthalle, which will close on 1 January 1994, and the Berlin Symphony Orchestra which will no longer receive any subsidies from the start of the 1994/5 season. Part of the total of DM 64 million thus saved in the arts sector (DM 16 million of which will be accounted for by theatre closures) will be distributed among the Deutsche Theater Berlin, whose budget will be bolstered by an additional DM 1 million, and the Volksbühne, which will receive DM 5 million to enable it to absorb the Johannes Kresnik Dance Company from Bremen. No cuts have been made in the 1994 budgets of independent groups or in the DAAD Programme of assistance for individual performers and artists. According to the Senator for Culture, Roloff-Momin, other theatres in Berlin will be given guaranteed safeguards for the next five years. However, the Senate is unable to submit details of medium-term financial plans for the period 1995 to 1997, and a decision in this respect is expected at the beginning of August.

Other cuts are being made at the universities. By the year 2000 the number of students will be reduced by one third to 100,000, and entire departments will be closed. Furthermore the working week for state employees in the western part of the city will be increased by one hour. Subsidies for public transport will be reduced by DM 250 million in 1994. The Senate intends to sell some real estate and its shares in various businesses, raising a further DM 1.5 billion. The recipients of financial assistance in the arts sector, including the ITT, as well as welfare associations and other organizations in the social and health services, will also face a reduction of DM 45 million in state funding in 1994.

Now the German speaking theatres are rising against the decision of the Berlin senate and are sending their protest against the closing of the Schillertheater.

(Report published in *impulse: International Theatre Institute. German Centre* 1st Issue/ I-V 1993, page 4.)

VERANSTALTUNGEN OKTOBER 1993



■ ■ Fr. 22.10.

20.00 Uhr

Mommsenblock

Hörspielfassung des Textes von Heiner Müller, der in „Sinn und Form“, Heft 2/1993, veröffentlicht worden ist.

Es geht um den berühmten Historiker und Nobelpreisträger Mommsen, und es geht um Heiner Müller. Es geht um den Marmorblock vor der Humboldt-Universität, auf dem ersterer postierte, um dann „einen Staat lang“ von Marx verdrängt zu werden, und es geht um einen „Schreibblock“, um eine Schreibblockade. Müller reflektiert, warum Mommsen den letzten Band der „Römischen Geschichte“ nicht schreibt. Dafür bemüht er keine dramatischen Personen, er sagt: „Ich“.

Sprecher: Heiner Müller, Hermann Beyer und andere.
Musik: Klaus Buhler. Produktion: DS-Kultur und Hessischer Rundfunk.

Moderation und Einführung: Jörg Jannings und Heiner Müller.

■ ■ Di. 26.10.

20.00 Uhr

Brechungsverhältnisse

Olaf Georg Klein, Jahrgang 1955, Berliner Schriftsteller, liest aus seinem Manuskript „Unvollendete Vergangenheit“, das im Frühjahr 1994 bei Kiepenheuer und Witsch erscheinen wird. Die Monologe behandeln gegenübergestellte Biographien von Menschen eines nicht mehr existierenden Landes.

Bisher veröffentlichte Olaf Klein Erzählungen, Essays und zwei Hörspiele. Sein Roman „Nachzeit“ erschien 1991.

■ ■ Mi. 27.10.

20.00 Uhr

Die wir übrig sind

Stella Rotenberg (Leeds) liest Lyrik und Prosa.

Im ersten Weltkrieg in Wien geboren, mußte Stella Rotenberg 1938 wegen ihrer jüdischen Herkunft Österreich verlassen. Über Holland gelang ihr die Flucht nach England, wo sie als Krankenpflegerin, Arzthelferin und in Büroberufen arbeitete. Schriftstellerisch tätig ist sie seit 1940. Erst nach dem Krieg erfuhr sie von der Ermordung ihrer Eltern und nahezu ihrer gesamten Verwandtschaft in den deutschen Vernichtungslagern. Seitdem schreibt sie in Prosa und Gedichten gegen den Sog des Vergessens an. Moderation und Einführung: Beate Schmeichel-Falkenberg.

● Fr. 29.10.

20.00 Uhr

Immer noch steht zum Beispiel der Mond

Öko-Logisches bei Brecht

Ein Programm von Gina Pietsch (voc) und Gerhard Folkertz (Piano).

Gina Pietsch und Gerhard Folkertz haben bei Brecht Öko-Logisches entdeckt und rezitativ-musikalisch in Szene gesetzt: Lieder über Bäume und Gestrüch, Gewächshäuser und Gärten, über die Jahreszeiten und über das Verhältnis der Menschen zu Tieren.

COLOMBIAN BRECHT SOCIETY



Colcultura
Instituto Colombiano de Cultura

Forthcoming publication:

MEMORIA DEL TEATRO COLOMBIANO EN LA DECADA DE LOS OCHENTA
Sueños, Imágenes, Laberintos

Fernando Duque Mesa
Editor

Plan General de la Obra:

TOMO I
DRAMATURGIA
TEORIA Y PRAXIS PARA LA ESCENA

TOMO II
INVESTIGACION Y NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS

TOMO III
DE LA CREACION COLECTIVA Y EL TEATRO DE AUTOR EN COLOMBIA

TOMO I
DRAMATURGIA: TEORIA Y PRAXIS PARA LA ESCENA

I N D I C E

Presentación. *Mario Yepes Londoño*

En búsqueda de una década. *Fernando Duque Mesa*

Prólogo. *Fernando Duque Mesa*

1. Ensayo de dramaturgia colectiva. *Enrique Buenaventura*
 2. Un paradigma teatral. *Giorgio Antei*
 3. "Problema" "Tema" "Mitema" y "Conflicto". *Enrique Buenaventura*
 4. La creación colectiva como proceso de trabajo en "La Candelaria". *Santiago García*
 5. El esquema actancial y el análisis dramático. *Fernando Duque Mesa*
 6. Notas sobre dramaturgia (Tema, Mitema y Contexto). *Enrique Buenaventura*
 7. La improvisación. Notas sobre la práctica teatral. *Carlos José Reyes*
 8. Improvisación y creación colectiva. *Giorgio Antei*
 9. La improvisación y el espacio teatral. *Gilberto Martínez A.*
 10. Notas para la investigación de la improvisación en función de la imagen teatral. *Danilo Tenorio*
 11. Notas sobre el libreto teatral. *Gilberto Martínez A.*
 12. Dramaturgia nacional y práctica teatral. *Enrique Buenaventura*
 13. Notas sobre kinesis y proxemia. *Enrique Buenaventura*
 14. El teatro y algunos aspectos del lenguaje no verbal. *Santiago García*
 15. La operatividad de las funciones del lenguaje en el lenguaje gestual. *Fernando Duque Mesa*
 16. Las relaciones entre los "actos de habla" y las acciones teatrales. *Enrique Buenaventura*
 17. El acto de habla en el teatro. *Santiago García*
 18. La situación, la acción y el personaje. *Santiago García*
 19. El personaje teatral en la dramaturgia colombiana. *Fernando Duque Mesa*
 20. Diálogo acerca del autor y el personaje teatral. *Jorge Prada Prada y Fernando Peñuela*
 21. Metáfora y puesta en escena. *Enrique Buenaventura*
- Los Autores. *Fernando Duque Mesa*

TOMO II
INVESTIGACION Y PRAXIS TEATRAL EN COLOMBIA
(Fernando Peñuela, Jorge Prada Prada y Fernando Duque Mesa)

I N D I C E

Prólogo. *Santiago García*

Capítulo I
LA NECESIDAD DE LA INVESTIGACION TEATRAL

1. La necesidad de la investigación teatral. *Fernando Duque Mesa*
2. La preparación del actor. *Fernando Peñuela y Fernando Duque Mesa*
3. La concentración, elemento básico de la actuación. *Jorge Prada Prada*
4. El actor soberano de la escena. *Fernando Peñuela*

Capítulo II
SOBRE LA CREACION DEL PERSONAJE TEATRAL

1. El personaje teatral en la dramaturgia colombiana. *Fernando Duque Mesa*
2. Diálogo acerca del autor y el personaje teatral. *Jorge Prada Prada y Fernando Peñuela*

Capítulo III
CONSIDERACIONES SOBRE LA CREACION COLECTIVA

1. La creación colectiva en el teatro europeo. *Fernando Peñuela*
2. Panorama de la creación colectiva en el nuevo teatro colombiano. *Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada*

Capítulo IV
INVESTIGACIONES SOBRE ALGUNAS TEORIAS ESCENICAS

1. Notas acerca de las acciones físicas. *Fernando Peñuela*
2. Stanislavski y el teatro colombiano. *Fernando Duque Mesa*
3. La vanguardia soviética y el teatro de Meyerhold. *Fernando Duque Mesa*
4. Brecht y los medios expresivos del teatro épico. *Fernando Duque Mesa*
5. Notas acerca del distanciamiento y el efecto de distanciamiento. *Fernando Peñuela*
6. El teatro de Grotowski. *Fernando Peñuela*

7. El teatro antropológico en el contexto nacional. *Jorge Prada Prada*
8. Significación, contexto y sentido en la imagen teatral. *Fernando Peñuela*

Capítulo V

OTRAS INVESTIGACIONES SOBRE EL TEATRO COLOMBIANO

1. Investigación y praxis teatral. *Jorge Prada Prada*
2. Maravilla estar en el laberinto de la postmodernidad (Borges, Beckett, Brecht, Joyce, Müller y la dramaturgia metafórica). *Fernando Duque Mesa*
3. El teatro de José Assad: Entre lo absurdo y lo imaginario. *Jorge Prada Prada*
4. De la creación colectiva y el teatro de autor en Colombia. *Fernando Duque Mesa*
5. Galería del amor: Fragmentos para una expo-representación. *Fernando Duque Mesa*

Capítulo VI

EL TEATRO Y LAS CIENCIAS DE LA COMUNICACION

1. La operatividad de las funciones del lenguaje en el lenguaje gestual. *Fernando Duque Mesa*
2. El esquema actancial y el análisis dramaturgico. *Fernando Duque Mesa*

Capítulo VII

EN LA OTRA ESCENA

1. Los locos de este lado de la pared. *Jorge Prada Prada*
2. Relato de un delirante, beligerante y buen amante. *Jorge Prada Prada*

Capítulo VIII

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. Bibliografía general. *Fernando Duque Mesa*
2. Los autores.

EN
PERU:



NOTA DE PRENSA

Conmemorando el XIXVII Aniversario del fallecimiento del gran dramaturgo, poeta y narrador alemán Bertolt Brecht; la A.C. Yawar, la A.C. "Javier Pérez de Cuellar"; el Movimiento de Teatro Independiente del Perú y la dramaturga Sara Joffré está programando las siguientes actividades:

- SABADO 7. Inauguración de Exposición Fotográfica 6 P.m.
DOMINGO 8. Pasacalle, grupos: "Yawar", "Haciendo Pueblo" La Pluma" 5 P.M.
LUNES 9. Recital de Poesía Joven. Presentación de Roger Santivañez 5P.M.
MARTES 10. Exposición de Pintura por la Sociedad Artística Ventun. 5P.M.
MIERCOLES 11. Recital de Poesía. Panel: Sara Joffré, Hugo Salazar del Alcázar, Pablo Guevara, Winston Orrillo 4 P.M.
JUEVES 12. Proyección de video "Homenaje a Brecht" 6P.M.
VIERNES 13. Teatro de Títeres "El Botón de Trujillo" presenta "el niño de la maceta sin flores", Lucho Kanashiro 6 P.M.
SABADO 14. Proyección de Película "Brecht y el Berliner" 6 P.M.
DOMINGO 15. Kentay presenta "Teatro Para niños: "Merequeteando"; Coral de Quenas", "Los Mojarras", Yawar" 1 P.M.

Lugar: En el Boulevard de la Cultura Ira Cuadra del Jr. Quilca.

DDR last Production

UPCOMING EVENTS / CALLS FOR PAPERS

FORTHCOMING CONFERENCE SESSIONS MODERN LANGUAGE ASSOCIATION TORONTO, CANADA, 1993

Wednesday, 29 December

7:15 p.m.

-A58B-. *Brecht and the Dialectics of Cognition*

7:15 - 8:30 p.m., Tudor 7 Room, Royal York

Program arranged by the International Brecht Society.

Presiding: John Rouse, Tulane University

1. "Brecht's Tactical Deployment of Empathy in *Die Maßnahme*," Barry Langford, Columbia University.
2. "Thinking with the Emotions: The *Lehrstück* Paradigm and the Spectacle of Character," David Graver, Columbia University.
3. "Cognitive Emotion and Topological Inspiration in Brecht," Darko Suvin, McGill University.

Thursday, 30 December

3:30 p.m.

-A58A-. *Marieluise Fleißer, Margarete Steffin, Bertolt Brecht*

3:30 - 4:45 p.m., Ballroom Saloon A, Royal York

Program arranged by the International Brecht Society.

Presiding: Marc Silberman, University of Wisconsin, Madison

1. "Sexual Politics and the Avante-Garde in Marieluise Fleißer's *Deep Sea Fish*," Katrin Sieg, University of California, San Diego.
2. "Margarete Steffin: *Plays for Children (Kinderstücke)*," Sabine Gross, University of Wisconsin, Madison.
3. "Beloved Comrade: Brecht's 'Productive' Relationship to Margarete Steffin," Gudrun Tabbert-Jones, Santa Clara University.

CALL FOR PAPERS

MLA 1994 in San Diego

"Brecht: The Dramatic, the Ideological"

Papers are solicited on any of the following panel themes: the critical potential of texts by Brecht and related authors for the exposition of the concept of ideology; the relationship between generic distinctions (e.g., genres) and ideology; the difference between the theatrical and the dramatic; the interpretation of classical dramatological writings; Brecht and Adorno; Brecht's analyses of Aristotle, Schiller, or Diderot; Brecht as Marxist. Send papers or one or two-page abstracts by 15 March 1994 to Jan Mieszkowski, Dept. of German, Johns Hopkins University, Baltimore, MD 21218; Fax Nr. 410-516-7212. Papers selected will be presented at the 1994 MLA, 27-30 December in San Diego.

Brecht-Woche 1995 in Augsburg

IBS President Michael Morley reports that during a recent trip to Augsburg (Germany), he conferred with IBS member Dr. Helmut Gier concerning an IBS-sponsored conference during the Augsburg Brecht-Woche in February 1995. It may be possible to arrange a small, two-day conference, although support from the city would be quite limited. Suggestions for topics, sources of funding, and potential participants should all be directed to Professor Michael Morley (FAX in Australia: 08/201 2556, or e-mail drjmh@gamgee.cc.flinders.edu.au).

CONFERENCE REPORTS

Brecht in Philadelphia: A Report

The IBS sponsored a panel at the annual conference of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), the largest organization of theatre academics in North America. The conference was held at the Wyndham Franklin Plaza Hotel in Philadelphia, August 5-8, 1993. The panel's theme was "Varieties of Epic Drama," and was described by its organizers as an attempt to bring together papers that examined the "continued usefulness of Brecht's epic theatre dramaturgy for playwrights situated in several cultures." The presenters were:

Chair: **Ralf Remshardt**, Denison University (Ohio)
"Conquering the South Pole and Other Places in Germany:
Manfred Karge's Plays"

Janelle Reinelt, California State University--Sacramento
"Is the English Epic Over?"

Ilona Koren-Deutsch, Northwestern University
"The Epic Drama of Scottish Nationalism"
[cf. article on pp. 71-77 of this issue]

Sudipto Chatterjee, New York University
"Epic Prenatal and Reborn: Brecht and India"

The ideas presented by the panel were stimulating, judging from the considerable discussion in the corridors afterward. The first three papers examined what might be called the state of the "Brechtian heritage" in three European countries and had in common their emphasis on the flexibility of Brecht's theories in serving the needs of socially interested playwrights. Hearing these reports, my response was one of optimism that Brecht's methods and his role as model for experimentation is not, in fact, diminishing. The techniques he pioneered are being absorbed, yes, but in the hands of thoughtful writers, the absorption is to a good end.

I intend here to contrast the accomplishments of these playwrights with the superficial gluing on of "Brechtian" devices that have appeared with ever greater frequency in mass-market musicals and plays that are ultimately sentimental but whose authors aspire to an "artsy" cachet. The panel focused not on these pretensions, but on

what can be seen as Brecht's legitimate spawn: the "opening-outward" plays of Karge, Churchill, and McGrath--to name some examples from the panel--point to what may be a permanent Brechtian effect in politically active drama.

Mr. Chatterjee's paper on Brecht and India broadened the discussion into fascinating areas of interculturalism. Chatterjee pointed as much to an Indian "influence" on Brecht as to Brechtian influence in India. Especially compelling was the comparison of the ancient Indian idea of *rasa* to the Brechtian *gest*. To the Indian theatre, historically unaffected by the "mimetic" notions of the Greeks, the Brechtian methods of structure and presentation seem quite normal.

Mark Fearnow

Pennsylvania State University



Maravilla Estar de Santiago García. Teatro La Candelaria - Colombia. En la Foto: Fernando Peñuela, Ignacio Rodríguez y César Badillo. Véanse también pp. 20-23.

