



Communications from the International Brecht Society. Vol. 24, No. 1 May 1995

Bethlehem, Pennsylvania: International Brecht Society, May 1995

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

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

Copyright 1995 International Brecht Society. Used with Permission.

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

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

COMMUNICATIONS

from the
International
Brecht Society



**Vol. 24 No. 1
May 1995**

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
COMMUNICATIONS

Volume 24 Number 1

Editor:

VERA STEGMANN

Department of Modern Foreign Languages
Maginnes Hall 9
Lehigh University
Bethlehem, Pennsylvania 18015

Telephone: (610) 758-5026

Internet address: vss2@lehigh.edu

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 © 1995 by the INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY. Contents may not be reproduced without written consent.

Third class postage paid at Bethlehem, Pennsylvania 18015

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

IBS Officers:

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

Foreign bank account:

Deutsche Bank Düsseldorf

Konto Nr. 76-74146, Bankleitzahl 300 702 00

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

C O N T E N T S

VOLUME 24, NUMBER 1

Editor's Note	2
Officers' Reports	3
In Brief: Letters, Poetry, Announcements	8
News from Berlin	13
Augsburg Journal	20
Notes from Latin America	26
Upcoming Event / Call for Papers	30
Conference Reports	31
Performance Reviews - And an Interview	35
Articles		
"Seid ihr immer noch nicht fertig mit dem Ramsch?" Das Bertolt-Brecht-Archiv im Jahre 1994 <i>Erdmut Wizisla</i>	49
The Peculiar Story about the Butcher's Wife in Svendborg - And Other Fairy Tales from Far-Away Denmark <i>Hans Christian Nørregaard</i>	57
On "Haltung", Agency, and Emotions in Brecht: Prolegomena <i>Darko Suvin</i>	65
Selected Current Bibliography	78

EDITOR'S NOTE

With a bit of delay this issue reaches completion, and hopefully it doesn't find all of you away on summer vacation... The main IBS event during the last six months was certainly its Ninth Symposium in Augsburg, held in March. Besides a variety of reports in the section on Augsburg, the cover collage may give a small impression of the event: Roy Jones graciously allowed me to use some of the photographs that he took during the Augsburg conference.

Please note the new IBS dues (effective immediately!), as outlined on p. 3 in Michael Morley's Presidential Report, and as stated on the inside back cover of this issue. Also, the IBS agreed on a cutoff date of March 15 for dues payments for each calendar year.

This is the last issue that I will physically produce, although I will stay in office as Editor of *Communications* until October 1, 1995. Gudrun Tabbert-Jones has been nominated as my successor and kindly agreed to take over the task of Acting Editor after October 1; the next issue of *Communications* will contain ballots for a new two-year term for IBS officers.

Editing *Communications* has been both a beautiful and a challenging activity. It has been a deeply enriching experience that brought me together with people from a wide variety of fields; it was also a job that I could have never accomplished alone. I do not have space here to thank all the people who sent me materials; but only with the help of their contributions - be they from Berlin, Augsburg, from universities throughout Europe and the United States, from Australia, and even several Latin American countries - was it possible to create a lively exchange.

So I am only able to express my personal thanks to my immediate colleagues on whose advice I most, at times almost daily, relied. My most constant counselor during the last four (and a half) years was Marc Silberman, who always provided intellectual support and encouragement and who listened patiently to my queries on his end of the electronic network, whether he was teaching in Madison or in Berlin. I also want to thank the two IBS Vice-Presidents during my term as Editor, first John Rouse and now Siegfried Mews: Both John and Siegfried were always ready to offer stimulating suggestions or helpful comments that made my work easier and more pleasant. As Associate Editor of *Communications*, Mark Fearnow stood by, whenever I needed him; and I could always rely on his expertise in theatrical matters. Here at Lehigh, my Editorial Assistant, Veena Setty, provided invaluable assistance with the layout and all technological aspects related to the production of the journal.

Despite this appearance of closure, I do hope to stay in contact with the community of researchers on the work of Brecht; and mostly, for now, since I will remain in office as Editor until October 1, I am once again looking forward to your submissions to the next issue of *Communications*, which I will need by September 30!

Vera Stegmann

OFFICERS' REPORTS

President's Report

MINUTES OF THE IBS MEETING HELD 12TH MARCH 1995 AT 9.15 A.M.

Present: 35 Members

1) The President welcomed those members who had assembled for the meeting and drew attention to the fact that it was encouraging that, in the midst of a demanding programme, so many had managed to make the early morning deadline.