PERFORMANCE REVIEWS

**Der Schriftsteller Bertolt Brecht,
nachdem er der Welt keine Lösung mehr anzubieten hat
Eine amerikanische Neuinszenierung der
*Heiligen Johanna der Schlachthöfe***

Und was Menschengesicht trägt
Kennt sich nicht mehr.

Im Jahre 1949 schrieb Brecht einem amerikanischen Freund, er wolle "keine kleine experimentelle Aufführung mehr in New York"; er habe "schon zuviel davon gehabt". Unter diesem Gesichtspunkt hätte ihm die Neuinszenierung seines Schauspiels *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (im Englischen: *Saint Joan of the Stockyards*) am Yale Repertory Theatre in New Haven, Connecticut, gefallen, das, von Manhattan anderthalb Stunden Bahnfahrt in Richtung Boston entfernt, mit dem New Yorker Theaterleben eng verbunden ist. Institutionell mit der Drama School der Yale University verknüpft, zählt das 1967 begründete Schauspielhaus heute zu den führenden amerikanischen Regionaltheatern.

Brecht wollte in seinem 1929 bis 1932 geschriebenen und 1937 überarbeiteten Stück "den Fall der Jungfrau von Orleans in modernstem Milieu" wiederholen. Die Figur der Johanna ist aber im wesentlichen nur kämpferischer Leitcharakter des kapitalismuskritischen Werkes, das, am Beispiel der Chicagoer Viehbörse, Spekulation und Manipulation als Kennzeichen einer Wirtschaftsform vorführt, der das Schicksal der Arbeiter nichts gilt. Preiskrieg, Preisstabilisierung durch künstliche Verknappung von Gütern (insbesondere ihre Vernichtung), Kartellbildung, Konzentration von Produktion, Transport und Handel lebenswichtiger Güter in den Händen kleiner Gruppen, die sich trotz aller Auseinandersetzungen immer wieder zu Arrangements verstehen, die das "System" aufrechterhalten, und auf der anderen Seite die abhängige, in Unmündigkeit gehaltene übergroße Zahl der Arbeiter und Konsumenten -- für all dies fand Brecht in den Wirtschaftsnachrichten der zwanziger Jahre reichlich Belege; und die Vereinigten Staaten, in denen die Weltwirtschaftskrise 1929 tatsächlich ihren Anfang nahm, waren ihm (mit "Wall Street" auf der einen und dem Elend der Schlachthöfe Chicagos auf der anderen Seite) das Land, das diese Wirklichkeit am drastischsten ausstellte.

Die heilige Johanna, in die mehrere Versuche Brechts, diesen Stoff dramatisch zu behandeln, einmündeten, wurde erst 1959 im Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt,

unter der Regie von Gustaf Gründgens, der das Stück schon 1932 in Berlin hatte auf die Bühne bringen wollen. Damals hatten die politischen Umstände es verhindert, nun wurde seine erste Brecht-Inszenierung überhaupt zu einem spektakulären Erfolg: "An seinen großen Abenden sprengt das Theater die Wände, die ihm zugewiesen sind", schrieb Siegfried Melchinger über den Premierenabend. Gründgens' Inszenierung öffnete dem Werk endlich die Bühne; auf Hamburg folgten Stuttgart (1961), Frankfurt (1963), Mannheim (1966), Zürich und Berlin (1968). Diese Aufführung des Berliner Ensembles, die die Handlung ins Jahr 1900 zurückversetzte und entsprechend auch nicht die Kommunisten als Hoffnungsträger beim Namen nannte, widersprach nach Ansicht der damals von der SED herausgegebenen *Berliner Zeitung* "dem Stadium der sozialistischen Bewußtwerdung und Revolution, wie Brecht es gestaltete, und hat auf alle Fälle eher eine depressive denn inflammierende Aussagekraft". Die kommunistische Orthodoxie hatte es von Anfang an schwer mit dem Stück.

Im englischsprachigen Raum ist *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* seit der späten ersten Inszenierung durch Tony Richardson am Londoner Queen's Theatre 1964 nur sehr selten aufgeführt worden. Der Katalog *Bertolt Brecht in Britain*, den Nicholas Jacobs und Prudence Ohlsen 1977 aus Anlaß einer Ausstellung im National Theatre herausgaben, verzeichnet bis einschließlich 1976 nur drei professionelle Produktionen (neben der genannten englischen Uraufführung solche des Londoner Half Moon Theatre 1974 und des Citizens' Theatre in Glasgow, beide 1974), dazu eine BBC-Radioproduktion (1961). (Die Liste wird vom *Kaukasischen Kreidekreis* und der *Mutter Courage* mit je zwanzig Produktionen angeführt; gefolgt vom *Guten Menschen von Sezuan* und der *Dreigroschenoper* mit dreizehn beziehungsweise zehn.) Für die USA weisen die *Theatre Profiles*, die zweijährlich alle Produktionen der "nonprofit professional companies" auflisten, in den letzten zwanzig Jahren keine einzige Aufführung der *Heiligen Johanna* nach. Die schwer übersetzbare Sprache des Stücks, die Schiller, Goethe, Hölderlin und Shakespeare parodiert und entsprechend so unterschiedliche Versformen wie Blankvers, Hexameter und freie Rhythmen verwendet, mag ein Grund für diese Zurückhaltung sein, der anspruchsvolle Handlungsablauf ein anderer, denn Brecht als Autor ist an den seit den siebziger Jahren aufblühenden amerikanischen "regional theatres" gut etabliert. (Am Broadway ist er dagegen bis auf den heutigen Tag glücklos geblieben.)

Die New Havener Inszenierung, die in der letzten Februar-Woche ihre Premiere erlebte, könnte in Amerika nun neues Interesse an dem Werk wecken. Sie ist tatsächlich keine "kleine experimentelle Aufführung", sondern "große Produktion"; unter der Regie von Liz Diamond hat das Stück junge, kraftvolle, konzentrierte, originelle und temporeiche Gestalt angenommen, so daß die Handlung (der oft der Vorwurf der Überkompliziertheit gemacht worden ist) plausibel erscheint und die Zuschauer auch gegen Ende der dreistündigen Aufführung noch "am Ball" sind. Denn wie in einem Ballspiel springen die Szenen von rechts nach links, von oben nach unten, von hinten nach vorne, und lassen kaum Gelegenheit für (oft verdienten) Zwischenapplaus.

Das von Adam Scher, einem Studenten der Yale School of Drama, entworfene Bühnenbild trägt zur Konzentration des Handlungsablaufs sehr bei. In seiner Mitte dominiert ein kirchenraumhohes stählernes Fabriktor (mit zwei links und rechts eingelassenen Türen); das Stück spielt fast zur Gänze davor und betont so die Perspektive der Ausgeschlossenen, Ausgestoßenen. Ihnen muß noch der dahinterliegende grausame Arbeitsalltag der Schlachthöfe von Chicago als begehrenswert erscheinen. Zur Rechten und Linken dieses Tores sind Stahlkonstruktionen angeordnet, rechts ein Aufzug alten Stils (mit Schiebegitter-Tür), dessen Benutzung dem Fleischkönig Mauler und seinem Makler Sullivan Slift vorbehalten ist -- er trägt sie unmittelbar nach ganz oben beziehungsweise unten --; links ein Treppenhaus; auf beiden Seiten je zwei Zwischenplattformen, die unterschiedliche Räume (wie die Büros der Firma Mauler & Cridle oder das Haus Slifts) darstellen. Das Fabriktor überbrückend ist, wie eine Bühne über der Bühne, Maulers "Hauptbüro" installiert, von dem aus er auf die Welt niederschaut. An seinem unteren Rand verkünden elektronisch gesteuerte laufende Buchstaben in Rot die jeweiligen Szenentitel und den Text einzelner Lieder, in der Schlußszene auch die wirtschaftlichen "Schreckensnachrichten". Den Raum vor dem Tor bildet ein ebener Rost mit Treppen, die zu den eigentlichen Produktionsräumen der Fleischfabriken, aber auch zu den Quartieren der Armen führen (in der Höhe des Orchestergrabens). So sind Oben und Unten in extremer Weise gegenübergestellt. In späteren Szenen öffnet sich das Tor wie das einer Kathedrale und gibt zuerst den Blick auf die Viehbörse frei (mit großem, die jeweiligen Preise anzeigenden Ziffernblatt an der Wand, und Podium, das von hinten auf den Bühnenvordergrund vorgeschoben wird); dann den auf das neu ausgestattete Haus der "Schwarzen Strohühle" (ein Synonym für die Heilsarmee), das man nunmehr eine Kirche nennen kann. An der Stelle des Ziffernblattes der Börse ist die Orgel, anstelle des Platzes, auf dem die Händler streiten, der Altar. (Für eine Weile erinnert das Stück so auch an die Vergangenheit des Theatergebäudes, das eine baptistische Kirche war.)

Ein gegenüber der Steigerung des Tempos vielleicht problematischeres Mittel, die Spannung aufrechtzuerhalten, ist die Stärkung aller "unterhaltenden" und komischen Teile des Stücks. Dan Moses Schreier hat in populärer Weise neue Musik zu Paul Schmidts Übersetzung geschrieben; wahrscheinlich handelt es sich sogar überhaupt um die erste Partitur zu einer englischsprachigen Fassung. Nun singen nicht nur die "Strohühle", die Johanna zum Kampf gegen die kapitalistischen Machenschaften an der Chicagoer Viehbörse anführen will, ihre Choräle, sondern es singen auch die Arbeiter, Fleischfabrikanten, -händler und Viehzüchter -- ermöglicht durch Brecht selbst, der diese meistens als Gruppen sprechen läßt. So gerät das Stück gelegentlich in die Nähe eines Musicals, einer *Off-Broadway*-Produktion vielleicht, weil es für den Broadway selbst dann doch zu kritischen Gehalts ist.

Und doch wird Bertolt Brecht hier ernst genommen, sehr ernst, ringt die Inszenierung mit der Frage, was wohl des Stückes "message" an die Vereinigten Staaten

von Amerika im Jahre 1993 sei -- ein Land, das unter den westlichen Staaten die kapitalistische Marktwirtschaft noch immer in ihrer "reinsten" (erfolgreichsten? anstößigsten? unmenschlichsten?) Form zu verwirklichen scheint. Das New Haven von heute ist der letzte Ort, in dem es überzeugen würde, Brechts Kapitalismuskritik unter Hinweis auf den "Zusammenbruch des Sozialismus" antiquiert zu nennen: wirtschaftlich ausgezehrt wie die meisten früheren Industriemetropolen Neuenglands, bilden Massenarmut, Obdachlosigkeit und eine der höchsten Kriminalitäts-, Drogensucht- und AIDS-Erkrankungsraten unlösbar erscheinende Probleme der Stadt, und all dies konzentriert in den "black neighbourhoods", den von Schwarzen bewohnten Vierteln, durch die die Polizei wie in New Yorks Bronx nur schwerbewaffnet fährt. Hier sind sie, noch immer, die Brechtschen Elendsquartiere der Schlachthofarbeiter Chicagos der zwanziger Jahre; hier ist er noch immer, Upton Sinclairs "Dschungel", dessen Lektüre Brecht wesentliche Anregungen für das Johanna-Stück verdankt. Und dort, in der selben Stadt, nur ein paar Straßenblöcke entfernt, ist Yale University, die ihren College-Studenten jährliche Studiengebühren von knapp 20.000 Dollar abverlangt, sind die Wohnviertel ihrer Professoren und Studenten. Und dort, nicht weit entfernt in Richtung New York, ist Fairfield County, bevorzugter Wohnort New Yorker Geschäftsleute und Rechtsanwälte "vor der Stadt", einer der reichsten Kreise der USA. Von Yale und Fairfield kommen die "Schwarzen Strohhüte" New Havens, die Suppenküche, die die katholische Universitätskirche St. Thomas Morus einmal wöchentlich für die Armen organisiert, die kostenlose Rechtsberatung, die die Studenten der Law School anbieten, die AIDS- und Drogenhilfen, die weihnachtliche Spielzeugsammlung der Universität.

Und von Yale und Fairfield kommen die, die das Stück sehen. "Wall Street" und "Börse" signalisieren ihnen keine geheimnisvollen Mächte, und eine grundsätzliche Umgestaltung der Wirtschafts- und Besitzordnung erwägen sie ebensowenig wie sonst irgendwer im Lande.

Liz Diamonds Inszenierung akzentuiert das Stück neu, das scharf betonend, was in Brecht schon angelegt, aber oft übersehen worden ist: das Komische gegen den Ernst, das Skeptisch-Zweifelnde gegen die Dogmatik und Didaktik, die differenzierte Darstellung der einzelnen Charakteren gegen ihre klassenmäßige Prädestination, das vielfältige, uneindeutige Ende gegen die Lösung. Kann man sich etwa von den Arbeitern, so "realistisch" (Suppe gegen Predigt), egoistisch, materialistisch, unpolitisch eingestellt wie Brecht sie uns vorführt, wirklich eine Revolution, wirklich solidarisches Handeln und Verzicht erwarten? Und drücken die von den "Strohhüten" gesungenen Verse ("Sag nicht, es hilft nichts, denn jetzt wird es anders/ Das Unrecht dieser Welt kann nicht bestehn/ Wenn alle mit uns kommen und marschieren/ Und kümmern sich um nichts und helfen gehn") nicht Zweifel jenseits der Kritik an den Frommen aus? Und trägt der Fleischkönig Pierpont Mauler nicht auch sympathische Züge? Bei solcher Gewichtung stören uns auch manche Ungereimtheiten der Brechtschen Handlung, besonders im Hinblick auf die wirtschaftlichen und politischen Geschehnisse, aber auch die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Mauler und Johanna, nicht mehr so sehr.

Ein kluger Interpret wie Siegfried Melchinger hat diese Lesart des Stückes schon in seiner Kritik der Gründgensschen Aufführung vertreten: "Nicht Antworten, Lösungen, Offerten mit Gebrauchsanweisung nehmen wir da entgegen (als ob jemals ein Dichter die Welt verändert hätte), aber beklommenen Herzens, mit bestürztem Erkennen sehen wir, daß es unsre Sache ist, die abgehandelt wird, Werk geworden ist, Gestalt, Denkmal, Mahnmal. Und wenn da doch eine Antwort angeboten werden sollte, die uns nichts mehr beweist und wenig bedeutet, so sei's drum" (*Stuttgarter Zeitung* vom 5. Mai 1959).

Liz Diamond, deren zierliche Person ihre ungeheure Spannkraft kaum vermuten läßt, ist durch ihre Produktionen von Stücken der schwarzen Autorin Suzan-Lori Parks bekannt geworden. Vor allem in New York arbeitend, schließen ihre früheren Inszenierungen den *Guten Menschen von Sezuan* ein.

Ihre Inszenierung verleiht der Figur des Pierpont Mauler das stärkste Gewicht. David Chandler, sein Interpret, gehört etwa dem Jahrgang 1960 an. Eine seiner letzten Rollen war die des Eddie in der Broadway-Produktion von Neil Simons Stück *Lost in Yonkers*. Am Broadway spielte er auch die Figur des Bernard in *Death of a Salesman* mit Dustin Hoffman; das Stück wurde in gleicher Besetzung 1985 von Volker Schlöndorff für das Public Broadcasting System (PBS) verfilmt. Chandler spielt Mauler in beeindruckender, das Publikum gewinnender Weise nicht mehr als kalten, ruchlosen Großspekulant, dessen philanthropische Handlungen halb sentimental motiviert, halb kapitalistisch-zweckgerichtet sind, sondern eher als einen Absolventen der Yale Law oder Business School, der sich, eben noch durchaus wohlmeinend in der Suppenküche oder einer "Public Interest Law"-Organisation den Armen helfend, nun in einem New Yorker Bürogebäude wiederfindet, einem Spiel unterworfen, dessen Regeln er nicht erfunden hat und die er auch nicht glaubt ändern zu können, das er aber gewinnen will. Nur das macht Sinn in seinem tabellarischen Lebenslauf. Dieser Mensch, hochdifferenziert hinter manchen Fassaden und letztlich unabhängiger vom "Betrieb", als man meint, ist das Gegenteil des Tycoons wie des Machos, und Sympathien fließen ihm zu, als ihn nach seiner vermeintlichen Fehlentscheidung, alles Fleisch zu überhöhtem Preis abzunehmen, Slift beinahe zärtlich tröstet. (Slift ist in der Aufführung weitaus präsenter, als Brechts Text es nahelegt; stets an der Seite Maulers, erscheint er, häufig geheimnisvoll-stumm, wie desser alter ego -- und umgekehrt. Brendan Corbalis, Student in seinem dritten und letzten Jahr an der Yale School of Drama, spielt ihn gekonnt mephistophelisch: selbstbewußt und ehrgeizig, aber auch witzig und selbstironisch. So ist Mephisto gegenwärtiger als der "faustische Mensch", dessen "heutige Entwicklungsstufe" Brecht vorführen wollte.) Dem Text gehorsam ist Mauler Teil des kapitalistischen Schlußakkords des Stücks, aber die Regie isoliert ihn von allen anderen; von hoch oben spricht er seinen Part, ist aber gleichzeitig distanzierter und überlegener Beobachter. Maulers Cleverness, Reaktionsschnelligkeit und Distanz seiner eigenen Person gegenüber tragen ihm die kritische Bewunderung des Publikums ein, seine wohltätigen Spenden erscheinen nicht als pures PR-Mittel, seine Selbstzweifel glaubwürdig: "Ach, in meine arme Brust/ Ist ein

Zwiefaches gestoßen/ Wie ein Messer bis zum Heft./ Denn es zieht mich zu dem Großen/
Selbst- und Nutz- und Vorteilslosen/ Und es zieht mich zum Geschäft/ Unbewußt!" So
geht es doch auch den Zuschauern. Auf Mauler trifft besonders zu, was Sebastian
Haffner einmal bemerkt hat, daß nämlich "in Brecht ... often the creator in him gets the
better of the moralist and teacher".



Die "Bosheit der Armen": Amy Brenneman (Johanna Dark), Brendan Corbalis (Sullivan Slift) und Michael Potts (junger Arbeiter) [v.l.n.r.]. Foto: T. Charles Erickson / Yale Repertory Theatre.

Das Motto, mit dem das Stück ausklingt ("Mensch, es wohnen dir zwei Seelen/ In der Brust!/ Such nicht eine auszuwählen/ Da du beide haben mußt. ... Halte sie beide!") wird daher wohl weniger im Brechtschen Sinne als Verhöhnung, Selbst- und Menschheitsbetrug, unehrliche Rechtfertigung des Ausbeuters, Verharmlosung und Ausdruck des Irrglaubens, man könne das eine *und* das andere haben, verstanden denn als praktische, wenngleich fragwürdige Anweisung für das Leben in den USA, gut vereinbar mit puritanischen Grundregeln: Mache nur deine Geschäfte (wie anders willst du überleben?), benimm dich nicht zu unanständig dabei, und gib von deinem Überfluß den Armen! -- Armer B.B.!?)

Johanna wird auf diese Weise zur Figur zweiten Ranges -- ironischerweise, weil die feministische Richtung, die das Kultur- und akademische Leben des Landes immer stärker prägt, nicht wenig zur Wahl des Stückes beigetragen haben wird. Amy Brenneman gibt der Johanna so lange ein überzeugendes Profil (strahlende Absichten und Augen, feste Stimme), wie sie sich im Einvernehmen mit den "Strohhüten" und ihres recht begrenzten, doch in diesen Grenzen wirkungsvoll ausgeführten wohltätigen Auftrags hält. Als sie aus diesen Grenzen ausbricht, sich auf die Seite der Arbeitslosen und Hungernden stellt, von diesen aber nicht verstanden und angenommen wird, ihnen schließlich, durch Enttäuschung und physischen Zusammenbruch, den vermeintlich entscheidenden Dienst (das Überbringen des Streikbriefes) nicht erbringt, wird der Charakter der Johanna diffus, problematisch, und vielleicht kann man Ms. Brenneman gar nicht vorwerfen, ihn nicht mehr angemessen zu interpretieren. Denn diese Inszenierung verweigert ihr den klaren, richtungsweisenden Ausblick auf das heroische Ende, eine Johanna, die schließlich mit ihrer erbitterten Analyse und Anklage der Unterdrückung des Menschen durch Kapital und Kirche ihren Platz und die Wahrheit gefunden hat. Zu groß sind die Zweifel der Regisseurin (und unsere), daß solche Radikalität, Gewalt und Diesseitsbezogenheit ("Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und/ Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind") zur "Lösung" in Gestalt der kommunistischen Gesellschaftsordnung führen könnte. (Johanna wird in New Haven übrigens wie in der Bochumer Fabrikaufführung 1979 zum Opfer direkterer Gewalt als bei Brecht: Sie wird von den Polizisten, die im Text fürsorglich-helfend in Erscheinung treten, zu Tode geprügelt -- Wirkung wohl des Rodney King-Falles in Los Angeles.) Im Unterschied zu den marxistischen Interpreten sehen wir Johanna auch dann nicht mehr "siegreich", wenn sie ihren bürgerlichen Individualismus endgültig überwunden und die "klassenmäßige Qualität" der Auseinandersetzung erkannt hat. Wir können nicht mehr, wie Brecht am Ende des Stückes, frohgemut die Schreckensnachricht "Acht Millionen Arbeitslose in den Vereinigten Staaten!" mit der auf die Sowjetunion bezogenen Frohbotschaft "Der Fünfjahresplan gelingt!" kontrastieren. Und die Kirchenkritik, die die Regisseurin, offenbar als die ihr verbleibende Brechtsche Wahrheit, besonders in der Schlußszene zu stark herausstellt, ist auch nur noch vor dem Hintergrund des amerikanischen Sektenwesens überzeugend. (Nicky Paraiso, ein Amerikaner

philippinischer Herkunft, spielt mit großem komischen Talent den geschäftstüchtigen Anführer der "Strohühle".) Aber wieder: Ist diese tiefe Zweifelhaftigkeit der Mission Johannas, die so sehr zur Widersprüchlichkeit der amerikanischen Gesellschaftsverfassung der Gegenwart paßt, nicht schon -- wie die Vielschichtigkeit Maulers -- bei Brecht angelegt? Die *Heilige Johanna* ist jedenfalls (anders als noch ein Brecht so gewogener Kritiker wie Eric Bentley schrieb) kein Agit-Prop-Stück. Es weist keinen revolutionären Weg in die Welt des Fortschritts. Es zeigt vielmehr, viel allgemeiner, daß, was Menschengesicht trägt, sich nicht mehr kennt.

Der Inszenierung liegt eine neue, eigens für sie angefertigte Übersetzung von Paul Schmidt zugrunde, der sich mit Übertragungen Rimbauds, Genets und des russischen Futuristen Velimir Khlebnikov einen Namen gemacht hat. Seine noch unveröffentlichte Übersetzung der *Heiligen Johanna* ins Englische ist offenbar erst die zweite überhaupt, nach derjenigen von Frank Jones (1956), die 1971 mit dem Übersetzerpreis des National Book Award ausgezeichnet wurde. Jones folgte der von Brecht 1932 veröffentlichten Fassung, die auch von der Berliner und Frankfurter Ausgabe (Stücke 3, 1988) zur Textgrundlage gemacht wird. Schmidt nimmt demgegenüber gelegentlich Ergänzungen nach der 1938 erschienenen Überarbeitung vor. Er übersetzt freier als Jones, der eher wort- und zeilengetreu war, und benutzt, anders als dieser, zeitgenössische und Umgangssprache (zum Beispiel "Hey kid! Paper, over here!" anstelle von "Aha! the papers!" bei Jones und von "Hallo, Zeitungen!" im Original), auch aktuelle politische Wendungen ("trickle-down"). Dadurch ist seine Fassung leichter verständlich, ist allerdings auch verschwunden, was Jones' klassische Sprache noch von Brechts Anspielungen auf Goethe, Schiller und Hölderlin ins Englische hinüberzuretten vermochte. Allein Shakespeares Blankvers bleibt, die Absichten Brechts insofern während, erkennbar. Vielleicht kommt das Stück aber auch besser ohne die schwere Last der (vom amerikanischen Publikum wohl ohnehin kaum dechiffrierbaren) deutschen Klassiker-Zitate aus.

Das Yale Repertory Theatre hat mit dieser Inszenierung Brechts Stück neu entdeckt. Es hat *unsere* Fragen gestellt, und Brecht hat in unerwarteter Weise repliziert. Seine New Havener Antworten sind unklarer und ratloser denn je, und dennoch überzeugender, denn sie reflektieren die komplizierte, widersprüchliche Welt, in der wir leben, und der Brecht keine "Lösung" mehr anzubieten hat. Skepsis, ein leiser Pessimismus ("Die Menschen sind für deinen Plan nicht reif/ Erst muß, bevor die Welt sich ändern kann/ Der Mensch sich ändern" hält Mäuler Johanna entgegen) und ein gewisser Individualismus prägen sie weit mehr als alte Dogmen, Zivilisations- mehr als Kapitalismuskritik.

Bardo Fassbender
Yale University



Begegnung zweier Welten: David Chandler (Pierpont Mauler), Amy Brenneman (Johanna Dark) und Sarah Knowlton (Martha) [v.l.n.r.]. Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Foto: T. Charles Erickson / Yale Repertory Theatre.

Syberberg filmt bei Brecht

On May 26, 1993, the film director Hans Jürgen Syberberg, known for his films on Wagner and Hitler (*Hitler, ein Film aus Deutschland*, 1978; *Parsifal*, 1982), introduced one of his earliest works filmed 40 years ago to the public at the *Berliner Ensemble*: As a 17-year-old student from Rostock, Syberberg had received permission to film theater works staged by Brecht at the *Berliner Ensemble*. This film, produced on an 8mm camera which was enlarged to the more cinematic 35mm format in 1970/71 and endowed with commentaries by Professor Hans Mayer in that same year, contains excerpts from Brecht's *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *The Mother* (after Gorki), and Goethe's *Urfaust*. It is entitled *Nach meinem letzten Umzug...* (*After my Last Move...*) which was the occasion on which Syberberg found these historical documents. He also filmed other stagings by Brecht, which haven't been released to the public yet; these documents are currently located at the Brecht Archive. Unfortunately, Ruth Berlau prohibited the young Syberberg to film Brecht in person, and this film therefore documents Brecht's stage productions, but not Brecht the director himself.

Especially the last of the three excerpts, Goethe's *Urfaust* staged by Brecht together with Egon Monk, shows an important historical moment in Brecht's creative life: His *Urfaust*, in which Käthe Reichel played Gretchen, was only allowed to run a few times, because the East German authorities disapproved of Brecht's lack of respect for the German classical heritage. Among other things, the *Neues Deutschland* was dismayed at the scene in Auerbach's cellar, in which drunken students howled the German folk song "Der Mai ist gekommen" on the eve of May 1. For Brecht, on the other hand, this scene presented a nucleus of hope for a German comedy which never came to be realized. This filming of *Urfaust* can be seen in the context of Brecht's new interpretation of the classics, while simultaneously offering the added touch of glimpsing a forbidden production.

This film embodies three historical periods: 1953, the year of its filming, only a few months before the workers' riot in East Berlin, marks also the year Syberberg moved to the West. 1970/71, the years during which the film was put together and Hans Mayer's commentary was added, was also the time when Syberberg was making his film on Ludwig, the first of the trilogy which ended with his Hitler film. (As Syberberg admitted in response to a question from the audience, he sees no conflict between his infatuation with Wagner and his interest in Brecht. Brecht, as he said, was always present, even or especially during the period of his involvement with Wagner.) The third layer, another 20 years later, 1993, the year of the film's release, four years after the fall of the Berlin wall, puts new aesthetic and political perspectives on the original performances. In spite of its obvious and understandable technological deficiencies, this film contributes a rich document on Brecht's work as a director, as well as a reflection on the historical dynamics of East/West German aesthetics.

Vera Stegmann
Lehigh University

Red Ruth
(September 1993)

The *Literaturforum im Brecht-Haus* (Literary Forum in the Brecht House) recently presented the documentary film RED RUTH on the Danish actress, director, and author Ruth Berlau. Compiled primarily of photographs, interviews with *Zeitzeugen*, modern film clips, and interviews with the controversial author/director John Fuegi, this film attempts to present Berlau's personal and professional life.

The documentary opens rather traditionally, beginning with the story of Berlau's birth in 1908 in Copenhagen. Accounts of a difficult, abusive father and her mother's unsuccessful suicide attempt set the stage for a story of personal hardship and Berlau's persistent struggle to succeed. Leaving school at age thirteen, Berlau began a business selling coffee beans, and gradually broke into the literary enterprise with a partially fictionalized journalistic account of her bike tour through France. The film continues with her marriage to Robert Lund, her entrance into the Royal Danish Theater Company, and subsequent successful work with the newly founded Revolutionary Theater, with which she won a first prize in 1933 in Moscow.

Until this point Ruth Berlau is undeniably the central character of the film and is presented primarily as a hard-working, determined woman, who beats all odds and manages to succeed. With the entrance of Bertolt Brecht, who Berlau was able to meet during his exile in Denmark, the tone of the film shifts and Berlau becomes increasingly overshadowed by the figure of Brecht. In addition, the initial image of Berlau as a determined, self-sufficient woman is replaced by the image of victim, while Brecht becomes more or less the 'blood-sucking leach'.

What begins as a serious documentary on Ruth Berlau, gradually becomes a springboard for an anti-Brecht campaign. Brecht's professional collaboration with Berlau is repeatedly portrayed as exclusively self-serving and opportunistic, while his personal association with her is marked by pronounced insensitivity. In one interview in the film John Fuegi presents his version of Brecht's pattern of collaboration: he would find a woman, sleep with her, and then use her ideas and material indiscriminately as his own. Fuegi adopts an unprofessional approach to what could have been an interesting portrayal of Ruth Berlau, presenting instead a number of dilettante claims which attempt to discredit Bertolt Brecht. The assertion that Brecht was perhaps one of the only male writers who 'slept his way to the top', hints of a possible collaboration between Brecht and the KGB and Gestapo (more pronounced in the original version of the film), a portrayal of Brecht at the HUAC hearings as someone who was willing to 'throw others overboard' in order to save himself (also a supposed 'typical' response), and last but not least, Brecht's repeated harsh treatment of Berlau, are just a few of the highlights of this 'Brechtlau' documentary.

While Brecht's influence on Berlau's development may have been significant, and perhaps even destructive, I'm left wondering if such a vindictive portrayal of Brecht wouldn't be better found in another film (or at least more toned down in this one). What is missing in this film is an intelligent presentation of the professional and personal development of the woman Ruth Berlau.

Present for the viewing and subsequent discussion were the Danish producer Ivar Hedegaard, the original co-author Rudy Hassing, and the author/director John Fuegi. In the 'discussion' it became clear that heated animosity and distinct differences best characterize the relationships among the participating creators. Most of the participants seem especially disappointed with the performance of John Fuegi, who in their eyes betrayed the original concept behind the film. The inclusion of broad claims that Brecht collaborated with the KGB and the Gestapo (present in the original version of the film), and the extensive use of interview material with John Fuegi (which is seen by some to harm the credibility of this documentary film) are among the points of disagreement.

The original co-author Rudy Hassing even went so far as to withdraw his name from the credits before the film was marketed. Among his reasons for withdrawing from the project is Hassing's objection to a film about 'Brecht lovers from a Brecht hater'. Much to his surprise, the film showing in Denmark presented Hassing as the director. Despite the film's success (it has won a Danish television prize, and the silver diploma of the 'Prix Futura' for documentary films), Hassing has remained true to his original concept (and objection to the final product), and has chosen to sue the film company for the mistake.

As the 'discussion' of the film at the *Literaturforum im Brecht-Haus* intensified, it seemed in a way to be a mirror image of the film itself: Just as the tale of Ruth Berlau was overshadowed by the vindictive portrayal of Bertolt Brecht, so, too, was a discussion of the film sabotaged by a verbal boxing match focusing on issues of percentage of ownership, personal grievances, and arguments regarding Brecht's character. Once again, Ruth Berlau faded into black, while intrigue and Bertolt Brecht took center stage. Those truly interested in a serious documentary on the actress, director and author Ruth Berlau will unfortunately have to wait a bit longer.

Cathy Raymond
Berlin

Brecht's 1940 Play Has Sobering Relevance Today

For Charlie Chaplin and Bertolt Brecht, liquor could serve as a positive potion for the pompous. Chaplin's classic film *City Lights* and Brecht's rarely produced play *Puntila and Matti*, which opens Saturday at the Odyssey Theatre, share an unusual plot twist. In each, a wealthy man finds his humanity while drunk, only to lose it again when he regains his sobriety.

Chaplin, whose Little Tramp is befriended by a drunken millionaire who discards him the next morning, used the situation mainly to comic effect. Brecht, the author of such enduring works as *The Threepenny Opera* and *Mother Courage*, gave his tale a more overtly political spin.

In Brecht's 1940 "folk play" (which he freely adapted from a Finnish comedy), Puntila, a wealthy landowner, sneers at his servants while sober. When drunk, however, he acts humanely to everyone around him - particularly his chauffeur, Matti, who views his employer's changeable personality with increasing dismay.

Brecht's man of wealth is forced to quash his natural impulses - including generosity and kindness - because of obligations he has assumed as a member of a capitalist society's ruling elite. In a different world, the playwright implies, Puntila would be different.

"Brecht sets up a club that this man belongs to," said director Tony Abetemarco, whose work at a variety of local theaters has received considerable critical acclaim. "They monitor his activities and let him know when he is stepping outside the rules."

"The lawyer, the parson, and the judge are the voices of the club that this man, the moneyed landowner has to pay homage to," Abetemarco noted. When, in his drunken state, Puntila considers "the thoughts and feelings of the working people, he is stepping out of line. And that's made clear to him."

With socialism on the decline around the world, this leftist viewpoint may seem anachronistic to some. But Abetemarco believes that the play is relevant to modern-day Los Angeles.

"I think we live in a delusion, thinking we don't have a class system," he said, adding that he believes that last spring's unrest "was largely a class issue. There were people of all different colors burning and looting, and a lot of them were poor."

Added Tom McCleister, who plays Matti: "The middle class is becoming an endangered species. This play may be more relevant than ever."

Besides, Abetemarco said, the play is not simply a tale of the haves and the have-nots.

"It's a very rich story about human relations, including the class theme but not limited to it," he said. "I have a personal, visceral connection to the story. It reminds me of my relationship to my father. I see reflected in the relationship between Puntila and Matti our family's dynamics, and how they shaped me."