2) Vice-President's Report.

The Vice-President drew attention to a number of matters relating to membership, in particular, the need for subscriptions to be paid on time. He also provided information on the MLA links, commenting on the significance of these for the IBS, particularly in terms of what this entails for specific entitlements within the USA.

3) Report of Secretary-Treasurer.

The report summarised the patterns in membership over recent years, drawing attention to the fact that in 1991 the membership was at 139 but had risen to 300-plus in the last couple of years. During this time the cost in mailing of the *Yearbook* varied between US\$ 2200 and US\$ 3400, while comparable costs for *Communications* were between US\$ 1300 and US\$ 2000. At present it seems safe to reckon with a cost of US\$ 4500 for the *Yearbook* and US\$ 2500 for the *Communications*.

Another regular call on the budget was the cost of translations, which usually came to US\$ 800-900. He considered it sensible to preserve a balance of around US\$ 8000 a year which should cover most potential demands. Essentially he saw the picture as positive, indicating that as at the 1st March there was a balance of US\$ 9200 in the USA and DM 600 in Düsseldorf. This is healthy but, on the other hand, if the Society needs to contribute anything to any event in the future, the question of raising the dues needs to be looked at. Moreover, it was also essential to look at a cut-off date for membership subscriptions: if the billing goes out in January, it seemed fair to suggest a date of around 15th March. In the course of discussion about these issues, Carl Weber drew attention to the problems with the mail and difficulty in responding in time and, after some discussion, it was agreed that 15th March would be accepted. And although the Secretary-Treasurer had indicated his readiness to stand down and an appropriate replacement be found, it was agreed with acclamation that until such replacement was found Ward Lewis would continue in the position he had filled so conscientiously over the past years. At this stage the question of the raising of dues was put to the meeting, and the following alterations were proposed after considerable discussion:

Student (up to three years)	\$ 20 or DM 30
-----------------------------	----------------

Regular Member	\$ 30 or DM 45
----------------	----------------

income under \$ 30,000 or DM 45.000	\$ 30 or DM 45
-------------------------------------	----------------

income over \$ 30,000 or DM 45.000	\$ 40 or DM 60
------------------------------------	----------------

Institutional Member	\$ 50 or DM 80
----------------------	----------------

Communications

4) Report of *Communications* Editor.

Vera indicated that a large amount of material continued to be sent in: among other issues she found libraries were a little late in paying up and it would be appropriate to contact local libraries to ensure that they support both *Communications* and the IBS. She then introduced Gudrun Tabbert-Jones, from Santa Clara University, who had agreed to take over the editorship of *Communications*, if elected. There were several advantages in this arrangement: it would maintain good contacts with Stanford in particular and would ensure continuity at every level. There was some discussion concerning the publication dates which might be altered, and it was agreed that to facilitate the changeover Gudrun would function as Acting Editor until January 1996. It was also suggested by the meeting that Gudrun look at the question of *Communications* going online.

5) *Brecht Yearbook* Report of Editors.

Marc Silberman gave a breakdown of John Willett's role of Guest Editor for the latest volume, and introduced Maarten Van Dijk who will take over as Editor from Volume 21. Marc also commented on the rate of acceptance of articles (round sixty per cent), and commented that he felt that the book review section was a little large and that while he would continue as Book Review Editor, he felt that this section could be cut back a little. The new Editor felt that the publication date for the *Yearbook* might be a month later but this was to be looked at over the next twelve months. Marc then provided a breakdown of publication details: normally 600 copies would be published, 100 of which would go to authors and for distribution to obvious outlets, while 500 would be sold through the University of Wisconsin Press. Volume 18 had sold out, and it was felt that Volume 20 should sell out quite quickly. Maarten pointed out that though the current edition might be a little expensive at this stage, it was also substantially larger, and this needed to be taken into account.

At the end of items 4) and 5), the meeting passed a vote of thanks, carried with acclamation, for the work of Vera and Marc and their success in maintaining and improving the editorial standards of both journals.

6) European Brecht Society.

Gerd Koch and Florian Vaßen spoke with information concerning the organization and its plans for the future. Contact had been established with Finnish universities and academic colleagues there with a view to a 3-4 day conference in Autumn 1997. Finland and the Goethe Institute had been very helpful, and though an initial plan had envisaged a Scandinavian tour, this had had to be somewhat modified. An invitation was extended to all members of the IBS to attend the conference, and the four members of the EBG were made known to the meeting. It was hoped that the changes to the EBG would be acceptable and that its structure would finally be formalised and put in place. There was some discussion about the situation in Moscow and the need to find backing and support for a planned event there: there was one colleague in

Moscow who over twenty years had set up a sort of Brecht Museum/Archive.