Gene Dynarski plays Puntila. "When you first read the play, you see that black-and-white split between master and servant," he said. "The more you read it and examine the fine points, it just gets more complex. That's true of any great playwright, like Chekhov. The characters are so complicated, the fabric is so rich."

"There's layer after layer of things for an actor to explore in these characters," Abetemarco agreed. "You never come out the other side with Brecht."

Abetemarco was introduced to *Puntila and Matti* 12 years ago, after he staged a production of Brecht's *Schweyk and the Second World War* at the Accident Theatre. "It was the first Brecht I ever directed," he recalled. "We could only seat 29 people, and had 19 actors in the cast."

"At that time, René and Judith Auberjonois came to see it. René said to me, 'You should look at Puntila.' He had done it, I guess, in college. I did look at it and I loved it. From that time on, I kept it in my back pocket and mentioned it to producers from time to time."

The response was usually less than enthusiastic. Many potential producers were put off by the size of the cast; Abetemarco is using 15 actors to play the 20 parts. It was Odyssey Artistic Director Ron Sossi, a Brecht aficionado, who finally gave him the go-ahead.

He also provided a powerful Puntila in Dynarski, who portrayed Josef Stalin memorable in the theater's award-winning 1987 production of *Master Class*. Dynarski and Sossi were looking for the right role for the actor's return to the Odyssey, and Puntila was perfect.

Dynarski, a veteran of Los Angeles theater, said Puntila is a very different character from Stalin, although, he noted, both men rose from poverty to positions of authority.

"I don't think Puntila is ruthless," he said. "He thinks he has to be at times, but it's something he retreats from regularly. His sense of responsibility gives him a headache. He has to drink to get rid of it."

"He makes idle threats," Dynarski added. "Stalin didn't make idle threats."

Music plays an important role in *Puntila and Matti*, just as it did in *Master Class*. There is a song at the end of each of the 11 scenes, in which a character comments on the action.

Abetemarco found the original score by Paul Dessau "plodding and unlistenable." So he commissioned a new one by actor and composer Sam Anderson, which "has a slightly Slavic folksy kind of feel to it, with some unconventional instrumentation."

He described the physical production as "a lot of artifice on a low budget."

"I love working on the theatricality of it," he said. "The idea of being able to create this entire world - a very multidimensional world - with a great group of actors

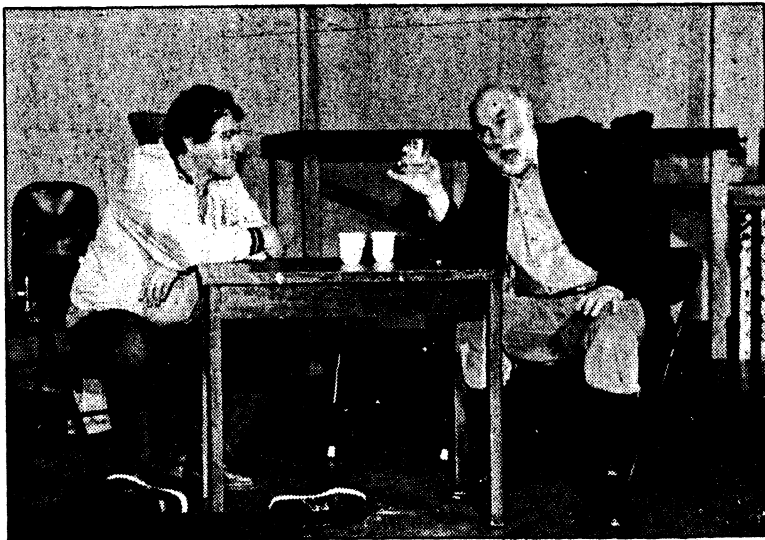
is very exciting to me."

Abetemarco said that he feels sympathy for both characters - as well as admiration for Brecht, whose words continue to resonate in his mind long after he leaves the theater.

"Each day that we work on this play, I come away from it thinking about how I deal with people on the street, and how I deal with people I work with," he said. "I see myself in both these characters."

Tom Jacobs
Los Angeles

(Review published in *Los Angeles Times*, March 7, 1993, p. 91.)



RICARDO DeARATANHA / Los Angeles Times

Tom McCleister, left, plays Matti and Gene Dynarski portrays Puntila in the Odyssey Theatre production.

Halleluja Zadek!

Anmerkungen zu einer Meister-Inszenierung am BE

Peter Zadeks letzte wirkliche Inszenierung habe ich in Hamburg gesehen. Sie hieß *Othello*, der Autor war Shakespeare; das war vor 17 Jahren, als die Schauspieler Mattes und Wildgruber das Stück und dessen Bildungsklissee zertrümmerten. Da kann ich mich noch an viele Bilder genau erinnern, das Publikum tobte - und die Mattes war am Ende von dem Berserker Othello braun verschmiert.

Und nun gehört der ehemalige Provokateur und Regisseur Peter Zadek zu den Kommanditisten des Berliner Ensembles. Und darauf kann diese Stadt stolz sein! Und am ehemaligen Theater namens Berliner Ensemble ist, wie ein ehemaliger Mitarbeiter, der gekündigt hat, berichtet, das Klima rauher geworden. Das kann ich mir angesichts der Fröhlichkeit auf der Bühne gar nicht vorstellen.

Also, Peter Zadek, der sonst im sonnigen Lucca sitzt, in der schönen Toscana, dem Land, wo die Zitronen blühen, hat ein Stück zelebriert - es heißt *Das Wunder von Mailand*. Und das ist so wunderbar, daß mir dazu fast gar nichts einfällt; das ist eben Kunst. Und wenn der Messias des deutschen Theaters inszeniert, sollten wir armen, elenden Skribenten schweigen - in Ehrfurcht. Großer Messias mögest Du uns lange erhalten bleiben.

Und in der Zeitung habe ich gelesen, daß der große Herr Zadek sich das Essen aus der Kantine bringen läßt. Und das ist auch richtig, weil ein großer Künstler braucht eben Ruhe. Und den Unmut bei den Kritikerkollegen kann ich gar nicht verstehen; nein, Zadek hat es geschafft - der Wiederbelebungsversuch des Brechtschen Erbes ist gelungen. Zadek macht Mut, wir dürfen froh und heiter sein - sie singen auf der Bühne: "Wir brauchen ein Stück Boden und darauf eine Hütte, um frei und froh zu sein. Wir brauchen Schuh und Mantel und ein kleines Stückchen Brot." Da möchte man mitschunkeln; Engel treten auf, und eine Zaubertaube erfüllt alle Wünsche. Und eine Märchentante gibt es auch - sie heißt Eva Mattes - und erzählt vor der Brechtgardine die wundersame Geschichte des armen Waisenjungen Toto, den Uwe Bohm als netten Bengel von nebenan spielt. Eine Theatertat; und alle, die die Entscheidung, die Fünf - von denen noch vier da sind - an das BE zu holen, so schmächtig kritisierten, wurden eines besseren belehrt: Brecht lebt; es gibt eine neue Lesart - episches Theater für ABC-Schützen.

Die Kapitalisierung des BE trägt erste Früchte; man wird neue Zuschauerschichten gewinnen: Kegel- und Gesangsvereine, Grundschüler und Kindergartengruppen. Und da wir alle so viele Probleme haben, sollten wir diese frohe Botschaft mitnehmen; denn der Mensch braucht die Kunst. Hoch lebe Herr Zadek!

Axel Schalk
Berlin

(Review published in *Zitty*, 6-23-1993, p. 52.)

Ein Gespräch mit Holger Teschke

Ute Brandes
Amherst College

Holger Teschke, geb. 1958 in Bergen/Rügen, arbeitete zunächst als Schiffsmaschinist, Bauschlosser und Regieassistent, und studierte dann von 1981 bis 1985 Schauspiel-Regie in Berlin. Von 1985 bis 1987 war er Dramaturg und Regisseur am Theater Senftenberg, seit 1988 ist er als Dramaturg, Autor und Übersetzer am Berliner Ensemble engagiert. Seine Stücke *Berliner November*, *Die Station*, *Der Übergang*, *Die Abwiegung*, *Herr Lehmann schreibt Herrn Huber einen Brief* sind in Deutschland und in den USA inszeniert worden und als Hörspiele vom Rundfunk adaptiert. Neben seinen Übersetzungen und Bearbeitungen von Shakespeares *Timon von Athen* und *Pericles*, die in Berlin uraufgeführt wurden, übertrug er die *Medea* des Euripides und schrieb Hörspiele für Kinder, unter anderem eine Bearbeitung des *Sturm* von Shakespeare und eine Komödie mit dem Titel *Die Höllenfahrt des Bertolt Brecht*. Teschkes Lyrikbände *Bäume am Hochufer* und *Jasmunder Felder/Windschlucht New York* erschienen 1985 und 1991 im Aufbau Verlag Berlin. Seit 1988 hat er mehrere Stücke mit Studenten in den USA inszeniert und unternahm auf Einladung amerikanischer Universitäten und des Goethe Institutes Vortrags- und Lesereisen in Massachusetts, New York, Kentucky, Michigan, Texas und Kalifornien. Im Frühlingsemester 1993 war er Copeland Fellow am Amherst College, wo er an einem Romanprojekt arbeitete. Teschke erhielt 1989 den Kritikerpreis der Berliner Zeitung und 1990 ein Stipendium des Theaters Heidelberg und des Landes Baden-Württemberg. Im Januar 1993 wurde er zum Mitglied des P.E.N.-Zentrums (Ost) gewählt. Das Gespräch mit Ute Brandes fand im Mai 1993 am Amherst College statt.

U.B.: Holger, für deinen Beruf als Autor und Dramaturg hast du eigentlich einen idealtypischen Bildungsweg durchlaufen: zuerst Arbeit in der Produktion, auf Schiffen und in Fabriken, dann kam eine Zeit als Regieassistent am Berliner Ensemble, und dann erst das Studium und damit auch Theorie, Ideologie. Wie haben sich deine Erfahrungen aus der Arbeitswelt auf dein Weltbild als Intellektueller ausgewirkt?

H.T.: Sie haben verhindert, daß ich in solchen Kategorien zu denken anfang. Der Begriff "sozialistisches Weltbild" war ja schon ein Paradoxon an sich, so wie die vielzitierte "Weltanschauung." Die Grenzen für die Anschauung der Welt setzte der DDR-Paß, wenn man noch nicht der Kaste der Reisekader angehörte. Wer sich die Welt nicht anschauen kann, hat auch kein Weltbild, sondern höchstens Illusionen, oder

bestenfalls baut er sich seine eigenen Welten, Innenräume. In Diskussionen mit jungen Autoren führten die Funktionäre gern Kant an, der ja auch nie aus Königsberg am Pregelfluß herausgekommen sei und dennoch ein Weltbild hatte. Sie hätten ebensogut Fichte zitieren können, der im *Geschlossenen Handelsstaat* fordert, daß allen Bürgern--mit Ausnahme der Gelehrten und Künstler--untersagt werden sollte, ihre Langeweile in fremden Ländern herumzutragen. Das waren so vergeistigte Diskurse, die gern als Beleg für den hohen kulturellen Standard des Umgangs der Partei mit den Künstlern angeführt wurden. Leute wie Hermann Kant, Klaus Höpcke und Manfred Buhr waren Spezialisten dafür, daß die Dinge nie beim Namen genannt wurden. Es liefen nicht einmal mehr Scheingefechte, wie noch in den fünfziger oder sechziger Jahren, nur bei der albernsten Debatte um Christa Wolfs *Kassandra* flackerte das noch einmal auf. Aber das war vollkommen uninteressant, das sollte lediglich davon ablenken, daß es keine Diskussionen mehr gab. Gegen diese Spiegelfechtereien standen meine Erfahrungen aus der Produktion. Die Leute, die nicht soviel Zeit für klassische Philosophie oder attische Vasen hatten, brachten es dafür sprachlich knapper auf den Punkt. Den besten Satz über den Zustand der DDR habe ich von einem Polier auf dem Bau gehört, der seit vierzig Jahren mit Hücke und Kelle durchs LAND gezogen war: "Die da oben tun so, als ob sie uns bezahlen und wir tun so, als ob wir arbeiten". Ich verstehe, daß für die älteren Jahrgänge, die mit Kriegs- und Nazi-Erfahrung im Nacken die DDR als Alternative zu Hitler aufzubauen versucht hatten, diese Sicht sehr bitter war. Für sie war und ist die DDR keine Imagination, keine Als-ob-Veranstaltung. Für die Jüngeren war sie das zunehmend, das kann man gut an der Entwicklung der Lyrik, aber auch der jüngeren DDR-Prosa verfolgen. Die Wirklichkeit verschwindet Stück für Stück, was übrigbleibt sind potemkinsche Dörfer. Und damit beschrieben sie die Realität, dieses ganze Transparente- und Kulissenwesen. Während die Konflikte in den fünfziger und sechziger Jahren noch auf Tod und Leben ausgetragen worden sind, wie am 17. Juni 1953 oder beim Einmarsch in Prag 1968, während zu dieser Zeit noch Stücke wie *Germania Tod in Berlin* von Müller geschrieben werden konnten, hatte sich die Situation grundlegend geändert, als ich zu schreiben anfang. Es existierte eine Art Waffenstillstand, ein Kompromiß, der unter dem Namen "Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik." Darüber konnte man nur noch Farcen schreiben, eine blöde Situation, wenn man sich für Farcen nicht interessiert.

U.B.: Das klingt ja, als hätte es keine literaturwürdigen Stoffe mehr in der DDR gegeben. Nun haben aber Autorinnen und Autoren wie Christa Wolf, Christoph Hein und auch Heiner Müller doch sehr wohl auch nach dem Ende der sechziger Jahre noch wichtige Romane und Stücke geschrieben.

H.T.: Zweifellos. Aber, vereinfacht gesagt, sind das alles Rückblicke, Reflexionen von dem Bewußtsein aus, daß der Versuch gescheitert ist. Das Tragische daran ist höchstens, daß weder die Autoren noch ihre Figuren das so deutlich aussprechen konnten und wollten, weil sie ahnten, was die Konsequenz war. Dem Eingeständnis, daß

die politische Notkonstruktion DDR gescheitert war, mußte der Ruf nach Wiedervereinigung folgen, und in dem Wort allein steckt schon der Schrei nach Vergessen. Schriftsteller arbeiten gegen das Vergessen, entweder wie Hein als Chronist oder wie die Wolf mit dem Versuch, vom Erschrecken über die Alltäglichkeit von Gewalt und Terror nach den Wurzeln dieser Handlungs- und Denkstrukturen zu suchen. Aber im Grunde endet das alles, wie Müllers letztes Stück aus *Wolokolamsker Chaussee*, mit 1968. Die Folge war dann ein Rückzug in den Mythos, wie bei Fühmann und vielen anderen dieser Generation, oder eben in die Rolle des Chronisten. Das funktioniert nicht auf dem Theater. Auf dem Theater muß ich im gegenwärtigen Konflikt den Konflikt der Epoche zeigen können, alles andere ist Fernsehn. Die Regisseure halfen sich, da die meisten Brecht-Stücke an diesem Punkt für die DDR der achtziger Jahre nicht funktionierten und es mit Müllers Stücken immer Ärger gab, mit Goethe und Shakespeare. Daraus entstand dann das berühmte Regie-Theater, der Versuch, den gegenwärtigen Konflikt in vergangenen Strukturen zu finden. Das war eine Notlösung und konnte auf die Dauer nichts Neues hervorbringen, das war bald konsumierbar.

U.B.: Und wie bist du mit diesem Widerspruch umgegangen?

H.T.: Als ich nach Berlin kam, Anfang der achtziger Jahre, hab ich das noch nicht so klar gesehen. Ich hatte eine Mappe mit Gedichten und ein paar Szenenentwürfe und die Nase von der Seefahrt voll. Auf dem Bau wurde unvorstellbar viel gesoffen; obwohl es da viele interessante Geschichten gab, war mir klar, daß ich das nicht lange mitmachen wollte. Also bin ich an das Regieinstitut gegangen, da saß Isot Kilian, eine ehemalige Mitarbeiterin von Brecht. Sie hat mich ausgefragt und dann gesagt: "Lassen sie Ihre Texte da." Nach einer Woche kam ein Telegramm, daß ich sie besuchen sollte, dann hat sie mir bei sich zu Hause eine Stunde lang von Brecht erzählt, sehr lustige Anekdoten, und dann hat sie gesagt: "Schreiben können Sie, aber vom Theater haben Sie keine Ahnung. Ich schicke Sie jetzt zum BE, da werden Sie als Assistent arbeiten. In einem halben Jahr machen wir wieder eine Aufnahmeprüfung für Regisseure, bis dahin müssen Sie soviel vom Theater lernen, wie Sie irgend aufschnappen können. Viel Glück." Ich wurde also ans BE engagiert und Regieassistent, aber ich habe mich auf den Proben grauenhaft gelangweilt, auch wenn ich Abendregie machen mußte und Vorstellungsberichte verfaßte. Die ersten wesentlichen Theatereindrücke habe ich in der Volksbühne gehabt, das waren die Arbeiten von Fritz Marquardt, der Müllers *Bauern* und den *Bau* inszeniert hatte, und später Müllers eigene *Macbeth*-Inszenierung. Da hab ich gesehen, was Theater auch sein kann und mich für das Regie-Studium beworben.

U.B.: Regie als Flucht vorm Schreibtisch ?

H.T.: Nein, eine Grunderfahrung war, daß mein erstes Stück - eine ziemlich brechtische Bearbeitung des Fra Dolcino-Stoffes, den Eco später im *Namen der Rose* benutzt hat, von vielen Dramaturgen gelobt aber nirgends inszeniert wurde, mit dem ewig gleichen Argument: Wir finden keinen Regisseur für Ihr Stück. Vielleicht war das mein Glück, aber damals dachte ich, wie schön es wäre, wenn ich einfach antworten könnte:

Dann inszeniere ich es selber. Und später erwies sich das Regie-Institut als Glücksfall.

U.B.: Gab es da nicht viel Marxismus-Leninismus, Ökonomie und Ideologie, wie an den anderen DDR-Hochschulen?

H.T.: Das gab es, aber da das Institut noch nicht der Schauspielschule angeschlossen war, herrschte ein gewisser Freiraum, der von den wichtigsten Dozenten wie Wolfgang Engler in Philosophie und Ästhetik und von Thomas Wieck in Dramaturgie klug ausgenutzt wurde. Wir haben damals, also um die Mitte der achtziger Jahre, Foucault, Habermas, Luhmann gelesen und in den Dramaturgie-Veranstaltungen Hans Mayer, Bloch und Adorno. Selbst die Marx-Seminare waren spannend, das lief über Althusser und Gramsci. Und dann mußten wir ab dem zweiten Studienjahr praktisch mit Schauspielern arbeiten, vom Szenenstudium bis zur Diplom-Inszenierung. Wir kamen früh aus den Institutsfluren in die Provinz-Theater, da war ich wieder in der Praxis, wo man auf die Bühne gehen und kontrollieren mußte, ob die Dekoration nicht während der Vorstellung in sich zusammenbrechen würde. Viele Bühnenarbeiter waren mindestens so trinkfest wie meine Kollegen vom Bau, das brachte Probleme mit sich. Mich hat interessiert, diesen Apparat in den Griff zu bekommen, obwohl ich ihn so, wie er war, langweilig fand. Aber man kann nur etwas verändern, was man genau kennt.

U.B.: Hat dir dabei deine Erfahrung aus der Produktion geholfen?

H.T.: Ich glaube schon. Die Leute haben sehr genau darauf geachtet, ob ein Regisseur wußte, was er wollte, sie haben natürlich auch versucht, ihn auszutricksen, diese üblichen Machtspiele, wenn du neu irgendwo hinkommst. Das Regie-Institut galt als eine Brutstätte von eggheads, Theater-Theoretiker, deren Spezialität es war, auf den Bühnen Langeweile und Didaktik zu verbreiten. Gegen dieses Vorurteil mußte man arbeiten. Damals war ich nicht gerade konfliktfreudig und hab mir immer gesagt: wenn das scheitert, kannst du immer noch schreiben. Während der Inszenierung habe ich nur Gedichte schreiben können, das war wie ein Rettungsseil. In Senftenberg mußte ich zwei Inszenierungen pro Spielzeit machen, ansonsten saß ich auf Rügen und schrieb. Studenten vom Regie-Institut wollten ein Rosa-Luxemburg-Projekt machen und hatten gehört, daß ich mit einem Stück nach Döblins 1918 angefangen hatte. Daraus wurde dann *Berliner November*, mein erstes Stück, das in der DDR uraufgeführt wurde.

U.B.: *Berliner November* hast du im April 1989 auch mit Studenten in den USA inszeniert, zur Kentucky Foreign Language Conference. Welche Unterschiede würdest du zwischen den beiden Inszenierungen für wesentlich halten?

H.T.: Die Studenten in Berlin waren Schauspielstudenten, die versuchten, wie sie es auf der Schule gelernt hatten, den Text zu gestalten, die Szenen über die Nuance zu bekommen. Das funktionierte nicht, weil der Text ein dichtes Assoziationsmaterial enthält, dem man nicht mit Nuance und Detail beikommt. Interessant war es immer dann, wenn deutlich wurde, daß denen der Stoff, auch der Text, vollkommen fremd war. Als ich zum ersten Mal auf einen Durchlauf kam, traf ich im Foyer eine Schauspielerin, die rauchte und zu ihrer Freundin sagte: "Warum müssen wir diese hochgestochene

Scheiße spielen?" Die war am besten, weil sie auf der Bühne demonstrativ unbeteiligt blieb, kalt und nüchtern spielte. - In Kentucky hab ich dann mit vielen Laien gearbeitet, das war interessant wegen des Sprachproblems. Es hatten sich eine Menge Studenten gemeldet, die einfach Lust hatten, Theater zu spielen, denen war der Text egal, das hätte auch Anzengruber sein können. Wegen der Sprachschwierigkeiten haben wir uns auf den Proben sehr auf den Text konzentriert, zum Teil chorisch gearbeitet, mit ganz strengen, klassischen Arrangements. Es war spannend, wie die Studenten dieses Stück, das für sie so fremd sein mußte wie ein Funkspruch vom Mars, als fremde message akzeptierten.

U.B.: Du bist jetzt zum ersten Mal für längere Zeit in den USA, erlebst den Alltag auf dem Campus, arbeitest und lebst an verschiedenen Universitäten. Was hat sich für dich an Amerika seit 1989 geändert ?

H.T.: Der Whisky ist teurer geworden, und man kann jetzt wirklich nirgends mehr rauchen. - Na, gut, ernsthaft. Am 16. April 1989 gehörte ich ja zur Kaste, ich hatte einen Paß und zum ersten Mal dieses Gefühl des Privilegiert-Seins, dafür saßen meine Frau und mein Sohn als Geiseln hinter der Mauer. Für mich ist es interessant, heute die Texte zu lesen, mit denen ich mir das damals plausibel gemacht habe. Dieser Druck ist nicht mehr da, Manhattan ist im Sommer voller Sachsen. Auf der anderen Seite hat die Armut zugenommen. In den Foyers der Banken mit den Geldautomaten schlafen Obdachlose, auch am Tag. Von deren Blickwinkel aus sind die deutschen Miseren Randprobleme, die Sorgen reicher Leute. Das stimmt, und es stimmt auch nicht. Darüber habe ich versucht, einen Text zu schreiben. Es ist interessant, wie sich durch die Distanz der Blick auf Deutschland verändert, auch optisch, mit dem Blick auf eine amerikanische Wandkarte, wo Deutschland irgendwo am Rand liegt. Dann habe ich jetzt natürlich viel mehr Kontakt zu Leuten, die außerhalb vom Campus leben, beim Busfahren oder in der subway. Deren Geschichten sind als Material natürlich spannender als Seminarfragen. Als ich im Social Security Office saß, hab ich mit einer Frau aus Puerto Rico gesprochen, die einen button trug mit dem Text: "Imagine the president were a black homeless woman with AIDS." - Das klingt ein bißchen naiv, aber es ist eine gute Frage. Die Aufstände von Los Angeles und die Gewalt von Jugendlichen in Deutschland sind doch ein Zeichen, daß mehr aus dem Ruder läuft als der ethische Kanon des bürgerlichen Abendlandes. Insofern ist der Zusammenbruch dieses Gesellschaftsvertrages, dieser Zivilisationskonstruktionen, auch eine Hoffnung.

U.B.: Eine Hoffnung nach solchen Anschlägen wie jetzt gerade in Mölln?

H.T.: Ich weiß, das klingt zynisch und viele Leute im Ausland und auch in Deutschland befürchten, daß die Angriffe von rechts und links auf die bundesdeutsche Demokratie eine Situation wie in der Weimarer Republik zur Folge haben könnte. Das sehe ich nicht. Diese türkischen Jugendlichen, die jetzt in Mölln auf die Straße gehen, zusammen mit Autonomen und ganz normalen Bürgern, die kann man nicht mehr in das bequeme Schema von Rechts und Links stecken, die haben sicher ganz andere Vorstellungen von einer anderen Gesellschaft als der gutbezahlte Alt-Achtundsechziger-

Professor, der mit ihnen sympathisiert. Ebensovwenig sind die Jugendlichen, die in Rostock die Arme in die Kameras gereckt und die Polizisten mit Steinen beworfen haben, Nazis. Diese Vereinfachungen sollten wir mindestens so fürchten wie die Gewalt selber. Der Berliner Philosoph Wolfgang Engler hat die gegenwärtige Situation im vereinigten Deutschland so analysiert: In Westdeutschland hat es nach 1969 einen Rückzug des Staates aus der Gesellschaft gegeben, während in Ostdeutschland keine Gesellschaft aufgebaut werden konnte, wegen der Dominanz des Staats-Apparats. Wir haben jetzt einen Landesteil, in dem es zuwenig Autorität gibt, zu wenig Staat, und einen, in dem es zuwenig Gesellschaft, also Zivilgesellschaft und Zivilcourage gibt. Das ist sehr verknappt, aber es scheint mir einen wichtigen Punkt der momentanen Situation zu treffen.

U.B.: Die Kunst ruft nach mehr Staat?

H.T.: Die Kunst ruft höchstens nach mehr Geld, obwohl sie auch das nicht kriegt, in den nächsten Jahren wahrscheinlich sehr viel weniger. Das ist nur eine Situationsbeschreibung, ich halte den Ruf nach mehr Staat für wenig hilfreich, oder besser: ich glaube nicht, daß irgend eine Form staatlicher Gewalt den Auflösungsprozeß demokratischer Strukturen aufhalten kann. Das ist paradox.

U.B.: Also soll das Theater den Ruf nach mehr Zivilcourage, nach mehr Engagement des Einzelnen unterstützen?

H.T.: Das Theater sollte erst mal den Ruf aufnehmen, aus seinem Dornröschenschlaf aufzuwachen. Momentan läuft es den Prozessen hoffnungslos hinterher.

U.B.: Und wird vom Kino, von den Videotheken langsam aber sicher in die Bedeutungslosigkeit gedrängt?

H.T.: Nein, davor habe ich keine Angst. Dafür sind diese Filme zu neunzig Prozent zu stupide. Das Theater kann sich nur selber in die Bedeutungslosigkeit verabschieden.

U.B.: Aber wo auf dem Theater siehst du angemessene Reaktionen auf die Entwicklung in Deutschland?

H.T.: Eine war mit Sicherheit die Inszenierung von Einar Schleef, *Wessies in Weimar*, nach dem Text von Hochhuth. Diese Aufführung hatte die Dimension der deutschen Misere. Daß sowas nicht begrüßt wird, ist klar. Ich glaube, daß wir versuchen müssen, sehr genau zu untersuchen, in welche Richtung sich die politische Tektonik Europas seit wann verschoben hat, was für ein Jahrtausendprozeß vor unseren Augen abläuft. Heiner Müller spricht in einem seiner letzten Texte, in *Mommsens Block* von der Oktoberrevolution als einem "Sommergewitter im Schatten der Weltbank." In diesen Dimensionen zu denken, heißt, das Theater zu verändern. Das interessiert mich und nicht ein Fernsehspiel über multikulturelle Wohngemeinschaften.

U.B.: Und wer schreibt die neuen Stücke?

H.T.: Die werden schon geschrieben. Ich habe gerade einen sehr guten Text

geschickt bekommen von Reinhard Jirgl, der in diesem Jahr den Döblin-Preis bekommen hat und den ich für einen der wichtigsten jungen Autoren halte. Der Text heißt *Mamma Pappa Tsombi* und würde mich für das Berliner Ensemble sehr interessieren. Ich selber arbeite an einem Monolog. Ich habe gerade ein Interview mit Sam Cummings gelesen, dem Chef von Interarms, der größten Waffenhandelszentrale der Welt. Das ist ein Mann, der noch präzise formuliert, nahezu marxistisch. Auf die Frage, wer in Jugoslawien gewinnen wird, hat er geantwortet: "Egal wer da gewinnt, in Wirklichkeit gewinne ich. Ich liefere dem Verlierer neue Waffen und kaufe die erbeuteten vom Sieger." Von Sam Cummings stammt auch die These, daß die größten und skrupellosesten Waffenhändler die scheinbar friedlichsten Regierungen sind, Deutschland ist da nur ein Beispiel. An solchen Punkten stößt man auf shakespearische Dimensionen, da muß man ansetzen.

U.B.: Und wo wird das Berliner Ensemble in der neuen Spielzeit ansetzen?

H.T.: Heiner Müller wird im September mit seiner *Fatzer*-Inszenierung Premiere haben, Anfang Oktober kommt der *Brotladen* in der Inszenierung von Thomas Heise dazu. Das sind die ersten beiden Brecht-Stücke des neuen Direktoriums. Peter Palitzsch will *Trommeln in der Nacht* machen und ich schreibe, wie gesagt, an einem Monolog, den ich gern mit Fritz Marquardt erarbeiten würde, der auch ein wunderbarer Schauspieler ist. Peter Zadek bereitet Shakespeares *Antonius und Cleopatra* vor und hat ein living-newspaper-Projekt angeregt, für das alle jüngeren Mitarbeiter des Hauses Szenen oder recherchierte Texte beisteuern sollen. Ich hoffe, daß das Haus mit diesem Spielplan in tieferes Fahrwasser kommt.

U.B.: Und was sind deine Pläne fürs kommende Jahr ?

H.T.: Ich würde den Roman gern weiterschreiben, den ich hier begonnen habe, aber das ist wohl eine Illusion. Momentan interessiere ich mich für Brechts *Mahagonny*, wir müssen junge Leute ins Theater holen und *Mahagonny* könnte die vielleicht interessieren. Dann habe ich ein Angebot, Pasternaks *Doktor Schiwago* für die Bühne zu bearbeiten, das interessiert mich, weil es ganz aussichtslos erscheint. Außerdem würde ich die Direktoren gern von Jirgl's *Mamma Pappa Tsombi* überzeugen, und wenn dann noch Zeit bleibt, sozusagen in der U-Bahn, ein bißchen für meinen neuen Gedichtband tun.

U.B.: Das klingt sehr optimistisch...

H.T.: ... ruchlos optimistisch.

U.B.: Wenn du deine Erfahrungen an den Colleges und Theatern während dieses Semesters zusammenfassen solltest, wie würdest du sie beschreiben ?

H.T.: Ich habe endlich begriffen, was der schöne Satz "publish or perish" konkret bedeutet, das ist eine gute Lehre. Nachdem ich mit einigen Theaterleuten hier gesprochen habe, zum Beispiel mit Gregory Boyd und Christopher Baker vom Alley Theatre in Houston, bin ich davon überzeugt, daß wir in Deutschland alles tun müssen, um die hiesige Situation für die Theater in Deutschland zu verhindern--aber ich bin nicht

sehr optimistisch, daß es gelingt. Der Berliner Senat schreit schon jetzt bei jeder Spardebatte nach Theaterschließungen und will Herrn Deyhle am liebsten noch das Metropol-Theater in den Rachen schmeißen, damit Berlin dann auch endlich *Cats* und *42nd Street* am laufenden Band hat. Das ist im Grunde nicht verwunderlich, denn das ist die ideale Beamten-Kunst. Die Frage ist nur, ob Berlin Beamtentheater braucht.

U.B.: Und was braucht Berlin deiner Meinung nach für ein Theater?

H.T.: Brecht wurde mal von Hans Mayer nach Leipzig an die Universität eingeladen und da hat er auf die Frage, was denn nun überhaupt die Funktion des epischen Theaters sei, geantwortet: "Die wissenschaftliche Produktion von Skandalen." Was die Wissenschaft auf dem Theater betrifft, hab ich da meine Zweifel, aber etwas skandalöser sollte das Theater schon werden. Mindestens so skandalös wie die deutsche Politik und Wirtschaft.

U.B.: Reicht dir das wirklich?

H.T.: Nein, aber es wäre ein Anfang. Die Jahrhundertfrage lautet anders, Büchner hat sie im Vorspruch zu *Leonce und Lena* den Autoren Alfieri und Gozzi in den Mund gelegt. Alfieri fragt: "E la Fama?" - und der Ruhm? und Gozzi antwortet: "E la Fame?" - und der Hunger? Büchners Antwort war, bis zu seinem Lebensende über diesen Riß zu schreiben. Das ist der Maßstab, auch für das Theater. Darunter sollte man es nicht mehr machen.

U.B.: Noch eine abschließende Frage. Du bist jetzt am Ende deines viermonatigen Aufenthaltes in Amerika. Wie gehst du jetzt nach Berlin zurück, mit welchen neuen Impulsen?