7) Report on the Brecht Centenary.

Marc Silberman indicated that there were no firm plans at this stage, but informal contacts had been established with a view to organizing something in Chicago. There was to be a major theatre festival there in the Spring of 1998, and at the MLA Convention a large number of people turned up to discuss the feasibility of a Brecht Event round about that time. The plan would be to focus it not just on Brecht but on politics, theatre and the arts in general. It was agreed that the group would meet again at the Goethe Institute in December 1995 to consider further proposals. There was considerable discussion of the structuring of events for 1998 with members drawing attention to potential problems in coordinating events, and possibly overlaps between Augsburg and Berlin.

8) Any Other Business.

There was some discussion of the possibility of financial support for the Augsburg *Dreigroschenheft*. However it was felt that at this stage it was not appropriate for the IBS to involve itself in this.

The meeting closed at 10.40 a.m.

In Augsburg it was a pleasant task for me to draw specific attention to the work that Siegfried Mews and Marc Silberman had done to enable the Symposium to take place. It is an equally pleasant though, in one sense, a somewhat triste task to draw readers' attention to Marc Silberman's resignation as Managing Editor of the *Yearbook*. He will, of course, be continuing as Book Review Editor, and there is no doubt that he has earned this respite from some of the all-encompassing problems relating to the editing of such a major work. During his time as Editor Marc succeeded in turning round the fortunes of the *Yearbook*: he discharged the tasks of editor, correspondent, cajoler and inciter with equal ease and skill, and brought to the position exactly the same conscientiousness and commitment that he displayed in organizing the Symposium itself. It is good to know that his will still be a familiar face at Brecht events, and his advice and input will always remain invaluable.

And on a similar "retiring" note: Vera Stegmann is stepping down as Editor of *Communications*, again, it must be said, leaving the publication healthier than she found it. It is particularly gratifying to note that the contacts she has established with Gudrun Tabbert-Jones will ensure a smooth handover of responsibility, and I am sure *Communications* will continue with its enhanced profile under Gudrun's editorship.

To both Vera and Marc I express the thanks of all members of the IBS and the best wishes for their future research which, I can only assume, will continue to include the works and influence of Brecht.

*Michael Morley, IBS President
Flinders University, Bedford Park, South Australia*

Vice-President's Report

Bericht über die Tagung
"Kollektive Produktivität und die Rolle der Musik im Werk Brechts"
10.-11. 3. 1995 in Augsburg

Das Neunte Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft (IBS) - einer Ende der sechziger Jahre in den USA gegründeten wissenschaftlichen Vereinigung, die sich die fachübergreifende Erforschung des Lebens und Werks Bertolt Brechts auf internationaler Grundlage zum Ziel gestellt hat - war als Konferenz und Arbeitstagung konzipiert und dient der Vorstellung und Diskussion neuer Forschungsergebnisse hinsichtlich der Rolle der kollektiven Produktivität und der Rolle der Musik im Werk Bertolt Brechts. Eingebunden in die vom Kulturamt der Stadt Augsburg durchgeführte ganzjährige Veranstaltungsreihe "Bertolt Brecht 95" (18.1-15.12.1995; Projektleiter: Peter Grab) und finanziell unterstützt von der Stadt Augsburg, fand die Konferenz vom 10. bis 11. März 1995 im Augsburger Rathaus statt. Sie wurde eröffnet von Bürgermeister Dr. Ludwig Kotter, Kulturreferent der Stadt; in acht Sektionen wurden die beiden Hauptforschungsschwerpunkte sowie die flankierenden Themen der Theaterpraxis, Pädagogik und Medien- und Theatertheorie von den Germanisten, Musik- und Theaterwissenschaftlern aus Australien, Großbritannien, Deutschland, Kanada, Österreich, Rußland und den Vereinigten Staaten behandelt und unter Teilnahme des zahlreich erschienenen, fachkundigen Publikums intensiv erörtert.