H.T.: Ich habe in den letzten Wochen jede Nacht ein paar amerikanische Autoren im Original gelesen, vor allem Faulkner und Brodkey. Wenn Brodkey eine Frau mit dem Satz skizziert: "Sah man sie im Sonnenlicht, sah man den Marxismus sterben", dann spüre ich einen starken Impuls, etwas dazu zu schreiben, das mit einer anderen Geschichte zu kommentieren. Das hat vielleicht auch damit zu tun, daß mich Prosa-Strukturen für die Bühne interessieren, auch jenseits von Kommentar-Ebenen; durch die Arbeit an dem neuen Monolog und die völlig andere Geschwindigkeit der Prosa. Ich sehe die Schwerfälligkeit des Theaters nicht nur als ein Manko. Auf dem Theater kann ich einem Text noch seine eigene Zeit einräumen, ich brauch gar nicht erst den Versuch zu machen, ihn auf die Geschwindigkeit des Films oder der Musik zu beschleunigen. Eine Idee, die mir hier gekommen ist, kreist um eine Fassung von Kafka's *Bau*, der vielleicht das genaueste Psychogramm der gegenwärtigen westeuropäischen Geisteshaltung ist, obwohl das natürlich auch für den deutschen Mittelstand eher gilt als für den spanischen oder italienischen. Nach einer Woche Los Angeles oder New York schärft sich der Blick für die Folgen dieses bürgerlichen Narzißmus, die Konsequenzen des *laissez-faire*. Eine andere Lektüre, für die ich zu Hause kaum Zeit gehabt hätte, war Tertullian, der in der *Apologie* den großen Satz schreibt: "Rom ist nicht an den Einfällen der Barbaren von außen zu Grunde gegangen, sondern an der Zunahme der Barbaren im

Inneren." - Solche Analogien sind auch gefährlich, weil sie so pointiert sind. Eine Freundin, die viel über Benjamin gearbeitet hat und mit der ich über diesen Punkt gesprochen habe, hat mich auf eine Notiz Benjamins im *Passagen*-Werk aufmerksam gemacht, wo er schreibt, daß die Qualität der dialektischen Erfahrung darin besteht, daß sie den Schein des Immer-Gleichen, der Ewigen Wiederkehr in der Geschichte zerschlägt. Ich glaube, darum geht es auch auf dem Theater. Dem gefährlichen Gerede von Weimarer Verhältnissen, vom Vierten Reich, muß etwas entgegengesetzt werden. Solche scheinbaren Analogien verstellen den Blick für die wirkliche Dimension der nahenden Katastrophen. Diese Dimension ins Blickfeld zu bekommen fällt vielleicht mit der Verfremdung durch die amerikanische Erfahrung leichter. Die letzten drei Jahre in Deutschland erscheinen in anderem Licht und dieses Licht fällt auch auf die Mythen, die den Untergang der DDR und den Aufstieg des vereinten Deutschlands begleiten.

U.B.: Vielen Dank, und alle guten Wünsche für dich und deine Arbeit.



Holger Teschke

Drei Gedichte

Holger Teschke
Berlin

BRECHT AM 17. JUNI

Jetzt beginnt unsere Demonstration
Sagt er am Mittag
Als die Panzer rollen
Die Friedrichstraße hinab
Jetzt müssen die Streikkomitees sich bewaffnen
Sagt er am Abend
Als die Lügen beginnen
Das Radio im Walzertakt schweigt

THEATER VON PHILIPPPOPOLIS NACHTS

Ja Es ist wahr Ich liefere Rückzugsgefechte
Auf untergehenden Schiffen Mit meuternder Mannschaft
Ziehe ich mich auf den Kampf zurück der noch lohnt Gegen mich
Im Proscaenium mitternachts liegend sehe ich plötzlich
In Flammen gehüllt Über geborstenen Säulen
Aus dem Drachenwagen mir zuwinkend mit ihren Dolchen
Meine blutige Freundin Medea Die Hoffnung der Männer

GREENWICH VILLAGE NACHTS

Bluesfetzen vom Washington Square Geflüster der Junkies
Geheul der Sirenen in der Schattenschlucht Waverly Place
Im Fernseh Unterbrochen von Reebok und Coke und McDonalds
Gorbatschow bei Castro Reden und Kränze und Reden
Um die Ecke beim Italiener sagst du und lächelst
Solln Bucharin und Trotzki gefrühstückt haben Wer weiß
Und zwei Straßen weiter 85 West 3rd Street
Beschrieb Poe den Untergang Ushers Und du
Beschreibst den Untergang von Europa Also bleib
Ein Diplomat aus Moskau macht Witze im Blitzlichtgewitter
Kein Export mehr von Revolution meine Herren Nevermore
Gelächter der Journalisten Du stehst am Fenster
Gelächter der Raben überm Gräberfeld Washington Square
Nein sage ich Und will bleiben Du lächelst und gehst
Bluesfetzen Geflüster Werbespots Stimmen Gelächter
Ein Rabe schlägt gegen die Hauswand Stürzt auf den Asphalt
Durch die Nacht durch den Regen schwimmen die lautlosen Taxis

(Die Gedichte entstammen folgendem Band: *Jasmunder Felder. Windschlucht New York.*
Berlin: Aufbau-Verlag, 1991.)

Senda Koreya und sein Brecht-Kollektiv

Iwabuchi Tatsuji
Gakushuin University

Bekanntlich ist Prof. Dr. Senda Koreya der Pionier der Brecht-Stücke in Japan. Vor dem Kriege, im Jahre 1932, spielte er schon in der *Dreigroschenoper*. Nach dem Kriege hat er schon 1952 *Furcht und Elend des Dritten Reiches* übersetzt und in seiner Schauspielschule, die damals seinem eigenen Theaterensemble Haiyû-za gehörte, aufgeführt. Die Absolventen dieser Schule gründeten ihrerseits einige Studiogruppen. Darunter waren zwei, nämlich "Shinjin-kai" und "Sanki-kai", stark beschäftigt mit Brecht-Stücken. Als Professor Sendas Schüler war ich damals als Regisseur und Dramaturg in "Shinjin-kai" bis 1968 tätig. Senda selbst wurde 1966 Leiter der neugegründeten Schauspielakademie an der Tôhô-gakuen Universität. Dort eröffnete er ein Brecht-Seminar, an dem ich auch mit ihm tätig war. 1971 gründete er, hauptsächlich mit den Absolventen dieser Akademie, das "Brecht-Kollektiv" ("Brecht-no-kai"). Nebenbei leitete er ein anderes Brecht-Kollektiv, dessen ungefähr 150 Mitglieder aus älteren Schauspielern, aus Dramatikern wie Ohhashi Kiichi, Yamada Tamio und Okayasu Shinjina, aus Germanisten und Dramaturgen aus vielen Theatergruppen bestanden.

Mit diesen beiden Brecht-Kollektiven setzte sich Senda für die Verbreitung der Brechtschen Dramaturgie ein. Die Arbeit der Brecht-Kollektive hatte einen Laborcharakter. Die Aufführungen fanden anfangs nicht öffentlich sondern nur geschlossen, für die Mitglieder der Kollektive und für Forschungszwecke im Studio statt (der sich im Keller von Senda Koreyas Privathaus befand). Später führte man ein- oder zweimal jährlich auch öffentliche Aufführungen außerhalb des Studios ein. Diese Arbeitsweise hat sich als richtig erwiesen. Da es in Japan kein subventioniertes Theater gibt, sind öffentliche Aufführungen immer mit finanziellem Risiko verbunden. Im Jahre 1971 habe ich auch, mit Absolventen der Schauspielakademie, eine Schwestergruppe des Brecht-Kollektivs, "Theatergruppe BB" gegründet, die jährlich einmal eine öffentliche Aufführung pflegte. 1/ Aber jedesmal mußte ich große Defizite aus meiner eigenen Tasche decken, so daß die "Theatergruppe BB" nur sechs Jahre gedauert hat. Deswegen begann meine Mitarbeit mit Sendas "Brecht-no-kai" nur nach 1977, und ich fühle mich nicht befugt, über die Brecht-Kollektive vor dieser Zeit zu berichten. Jedoch hoffe ich, daß man mit der Hilfe der Aufführungsliste die Spur der Arbeit dieses Brecht-Kollektivs herauslesen kann. Man sollte hinzufügen, daß viele japanische Dramatiker von der Dramaturgie Brechts Neues gelernt haben, so daß diese Arbeit die moderne japanische Dramatik bereichert hat. Die Germanisten ihrerseits (darunter Professor Igarashi Tohio)

haben Brecht immer wieder von der praktischen Seite kennengelernt. Viele Schauspieler und Regisseure haben sich eine neue Methodik angeeignet. Obwohl die Arbeiten des "Brecht-no-kai" wegen seines geschlossenen Charakters kein großes Aufsehen in der Presse erregt haben, ist das, was dieses Kollektiv bis jetzt geleistet hat, für das moderne japanische Theater von großer Bedeutung.

Senda Koreya hat, natürlich, in seinem Hauptensemble Haiyû-za und auch anderswo mehrere andere Brecht-Stücke im großen Rahmen aufgeführt, aber er war mit diesen Aufführungen nicht zufrieden. Deswegen probte er darüber hinaus in "Brecht-no-kai" jährlich an die zwei oder drei Stücke in seinem Studio. Seine Versuche in diesem Kollektiv setzt er sein Leben lang, bis heute, fort.

Anmerkung

1/ Mit der "Gruppe BB" habe ich von 1971 bis 1977 folgende Stücke inszeniert: *Baal*, *Im Dickicht der Städte*, *Mann ist Mann*, *Das Leben des Eduard II* von Brecht; Kroetzens *Heimarbeit*, *Mockinpott* von Peter Weiss und *Eisenwischler* von Henkel.

Burehito-No-Kai [The Brecht Group] Experimental Performances (The Group Was Founded in April 1973)

Compiled by:
Senda Koreya

Translated by:
Yamada Kazuko

Edited by:
Darko Suvin/*
McGill University

Abbreviations

BB = Bertolt Brecht
HT = Haiyû-za Gekijô (Haiyû-za Theatre)
pfm. = performance
sc. = scenography
SS = Senda Sutajio (Senda Studio)
TES = Tôkyô Engeki Shûdan (Tokyo Pfm. Group)
w. = with

*/ The editor and translator wish to express their warmest thanks and great indebtedness to Dr. Senda Koreya and Prof. Iwabuchi Tatsuji, who patiently answered many oral, telephone, mail, and FAX queries on arcane details of transliteration and translation of this remarkable performance list. However, neither of them bears any responsibility for mistakes or misinterpretations in translating into English as well as judging between sometimes conflicting data. D. Suvin wishes to thank the translator who was also a most helpful co-editor, the SSHRC of Canada for a research grant on "Brecht in Japan" which allowed him to work also on this record mainly devoted to Brecht performances in Japan, the (now defunct) Comparative Literature Program of McGill University for research assistance, and the libraries of the same university. Without his friends and hosts Yamamoto Kiyokazu and Yamamoto Ryôkô this work could not have been done.

The numbering follows the Japanese convention of one number per "performance unit" or evening program, not one per text performed.

Communications

#	author	title: Japanese [English original]	transl.
1	Brecht, Bertolt	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Fear and Misery of the 3rd Reich]	Senda, Koreya
2	BB	same title as no. 1	Senda, K.
3	BB	Koten no ika [Estranging the Classics = Uebungs- stücke für Schauspieler]	Senda, K.
4	BB	Shôshimin no kekkon-shiki [The Wedding of the Petty Bourgeois]	Igarashi, Toshio
	BB	Shôshimin no nanatsu no taizai [The Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeois]	Iwabuchi, Tatsuji
5	BB	"Haha" no kantâta [Cantata from "The Mother"]	Senda, K.
	BB	Bâden-bâden kyôiku-geki [The Baden Learning Play]	Senda, K.
6	BB	Sechuan no zen'nin [The Good Person of Sezuang]	Hasegawa, Shirô
7	BB	Pan-ya [The Bakery = Der Brotladen]	Igarashi, T.
8	Ohhashi, Kiichi Yamada, Tamio Hôchi, Ryûsuke Yano, Takashi	Nihon han'ei-gaku nyûmon 1 [A Primer of Japanese Prosperitology 1]	
9	BB	Karâru no okamisan no teppô [The Rifles of Senora Carrar]	Hasegawa, S.
	BB	Tetsu wa ikura ka [How Much Costs the Iron?]	Iwabuchi, T.
	BB	Shokugyô assen [Obtaining Jobs = Arbeitsbeschaffung, from Furcht u. Elend]	Senda, K.
10	BB	same 3 plays as no. 9	Senda, K.

#	music	director	note	venue	date
1		Saeki, Kakuya	collab. w. Engeki Shûdan Budô (Pfm. Group Grape)	Meguro Fukushi Kaikan	26-27/ 5/1974
2		Saeki, K.	same as 1	SS	10/74
3		Saeki, K.	Sc. Hatano, Kazue	SS	12-13/ 4/75
4	Okada, Kazuo	Uchida, Tôru		SS	4-8/ 10/75
	Weill, Kurt, & Okada, K.	Saeki, K.		---	---
5	Eisler, Hanns, & Okada, K.	Uchida, T.	collab. w. Daiichi Konsei Gashô-dan (1st Mixed Chorus) & Engeki Shûdan Budô	HT	9-11/ 9/76
	Okada, K.	Saeki, K.	---	---	---
6	Okada, K.	Senda, Koreya	Sc. Hara, Shûichi	SS	24-31/ 7/77
7	Okada, K.	Uchida, T.	Sc. Hara, S.; script Senda, K., & Yamada,	Kinrô Fu- kushi Ka- ikan & SS	10/77 & 3-5/11 /77
8	Okada, K.	Saeki, K. Uchida, T. Kimura,		SS Komatsugawa Kôkaidô	31/3- 2/4/78 5/78
9		Saeki, K. Senda, K. Saeki, K.		SS --- ---	7/78 --- ---
10		same as #9	For 16th Tôkyô Theatre Festival of Working People	SS	3-5/ 11/78

#	author	title: Japanese [English original]	transl.
=====			
11	BB	Koten no ika [Estranging the Classics = Uebungs- stücke für Schauspieler]	Senda, K.
12	BB	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Fear and Misery of the 3rd Reich]	Senda, K.
13	Müller, Heiner	Tatakai [The Battle = Die Schlacht]	Watanabe, Tomoya
	Bayerl, Helmut	Kakunin [Confirmation = Die Bestätigung]	Igarashi, T.
14	Ohhashi, et al. (see no. 8)	Nihon han'ei-gaku nyûmon 2 [A Primer of Japanese Prosperitology 2]	
	BB	Reigai to gensoku [The Exception and the Rule]	Senda, K.
15	Hay, Julius	Shichimenchô-kai [The Turkey Raiser = Der Putenhirt]	Uchida, Tôru
16	BB	Taiyô ôdan hikô [Transatlantic Flight = Der Ozeanflug]	Senda, K.
	BB	Bâden-bâden no kyôiku-geki [The Baden Learning Play]	Senda, K.
	BB	Iesuman nôman [He Who Says Yes and He Who Says No]	Iwabuchi, T.
17	BB	Shôshimin no kekkon-shiki [The Wedding of the Petty Bourgeois]	Igarashi, T.
	BB	Shôshimin no nanatsu no taizai [The Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeois]	Iwabuchi, T.
18	BB	Iesuman nôman [He Who Says Yes and He Who Says No]	Iwabuchi, T.
	BB	Reigai to gensoku [The Exception and the Rule]	Senda, K.
19	BB	Reigai to gensoku [The Exception and the Rule]	Senda, K.

#	music	director	note	venue	date
11		Saeki, K.	All the Uebungs- stücke für Schau- spieler	SS	19-25/ 3/79
12	Suenaga, Naoko	Saeki, K.	Supervised by Senda; sc. Kudô, Tadashi	Tochô Daini chôsha Hall	20-21 /7/79
13	Suenaga N.	Uchida, T.	Sc. Uchiyama, Tsutomu	SS	30/11- 2/12/79
	---	---	---	---	---
14		Saeki, K.		SS	29-30/6 /80
	Hayashi, Hikaru	---		---	---
15		Uchida, T.	Sc. Uchiyama, T.	SS	4-10/ 12/80
16		Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.	SS	10-17/ 7/81
		---	---	---	---
		---	---	---	---
17		Uchida, T.	Sc. Uchiyama, T.	SS	29/10- 5/11/ 81
		Yuasa, To- yoaki, & Saeki, K.	---	---	---
18		Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.	SS	12/81
		Saeki, K.	---	---	---
19		Saeki, K.	Sc. Uchiyama, T.	Ohsaka, Nagoya, Toyohashi	12/81

Communications

#	author	title: Japanese [English original]	transl.
=====			
20	BB & Hauptmann, Elisabeth	Happi endo [Happy End]	Iwabuchi, T.
21	BB	Arutûro Ui [Arturo Ui]	Hasegawa, S.
22	BB	Burehito no yube [Brecht Evening]	Iwabuchi, T.
23	Kruchonykh, A.E. (adapt. by Kijima, H.)	Taiyô no seifuku [Conquest of the Sun]	Kameyama, Ikuo
24	BB	Puntira dan'na to ge'nan no Matti [Master Puntila & His Servant Matti]	Iwabuchi, T.
25	BB	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Fear and Misery of the 3rd Reich]	Senda, K.
26	BB	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Fear and Misery of the 3rd Reich]	Senda, K.
27	Yeats, W. B.	Taka no ido [At the Hawk's Well]	Matsumura, Mineko
28	BB	Horatie to Kuriatie [The Horatians and the Curiatians]	Senda, K.
	BB	Tetsu wa ikura ka + Danzen [How Much Costs the Iron? + Dansen]	Iwabuchi T.
29	BB	Tokai no janguru [In the Jungle of Cities]	Iwabuchi T.
30	BB	Pan-ya [The Bakery = Der Brotladen]	Igarashi, T.
	BB	Iesuman nôman [He Who Says Yes and He Who Says No]	Iwabuchi, T.
31	BB	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Fear and Misery of the 3rd Reich]	Senda, K.
32	BB	Shô-mahagoni [Little Mahagonny]	Iwabuchi, T.

#	music	director	note	venue	date
20	Weill, K.	Iwabuchi, Tatsuji	Sc. Uchiyama, T.	SS	29/3-4/4/82
21	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; for 10th season of Burehito-no-kai	HT	19-21/9/82
22		Kudô, Tadashi	See Note 1	SS	31/10/82
23	Ichianagi, Toshi		Special pfm.-- see Note 2	Seibu Art Museum	17-26/12/82
24	Dessau, Paul	Iwabuchi, T.	Sc. Uchiyama, T.; special pfm., col-lab. w. Atelier 41	Kinokuniya Hall	5-10/3/83
25		Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.	HT	11/83
26		Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.	SS	16/11/83
27	Ichianagi, T.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; choreography Murata, Hiroshi	Studio 200	25-27/11/83
28	Komaki, Akira	Senda, K., & Saeki, K.	Sc. Uchiyama, T.; choreogr. Yû San-chien	SS	5-11/3/84
		Senda, K.	---	---	---
29		Iwabuchi, T.	Sc. Uchiyama, T.	SS	17-24/9/84
30	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. HT workshop 1	HT	20-23/4/85
	---	---	---	---	---
31	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. TES/HT workshop 2	HT	24-28/7/85
32	Weill, K.	Iwabuchi, T.	Sc. Uchiyama, T.	SS	11/85

#	author	title: Japanese [English original]	transl.
=====			
33	BB	Shochi-suru-koto to "shochi" ni kansuru kenshō [The Measure Taken + A Discourse Concerning It]	Iwabuchi T.
34	BB	Tetsu wa ikura ka + Danzen [How Much Costs the Iron? + Dansen]	Iwabuchi T.
	BB	Iesuman nōman [He Who Says Yes and He Who Says No]	Iwabuchi, T.
35	BB	Maru-atama to tongari-atama [Roundheads and Peakheads]	Iwabuchi, T.
36	BB	Kōkasasu no hakuboku no wa [The Caucasian Chalk Circle]	Iwabuchi, T.
37	BB	Sanmon opera [The Threepenny Opera]	Iwabuchi, T.
38	BB	Torandotto hime [Princess Turandot]	Iwabuchi, T.
39	Erdman, Nikolai	Tōin-shō (Inin-jō) [A Party Membership Card = Mandat]	Satō, Kyōko
40	Erdman, N.	Tōin-shō (Inin-jō) [A Party Membership Card = Mandat]	Satō, Kyōko
41	Yeats, W. B.	Taka no ido [At the Hawk's Well]	Matsumura, Mineko
	Yeats, W. B.	Bāria no hamabe de [At Baille Strand]	
	Yeats, W. B.	Kufūrin no shi [Death of Cuchulain]	

#	music	director	note	venue	date
33	Eisler, H., & Ueda, Junko	Takahashi, Shin	Sc. Uchiyama, T.; for 30th year from BB's death	SS	27-31/ 3/86
34	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. HT workshop 7	HT	19-22/ 6/86
		"-	Sc. Uchiyama, T.; choreogr. Yû San-chien		"--"
35	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. TES/HT workshop	HT	6/87
36	Dessau, P.	Iwabuchi, T.	Sc. Uchiyama, T.	Goethe- Inst., Tôkyô	3/88
37	Weill, K.,	Iwabuchi, T.	Sc. Miyazaki, Mako	Goethe-Inst., Tôkyô	5/89
38	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. TES/HT workshop	HT	5/89
39	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. TES	HT	6/90
40	Okada, K.	Senda, K.	Sc. Uchiyama, T.; w. TES	HT	11/90
41	Ichinyanagi, T.	Senda, K.	Nakagawa, K.	Studio 200	11-12/ 90
	"-	"-	"-	"-	"-
	"-	"-	"-	"-	"-

Notes

1/ *Brecht Evening*, contests:

Benshōhō sankā [In Praise of Dialectics]

Kōseishi (constructive poem): Jiyū to demokurasi [Freedom and Democracy]

Songs from plays: Arabama songu [Alabama Song], Mahagoni [Mahagonny] (from *Mahagonny*); Barubara Songu [Barbara Song], Kaizoku Jeni [Pirate Jenny], Tanoshii seikatsu no barādo [Ballad of pleasant life], Himo no uta [The Song of the Pimp], Soromon songu [Solomon Song] (from *Sanmon opera* [Die Dreigroschenoper]); Gokuchū no musuko no uta [The Song of the Son in Jail], Shinda dōshi no uta [The Song of the Dead Comrade], Benshōhō no sankā [In Praise of Dialectics] (from *Ofukuro* [Die Mutter])

Guest singer: Sema Chie --Madorosu songu [Sailors' Song], Surabaya Joni [Surabaya Johnny], Mandarei songu [Mandalay Song] (from *Happi endo* [Happy End])

2/ *Conquest of the Sun*

Original staff; Khlebnikov (introduction), Kruchonykh (script), Yukhtin (music), Malevich (costumes/scenography).

Reconstruction: Senda, Koreya; transl. Kameyama, Ikuo; script for this performance Kijima, Hajime; music Ichiyanagi, Toshi; choreography Atsugi, Bonjin; costumes/scenography Conversation & Co.

Selected Secondary Literature in Japanese on Brecht and Nô

- Immoos, Thomas. "Shinwa kara Marukusu e: Nô no *Tanikô* to Burehito no Kyôiku-geki" [From Myth to Marx: The Nô *Tanikô* and Brecht's Learning Plays], in *Kawarazaru Minzoku: Engeki Higashi to Nishi* [Unchanged People: Drama East and West]. Transl. and ed. Ozaki, Kenji. [Tôkyô]: Nansôsha, 1972, 126-159.
- Iwabuchi, Tatsuji. *Burehito*. Tôkyô, 1966, 2nd edn. 1970 (incl. his articles "Nô Plays and Epical Plays, *Keisei* [The Formation] 6 (1956): 73-79, and "Burehito to nihon no shingeki" [Brecht and the Japanese shingeki]. " *Bungaku* 31.12 (1963): 26-35.
- Kikumori, Hideo. *Beruto Burehito: Aru kakumeiteki geijutsuka no shôgai*. Tôkyô 1965, 3rd edn. 1973.
- Komiya, Kôzô. *Bertolt Brecht*. Tôkyô 1973 (section "Nô to Burehito" [Nô and Brecht] first publ. in *Hikaku Bunka Kenkyû* [Comparative Cultural Studies, Tôkyô U.] 11 (1971): 1-29.
- Kondô, Kôichi. "Burehito to Nô: *Ies-man, Nô-man to Tanikô*" [Brecht and Nô: *He Who Says Yes, He Who Says No and Tanikô*]. *Hikaku Bungaku* [Comparative Literature] 5 (1962): 52-61.
- Ohkubo, Kanji. "Burehito ni yoru Nô *Tanikô* no kaisaku *Der Jasager und der Neinsager* ni tsuite" [On *Der Jasager und der Neinsager*, An Adaption of the Nô *Tanikô* by Brecht]. *Nihon Engeki Gakkai Kiyô* [The Bulletin of Japan Theater Academy] 5 (1963): 13-16.
- Ohta, Yûzô. "Burehito to Nô." *Sekai no naka no nihon bungaku, Kôza*. Hikaku bungaku 1. Tôkyô 1973, 317-48 (first publ. in *Kokusai Bunka* [International Culture] #179 [1969]: 18-20, #180: 18-20, #181: 18-20, #182: 18-20, #183: 18-20, and #185: 26-28).
- Toida, Michizô. "*Tanikô* no koto" [On *Tanikô*]. *Dôjidai Geki* [Contemporary Theater] n.s. no. 2 (1973): 48-51.

Premiere

am 18. Juni 1993 20 Uhr
auf der Probebühne des Berliner Ensembles

Weitere Aufführungen

Berliner Ensemble

Bertolt-Brecht-Platz 1 O-1040 Berlin Kasse 2 62 31 60

am 19., 20., 24., 25., 26.
und 27. Juni 1993 20 Uhr

Max-Reinhardt-Seminar

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Penzinger Straße 9, Palais Cumberland A-1140 Wien
Telefon 004 31 / 8 94 21 41

am 22. Juni 1993 19 Uhr

**Hans-Otto-Theater
Potsdam**

Theaterbau am Alten Markt O-1570 Potsdam
Telefon 03 31 / 2 80 06 39

am 10. Juli 1993 19.30 Uhr
am 11. Juli 1993 17 Uhr

Kulturbrauerei

Eingang Knaack-/Ecke Dimitroffstraße O-1058 Berlin
Telefon 4 40 92 43/2 48

am 14., 15. und 16. Juli 1993
21 Uhr

**Hochschule
für Film und Fernsehen
»Konrad Wolf«**

Bertolt Brecht
**Mutter Courage
und ihre Kinder**

Musik Paul Dessau

Studioinszenierung

Studenten des dritten Studienjahres
Schauspiel

Gastspiele

The Epic Drama of Scottish Nationalism

Ilona Koren-Deutsch
Northwestern University

The influence that Brechtian technique has had on the English theatre has been well-established, albeit often in work that purports to discuss a so-called "British theatre." The general body of criticism has noted that Brecht's theorization of the social gest, epic structure, and alienation effect provides a means of revealing material relations as the basis of social reality, of foregrounding and examining ideologically-determined beliefs, and of making visible signs which distinguish social behavior in relation to class, gender, and history (Reinelt 154). The body of criticism has been used to look at such playwrights and theatre companies as Churchill, Brenton, Bond, Red Ladder, Joint Stock and Monstrous Regiment, all of whom are English.

In Scotland, nationalist theatre is necessarily resistant to the idea that there is an identifiable "British theatre," or, for that matter, an identifiable "British culture." Joy Hendry, editor of the independent Scottish literary magazine *Chapman* has stated that

Certainly in this century, and now more than ever, a distinctively Scottish theatre is being gradually created, but that theatre is...having to fight a guerilla campaign to exist at all, against an establishment which remains too anglicized, in its work as well as its personnel. (1)

There is, moreover, a unique problem in Scotland, which has seen a historic dovetail of socialism and nationalism in both politics and theatre.

The Scottish working class has come to view the English in general as their opposition. This situation is partly due to the old enmity between Gael (or Highlander) and Sassenach (Lowlander or English). It has developed, because in the twentieth-century the way for large-scale Scottish capital to survive has been to alienate itself from Scotland and identify itself with the English capital base concentrated in the City of London (Foster 49). Government-run industry has added to this imbalance, creating problems for Scotland such as this summer's government shut-down of Scottish naval shipbuilding and the corresponding movement of the contracts to Portsmouth, as well as the on-going attempts in Westminster to privatize Scottish water, which would dramatically raise consumer prices.

On the other hand, Scotland's tendency to look towards Europe, particularly France, and to the rest of the world, rather than toward England, for cultural, social, and

political connections is both internationalist and inherently nationalist, because Scotland thus positions itself as an independent nation making affiliations on its own, rather than as part of Britain. Certain Scottish theatre companies, most notably the Communicado Theatre Company, have taken this stance with regard to their own work. Communicado's founder Gerry Mulgrew has said, "Our approach is to be Scottish by not being Scottish, tackling European subjects with Scottish voices and in so doing differentiating ourselves from English theatre" (Interview).

The direct influence of Brecht on the Scottish theatre dates, like his influence on the English theatre, from the 1950's, after the visit of the Berliner Ensemble to England. Brechtian dramaturgy provides a means of embedding a materialist critique within the theatrical medium. Brechtian technique also provides a methodology for working out the association of socialism with Scottish nationalism. This problem has been approached in the past two decades by such plays as Chris Hannan's *Elizabeth Gordon Quinn*; and in the work of 7:84 (Scotland), with plays such as *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* and *Red Roses*, both by John McGrath.

Brechtian technique has suited itself particularly well to history plays such as *Elizabeth Gordon Quinn*. Both playwrights and audiences naturally invest a dramatized historical world with contemporary meaning regardless of the amount of historical accuracy in a particular play. Brechtian epic theatre is an especially convenient vehicle for historical drama, because it provides the audience with constant reminders not to become too involved with the actions depicted on the stage. This emotional distance therefore allows the audience legitimately to examine historical events through a filter of contemporary morality.

Chris Hannan's playwriting has been described as "Brecht with Glaswegian warmth and compassion" (Cencrastus, Autumn 1988). With *Elizabeth Gordon Quinn* he has taken the 'slum drama' genre, which has been around almost as long as Glasgow as had slums, and altered its traditional realism to a more representational feeling of slum life. The play is set in a tenement during the Glasgow rent strike of 1915. Elizabeth Gordon Quinn is a thoroughly unsentimental character, who is both unheroic and uninterested in working-class mass action, unless she stands to benefit personally.

The play's action is not linear, but is divided into short, episodic scenes. It opens with the Special Branch arriving at the Quinn flat to inform Elizabeth and William that their son Aidan has deserted from the army. Then, the factor arrives to seize their belongings in lieu of unpaid rent. Elizabeth is particularly upset at losing her piano, which is for her a symbol of the wealth for which she longs. The women in the tenement agree to get the piano back for her, but only if Elizabeth joins their rent strike. She agrees, so the women march to the factor's office and force him to surrender the piano.

In the second act, Maura, the daughter, has become the tenants' strike treasurer. Aidan turns up, and announces that he has in fact deserted and needs a place to hide. They win the rent strike, but soon, the MPs arrive to take Aidan away to prison. Maura

confesses that it was she and not the neighbors who alerted the MPs, because she would not allow one criminal to risk the success of the group's strike. Elizabeth ends the play by declaring that she has made monsters of her children and finally shouting, "I refuse to learn how to be poor!"

Critics of the first performance of *Elizabeth Gordon Quinn* were divided as to whether the play was intended as a celebration or a condemnation of the title character (Cameron xiii). This ambiguity is similar to that of two of Brecht's heroines: Mother Courage who profits financially from the Thirty Years War and Shen Te, whom the gods convert from a marginal petite-bourgeois (self-employed, no capital), to a full-fledged bourgeois (capital tied in trading assets, no employees) and then, as Shui Ta, to a capitalist (exploiter of wage labor). That is, to continue her charity and provide for her unborn baby, Shen Te, who is codified in the play as "virtue," must exploit others to do right by her children. Yet, as a shopkeeper, and later as a factory owner, Shen Te is more visibly exploitative than Mother Courage, who keeps claiming to suffering.

Elizabeth Gordon Quinn refuses to accept her poverty. She has kept her family living well above their means in order to further her fantasy that they are, or could be rich. She also refuses to participate in mass action to better the lot of her class, joining the rent strike only when it offers her personal gain. Moreover, she exploits the strikers by using their psychological strength to scare the factor into giving up her piano, and she uses their physical strength to carry the piano home and up the tenement stairs. Like Mother Courage, she uses her children as justification for her actions, claiming that everything she does is for their benefit.

It is the Quinn children who actually are brave and heroic, much like Mother Courage's children. At first Maura's meager wages are the Quinn's only income; she supports her parents who are unwilling to work. Later, she sacrifices that income to work full-time for the strike committee; keeping the tenants' rent money rather than turning it over to the landlord, and walking the picket line. She is even willing to hand her brother Aidan to the authorities, rather than risk the strike being broken. These acts demonstrate her willingness to sacrifice her family for the working-class in general. Aidan stands up for his belief that war is wrong, especially when Scottish and Irish soldiers are used as cannon fodder by the English officers. This point is doubly emphasized by Aidan's stories of hiding in Dublin after he first deserted, where even the poorest families in the slums gave him a place to sleep and food to eat. And he proves it is political commitment, not cowardice, that moves him to desert when he defiantly faces the MPs, rather than taking advantage of his opportunity to run away.

The work of 7:84 (Scotland) supports McGrath's thesis that socialist theatre "should show us our lives in order to see life better" (Chambers). In other words, by understanding the problems of the poor and the working class in Scotland, Scottish audiences can by extension understand the problems of the working class in general. 7:84 (Scotland) itself is the result of a split in the original 7:84 company, that occurred

when three members, John McGrath, David MacLennan and Elizabeth MacLennan, wanted to address specific problems faced by Scotland, and moved back to Scotland to form a new company with which to do so.

The first play produced by the new company was *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*. *Cheviot* presents moments in the exploitation of the Highlands during the past 150 years. It begins with the Clearances, which occurred when the landlords decided that sheep, particularly the cheviot, were more profitable than people. The landlords had thousands of people forcibly removed from their homes and sent to Canada or Australia, to the cities to work in factories or the coast to learn fishing. The stag represents the latter half 19th century, when the upper-classes removed still more people to accommodate their hunting parties. The show ends by pointing up the fact that profits from North Sea oil are going to American and other oil companies, rather than the Scottish people, as opposed for example, to Algeria, where 80% of the profits go the Algerian people. Also property values in and around Aberdeen have risen so steeply that many young people have been forced to leave their homes.

The play is not intended solely to present the Highland's grievances, however, but also to celebrate the Highlanders' moments of triumph. *Cheviot* presents the crofters' movements of Skye in the 1880s, during which protests against the landlords were particularly effective. Their battles actually led to a 30% decrease in rent and the election of five Crofters' Party representatives to Parliament. *Cheviot* also talks about the Land Leagues, as well the evidence, often ignored by history books, that soldiers recently back from the First World War had occupied land in Sutherland.