Trotz der gewöhnlich bei der Planung von internationalen Konferenzen auftretenden Schwierigkeiten waren die Programmänderungen äußerst geringfügig, so daß das ursprüngliche, bei der Antragstellung vom 12.10.1994 eingereichte Programm seine Gültigkeit behielt; bis auf den Ausfall von Prof. Darko Suvin in der Sektion "Brecht und die kollektive Produktivität II" gab es kaum Abweichungen vom beiliegenden gedruckten Programm, das in der Broschüre der Veranstaltungsreihe "Bertolt Brecht 95" im Dezember 1996 mit einer Erstauflage von 10.000 Exemplaren erschien.

Aus organisatorischen Gründen wurde die Podiumsdiskussion mit John Fuegi, Verfasser der 1994 publizierten und weithin beachteten Biographie *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (der Titel der britischen Ausgabe lautet: *The Life and Lies of Bertolt Brecht*) von der Stadt Augsburg - allerdings unter Teilnahme von Mitgliedern der IBS - in Eigenregie veranstaltet. Diese außerordentlich gut besuchte Podiumsdiskussion, die keine vollständige Klärung der Maßstäbe brachte, die an eine sowohl von Sensationslust als auch von Hagiographie unbelastete wissenschaftliche Biographie zu stellen sind, stand insofern in einem engen thematischen Zusammenhang mit der IBS Konferenz, als Fuegi die Behandlung der "kollektiven Produktivität", das Problem des Verhältnisses Brechts zu seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückt. Die von Fuegis Buch

ausgelöste Kontroverse wird ohne Zweifel fortdauern; zum Beispiel haben sich im letzten Band des *Brecht-Jahrbuchs/Brecht Yearbook* (Bd. 20; 1995), der bei Konferenzbeginn vorlag, einige Mitglieder der IBS mit Fuegis Thesen auseinandergesetzt und ihm unter anderem sorglosen und fahrlässigen Umgang mit Fakten nachgewiesen. Die angekündigte deutsche Übersetzung von *Brecht and Company* wird aller Voraussicht nach dafür sorgen, daß das Problem der "kollektiven Produktion" nicht so bald aus der wissenschaftlichen Diskussion verschwindet. Zunächst ist geplant, die Konferenzergebnisse durch die Veröffentlichung eines erheblichen Teils der Konferenzbeiträge in erweiterter und überarbeiteter Form im *Brecht-Jahrbuch/Brecht Yearbook* (Bd. 21; 1996) einem größeren Kreis von Wissenschaftlern und Brechtliebhabern zugänglich zu machen.

Sowohl die Konferenz wie die Podiumsdiskussion haben einige Resonanz in der Öffentlichkeit erzielt; der Deutschlandfunk sendete Interviews mit Konferenzteilnehmern, und die *Augsburger Zeitung* und die *Zeit* brachten Artikel - wobei der Artikel in der *Zeit* kaum informativ zu nennen ist. Der *Fachdienst Germanistik* wird über die Tagung der IBS berichten.

*Siegfried Mews, IBS Vice-President
University of North Carolina*

IBS Financial Report

31 August 1994

Deutsche Bank Düsseldorf	
Konto-Nr.	76/74146
BLZ	300 702 000
Balance	DM 2.966,64

28 February 1995

Receipts	\$ 1,177.26
Disbursements	\$ 1,198.13
Balance	\$ 8,895.08

Receipts	DM 57,00
Disbursements	DM 2.500,00
Balance	DM 523,64

*Ward Lewis, Secretary/Treasurer
University of Georgia*

IN BRIEF: LETTERS, POETRY, ANNOUNCEMENTS

Dear COMMUNICATIONS:

December 1, 1994

About the comments on some of my Brecht translations in your November 1994 issue (on p. 52). I am taken to be American, I gather, but when I made the translations referred to I was still a British subject and had not been long out of England. (The late Ralph Manheim was an American, but is often taken to be English because he spent his later years in England.) Then, I am said to have "screwed around" with the text of *Good Woman of Setzuan*. The facts behind this dire suspicion are these: Having published a word-for-word translation of the German in 1948, I was asked, in 1956, to make an adaptation which would be much shorter than the original and would be a suitable vehicle for Uta Hagen. I didn't take this to be "screwing around" but perhaps others did (and do). Last of all, on the word-for-word translation, published by the University of Minnesota Press, I collaborated with Maja Apelman. In 1956, I went back to the German original, and did the job on my own -- though making some revisions suggested by Ms. Hagen whose native language is German. As to whether the text worked well on stage, opinions differed, as apparently they still do. The revised *Good Woman* text did work for audiences at LaMama when Andrei Serban directed it -- with a new score by Liz Swados.