In his essay "Indirect Impact of the Epic Theatre" Brecht pointed up the fact that in the Aristotelian theatre:

A collective entity is created in the auditorium for the duration of the entertainment, on the basis of the 'common humanity' shared by all spectators alike.... Non-aristotelian drama...is not interested in the establishment of such an entity. It divides its audience. (60)

McGrath narrates some such stories about how the ruling class reacted to *Cheviot* during its tour. For example, at Kinlochbervie, the Chair of the Highlands and Islands Development Board, which comes under attack in the script, came to the show and stayed until the end. Likewise, the Countess of Sutherland sat through attacks on her ancestors as well as the attacks on present-day landowners. Yet neither of them stood up to cheer, or even sang along with the rest of the audience (xvi). A more obvious division occurred at Lochinver, where the upper class, called by the locals "white settlers," bought tickets in advance, and many of the local people took that as their cue and stayed away. But several road workers did come, and according to McGrath "they sat at the back, and enjoyed two shows - one our lot doing the play, and the other the white settlers at the

front trying to stomach it (xx).

McGrath has written:

Socialist theatre must be present on a national level to contest bourgeois theatre, but on its terms. Working class entertainment has been debased by commercialism, but it could be developed with more humanity and value for people. (Chambers)

He believes that *Cheviot* worked, for example, because the company used local material and local forms. In addition, the performances were in the hands of the local people; partly because local people were used for publicity and box office jobs, and partly because audience participation is an important element of the show.

The entertainment itself was based upon the *ceilidh*, described by McGrath as a traditional Highland gathering "at which all, or most, of those present, with or without the aid of the whiskey, sing a song, tell a story, play an instrument, have a good blether, and occasionally end up dancing until the next morning" (Year, x). After the show each night, there would be a dance, with *Cheviot's* band, Ten Force Gael, playing, adapting their music to local custom. Brechtian technique and the *ceilidh* format both enabled incidents from a long period of history to be presented as short, lively scenes, without the need to develop individual characters as such, although many of the historical characters already lived in the audiences' memories or in Gaelic ballads. The actors appeared as several different characters each, and also as themselves.

In the 1934 "Interview with an Exile" conducted by Luth Otto, Brecht stated that "it's no more possible in the theatre than anywhere else to carry out really radical epoch-making experiments without state subsidy" (65). *Cheviot* toured extensively throughout the Highlands and the Islands, where people who pay taxes to support the Arts Council are seldom able to see where their money goes. The irony here is, of course, that state funds were used to create an entertainment that is highly critical of the state itself and to bring the production to areas most critical of the government. This touring system clearly works outside of the established theatre which, McGrath asserts, is structured by, for, and about the middle class. It was also presented for two weeks each in Edinburgh and Glasgow, where it was adapted for traditional theatre seating and the after-show dances were omitted. McGrath has said that *Cheviot* was particularly popular in Glasgow, which has a large population of displaced Highlanders. The show has also toured in parts of Europe. It is ironic however, that McGrath feels that working-class theatre has been hurt by commercialism because *Cheviot*, the company's best-known show, reached its largest audiences when it was broadcast on the BBC.

7:84 (Scotland) has also produced plays that tackle the problems of the Scottish urban working class. *Blood Red Roses* follows the problems of Sandy, an army veteran who returns home from Korea minus a leg in 1951, and his daughter Bessie. Bessie's

mother had deserted the girl, who is 12 years old at the beginning of the play, when she heard Sandy would return. When Sandy arrives, he and Bessie move to Glasgow to begin a new life: Sandy living off his pension and Bessie finding a factory job. Sandy has conventional old-soldier views, while Bessie becomes active in trade-unionism.

Bessie eventually meets and marries Alex, a worker and communist militant. They have two daughters, whom Sandy cares for while the couple continue to work in the factory. Once they discover that the factory is part of a huge multi-national conglomerate, which continually threatens to close down their plant, they become increasingly militant and concerned with Scottish jobs. Alex eventually tires of the fight, and abandons his family. Bessie continues the struggle, and takes a lover half her age. The factory is closed, but Bessie vows to continue to fight.

The play does take into account the internationalism of the 1950s trade-unionism, with Bessie and Alex having phone conversations and meetings with union leaders in other countries - one time organizing an international strike. However, the focus of this strike, as far as Bessie and Alex are concerned, is to keep the company from shutting down their factory and sending the business overseas. McGrath thus keeps the focus of the play on Scotland, while attempting to incorporate the left-wing consensus. Unfortunately, this focus makes the Scottish workers appear to be somewhat selfish, diluting the strength of the play's political message. The script is not in danger of crossing the boundary into bourgeois nationalism, but the attempted balance between Scottish socialist nationalism and marxian internationalism creates an ambiguity that is sometimes uncomfortable.

7:84 (Scotland)'s theatre draws upon basic elements of Brechtian epic theatre such as episodic structure, song, and direct audience address. Many of their plays, including *Cheviot*, use an MC to announce what will happen in each scene. *Blood Red Roses* has actors stepping out of character to sing to the footlights, or reciting union propaganda to the audience, as if it were a crowd on strike. *Cheviot* has as many songs as it has passages of dialogue, although the music in this play has as much to do with Highland tradition as it does with Brechtian theory.

Brecht describes epic theatre as one that turns spectators into observers, forces them to face something, arouses their capacity for action, and forces them to make decisions (37). In "The Street Scene" Brecht states that the object of the alienation effect "is to allow the spectator to criticize constructively from a social point of view" (125). This is precisely what 7:84 (Scotland) asks its audiences to do. It presents them with the history of their exploitation by the ruling classes, whether that exploitation has occurred in a rural or urban setting, and asks the audience to work out solutions, and to leave the theatre ready to implement those solutions.

However, McGrath's definition of alienation differs from Brecht's at one crucial juncture. McGrath states:

I don't want theatre to be about seeing a show, but like a group of people coming to visit you - a different kind of alienation from Brecht's: not actor as actor distancing yourself from the audience, but person as person, crossing from audience to stage and back - as in the *ceilidh*. (Chambers)

McGrath's definition of alienation brings the performers and the audience closer together, rather than distancing them. These ties between performers and audience members are important to McGrath because, unlike Brecht, McGrath wants audiences to be drawn into the play. He wants his audiences to feel. Having the actors go from the audience to the stage and back, forces the audience to become part of the action, just as music frequently is used in 7:84 plays to arouse the audiences' emotions. Scottish nationalist feeling is as emotional as it is rational. So, then, should be the epic drama of Scottish nationalism.

Bibliography

- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Ed. and trans. John Willett. London: Methuen, 1964.
- Cameron, Alisdair. "Introduction." *Scot Free*. Ed. Alisdair Cameron. London: Nick Hern Books-Walker Books Limited, 1990.
- Chambers, Colin. "A Sense of Confidence." *The Morning Star*. 1977 (STA A.V. Box 1/4). No page numbers available for quotations.
- Foster, John. "Nationality, Social Change and Class: Transformations of National Identity in Scotland." *The Making of Scotland: Nation, Culture & Social Change*. Ed. David McCrone, Stephen Kendrick and Pat Staw. Edinburgh: Edinburgh University Press and the British Sociological Association, 1989. 31-52.
- Hannan, Chris. *Elizabeth Gordon Quinn*. *Scot Free*. Ed. Alisdair Cameron. London: Nick Hern Books-Walker Books Limited, 1990.
- McGrath, John. *Blood Red Roses*. 1980.
- . *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*. 1974. London: Methuen, 1983.
- . *Little Red Hen*. Aberdeen: 7:84 Publications, 1975.
- . "The Year of the Cheviot." *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*. 1984. London: Methuen, 1983.
- Mulgrew, Gerry. Telephone Interview, 14 May 1990.
- Reinelt, Janelle. "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama." *Theatre Journal* 38 (1986) 154-163.

Selected Current Bibliography

- Achberger, Karen. "Bachmann, Brecht, und die Musik." In: *Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Eds. Dirk Goettsche and Hubert Ohl. Königshausen & Neumann, 1993. 265-79.
- Arboleda, Carlos. "El concepto de distanciamiento en las dramaturgias de Cervantes y Brecht." *Cuadernos de Aldeeu* (Erie, PA) 8:1 (1992), 27-32.
- review* — Brown, Hilda. "Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the Limits of 'Epic' Theatre." *Opera Quarterly* 9 (1993), 151-3.
- Cousin, Geraldine-Anne. "Stanislavsky and Brecht: The Relationship between the Actor and the Stage Objects." *Dissertation Abstracts International* 53:1 (1992).
- Diamond, Elin. "Rethinking Identification: Kennedy, Freud, Brecht." *Kenyon Review* 15 (1993), 86-99.
- Dümling, Albrecht. "Hearing, Speaking, Singing, Writing: The Meaning of Oral Tradition for Bert Brecht." *Music and German Literature: Their Relationship Since the Middle Ages*. Ed. James M. McGlathery. Columbia, SC: Camden House, 1992. 371-76.
- Edwards, Gwynne. "Spain." *European Theatre, 1960-1990: Cross Cultural Perspectives*. London: Routledge, 1992. 138-59.
- Ellis, Lorena. "Brecht's Reception in Brazil." *Dissertation Abstracts International* 53:11 (1993).
- Ernst, Anna-Sabine. "Wie Brecht einmal erzogen werden sollte. Aus den Dokumenten zur Geschichte des Berliner Ensembles am Schiffbauerdamm." *Der Tagesspiegel*, 15 May 1992 (No. 14201), 15.
- Fischbach, Fred. "Brecht-Weill et l'opéra wagnerien." *Etudes Germaniques* 47:1 (1992), 49-67.
- Grimm, Reinhold. "Brecht in Spagna." *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* 45:1 (1992), 73-89.
- Hansson, Gunnar (tr.). *Bertolt Brecht: Gudarnas förvandling. Ord och Bild* 101:1 (1992), 52.
- Haverkamp, Anselm. "Heteronomie: Mickels 'Klopstock'. Milton, Klopstock, Dante, Brecht und die epische Tradition." *Weimarer Beiträge* 38 (1992) No. 1: 5-18.
- Huffman, Mary. "The Influence of Karl Valentin on the Dramatic Theories and Works of Bertolt Brecht." *Dissertation Abstracts International* 31:1 (1993).
- Johnson, Uwe. "Kommentar zu Bertolt Brechts *Me-ti. Buch der Wendungen*." In: "*Wo ich her bin*". *Uwe Johnson in der DDR*. Hrsg. Roland Berbig und Erdmut Wizisla. Berlin: KONTEXTverlag, 1993. 270-300.

- Kaul, Mythili. "Pericles: Shakespeare's Parable for the Theatre." *Forum for Modern Language Studies* 28:2 (1992), 97-104.
- Klingberg, Lars. "Die Verurteilung des Lukullus im Jahre 1951." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 33 No. 3 (1991): 188-206.
- Kowalke, Kim und Edler, Horst. Hrsg. *A Stranger Here Myself. Kurt Weill-Studien*. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1993.
- Krantz, Dieter. "Karl Kraus und Bertolt Brecht: Dramentheorie und Realisierung." *Dissertation Abstracts International* 31:1 (1993).
- Loeper, Heidrun. "Drei Umrissse zum Nachleben von Bertolt Brecht und Arnold Zweig." In: *Arnold Zweig. Psyche, Politik und Literatur*. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte Band 32. Bern: Peter Lang, 1993. 85-98.
- Lucchesi, Joachim. Ed. *Das "Verhör" in der Oper. Die Debatte um Brecht/Dessaus "Lukullus"*. Berlin: BasisDruck Verlag GmbH, 1993.
- Lutz, Regine. *Schauspieler - der schönste Beruf. Einblicke in die Theaterarbeit*. München: Langen Müller, 1993.
- Mahal, Günther. "Faust in Sezuan: Brechts Parabelstück als 'Kontrafaktur' zu Goethes Tragödie." *Zur Ästhetik der Moderne: Für Richard Brinkmann zum 70.* Ed. Gerhardt von Grevenitz. Tübingen: Niemeyer, 1992. 183-215.
- McKinney, Lauren. "Weeping in the Night: Reading Beyond Language in *The Caucasian Chalk Circle*." *Modern Drama* 35:4 (1992), 530-37.
- Mecham, Peggy. "Les Ballets 1933." *Dissertation Abstracts International* 53:12 (1993).
- Mews, Siegfried. "Brecht, Motherhood, and Justice: The Reception of *The Caucasian Chalk Circle* in the United States." *The Fortunes of German Writers in America: Studies in Literary Reception*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1992. 231-48.
- Moser, Gerda. "Materialism and Literature: A Critical Reconstruction of a Marxist Theory of Literature." *Dissertation Abstracts International* 54:1 (1993).
- Münsterer, Hans-Otto. *The Young Brecht*. London: Libris, 1992.
- Nieder, Christoph. "Bertolt Brecht und die Oper: Zur Verwandtschaft von epischem Theater und Musiktheater." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111:3 (1992), 262-83.
- Peters, Paul. "Schmerz Hekabes. Brecht und die Vergänglichkeit." *Weimarer Beiträge* 39 (1993) No. 1: 69-84.
- Pizzato, Mark. "The Loss of Theatre: Modern Drama and Postmodern Theory." *Dissertation Abstracts International* 53:9 (1993).
- Rague, Maria-Jose. "Brecht, Artaud . . . Soyinka: Entrevista a Wole Soyinka." *Quimera: Revista de Literatura*. 112-114, 32-35.
- Riday, Joan. "Political Theater: An Application of its Principles." *Dissertation Abstracts International* 31:2 (1993).

- Robertson, Robert. "The Beggar's Opera and the Threepenny Opera: New Voices in the Dialogue of Society." *Compendious Conversations: The Method of Dialogue in the Early Enlightenment*. Frankfurt: Peter Lang, 1992. 349-56.
- Rybarkiewicz, Włodzimierz. "Scapegoat and Fool in Hasek, Brecht, and Voinovich." *Dissertation Abstracts International* 53:9 (1993).
- Schneider, Michael. "Befangen in den sowjetrussischen Mythologien. Brechts ambivalentes Verhältnis zu Stalin." *Neues Deutschland*, 13/14 March 1993, 14.
- Schoeps, Karl-Heinz. "'Und als der Krieg im vierten Lenz': Brecht and the Two World Wars." *Monatshefte für deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur* 12 (1992), 37-69.
- Schöttker, Detlev. "Das Nationale als theoretisches Defizit. Bertolt Brecht und die deutsche Geschichte." In: *Dichter und ihre Nation*. Hrsg. Helmut Scheuer. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 428-58.
- Silberman, Marc. "A Postmodernized Brecht?" *Theatre Journal* 45 (1992), 1-19.
- Sohlich, Wolfgang. "The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht's *Life of Galileo*." *Theatre Journal* 45 (1993), 49-64.
- Stern, Guy. "Lenny, You're Always Epic Enough for Me." *Kurt Weill Newsletter* 10:1 (1992), 6-10.
- Stern, Martin. "Der blaue Mann auf der Leinwand: Zu Brechts 'chinesischem' Lehrgedicht 'Der Zweifler'." *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 42:3 (1992), 371-76.
- Syberberg, Hans Jürgen; Reichel, Käthe; Monk, Egon. *Drucksache 4. Berliner Ensemble 1953 - SYBERBERG FILMT BEI BRECHT*. Berlin: Alexander Verlag, 1993.
- Thoming, Jürgen. "Elizabethanisches Dunkel aus der Sicht Brechtscher und Musilscher Erhellungsversuche." *Robert Musil: Essayismus und Ironie*. Ed. Gudrun Brokoph-Mauch. Tübingen: Francke, 1992. 187-197.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Zwickau* 1991, No. 2. Focus on Brecht. Contributions by Elke Mehnert, Gerd Bräuer, Michael Jahn, Gerd Koch, Joachim Lucchesi, Adrienna Koerber, Horst Jesse, Wolfgang Conrad. Zwickau: Druckerei der Pädagogischen Hochschule, 1992.
- Wizisla, Erdmut. "'Aus jenem Fach bin ich weggelaufen'. Uwe Johnson im Bertolt-Brecht-Archiv - die Edition von *Me-ti. Buch der Wendungen*". In: *Wo ich her bin*. Uwe Johnson in der DDR. Hrsg. Roland Berbig und Erdmut Wizisla. Berlin: KONTEXTverlag, 1993. 301-319.

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)	\$ 15.00	DM 24,--
☐ Regular Member / Ordentliches Mitglied		
☐ 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

都会のジャングル

黒テント第32回公演 プレヒト・ルネッサンス 第三弾

【原作】ベルトルト・ブレヒト

【脚本 演出】加藤 直 【音楽】林 光

一九一〇年代のシカゴマレー人の材木商シュリンクが
図書館員カルカに挑む理由のない闘争 期限は十ラウンド
アスファルトのリンクに相手を叩きのめして 勝利の栄光を
掴むのはお前か？ それとも 俺か？

6月5日(土)～6月13日(日) ハナソニックグローブ座

開演 【マチネ】2時 【ソフレ】7時 (劇場は30分前)

指定席11,2席 4,000円 自由席(3席) 3,000円