Sincerely yours,

Eric Bentley

New York City

P.S.: Coming soon: a third Bentley version of *Good Woman of Setzuan* with music and additional lyrics by Michael Rice.

Dear NY Review:

December 11, 1994

I wrote in *The New York Times Book Review* that Michael Meyer was no good as a critic, and so now he writes in your review (December 1, 1994) that I am no good as a translator. My next move? Well, if I was right, and he is no good as a critic, his criticism of me is no good.

Sincerely yours,

Eric Bentley

Since I had so many inquiries:

The Brecht-Eisler Song Book is in print with
Music Sales Corporation
257 Park Avenue South
NY, NY 10010.

Their phone is 212-254-2100 if you have questions on price or whatever. And if you cite a source for your information it is better if you cite the publisher him or herself rather than me.

Eric Bentley

NEWS ITEM ABOUT HANNS EISLER'S MUSIC:

There is new interest in Hanns Eisler's music -- in the era that began in 1989.

A leading role is being played, in this, by the conductor Craig Johnson who works in both Germany and the U.S.

Latest news is that he has got together with a fine American baritone, who will sing many of the songs, and a translator capable of making real English lyrics out of the German originals -- and these not only Brecht originals, but texts by Goethe, Hölderlin, Heine, Mörike, Kraus, Klabund and others.

The baritone is David Harris of St. Paul, Minnesota, and the translator is Eric Bentley who long ago brought out the only volume of Eisler music ever published in the U.S.: *The Brecht-Eisler Song Book*.

Any of our readers who might wish to be in touch with Mr. Johnson can FAX him at this number: 612-331-2230.

Eric Bentley

NEW PUBLICATION BY DARKO SUVIN:

Suvin, Darko. "The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the *Learning Plays* of Pseudo-Zenchiku, Waley, and Brecht." *Brock Review* 3.2 (1994): 95-126. [Long study on *Tanikoh*, Waley's Reworking, Hauptmann, & all Brecht Versions of *Jasager/Neinsager*].

RECOLLECTING THE BRECHT COLLECTIVE

The night Galy Gay invaded Tibet
where was Elizabeth Hauptmann?
How many writers stood off-stage
that evening, identifying with the clown
Gay as he denied his name
was his?
And how little were they paid?
Where did the seamstress go with Brecht
after she finished padding Peter Lorre's
costume? Or was that Weigel I saw him with?
So many questions, so many names
forgotten.

*Joel Schechter
San Francisco State University*

Bestellservice

Ihre Karten können Sie schriftlich und per Fax mit dem untenstehenden Coupon oder telefonisch bestellen bei:

Anhaltische Feste Veranstaltungs- und Marketinggesellschaft mbH (i.G.),
Projektbüro, Postfach 1220, 06825 Dessau
Tel.: 030-11 51 91 (kostenloser Telefonservice Mo.-Fr. 9-18 Uhr)
Fax: 030-42 02 313

Fax 0340-22 02 515
Wir senden Ihnen die gewünschten Karten zu.
Sie zahlen den Kartenpreis zuzüglich DM 3,- Vorverkaufsgebühren + Porto
• per Banküberweisung nach Erhalt der Karten und einer Rechnung oder
• per Kreditkarte unter Angabe von Nummer und Gültigkeitsdauer.
Wir akzeptieren Eurocard, Visa und American Express.

Kartenverkauf

- DessauInformation, Friedrich-Naumann-Str.12, 06844 Dessau, Tel. 0340 - 2146 61
 - Mitteldeutsche Zeitung, Askaniische Str. 44, 06842 Dessau, Tel. 0340 - 213326
 - Anhaltischen Theater Dessau (nur für die Veranstaltungen im Theater), Friedensplatz 1a, 06844 Dessau, Tel. 0340 - 25113 33
 - Karstadt Reisebüro (nur für die Veranstaltung am 10.3.95) Ratsstraße 2, 06844 Dessau, Tel. 0340 - 252 9411 / 0340 - 252 9511

Abendkasse

ABENDKASSE Die Abendkasse öffnet jeweils eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn.

Ermäßigungen

Die in Klammern angegebenen Ermäßigungen gelten für Schüler, Studenten, Schwerbehinderte und Arbeitslose gegen Vorlage eines gültigen Ausweises.

Haben Sie schon Ihre Karte?

Und so bestellen Sie Ihre Karten
Notieren Sie auf Ihrem Coupon in Spalte 1 die Kennziffer der Veranstaltung, die Sie im Gesamtprogramm finden. In Spalte 2 tragen Sie das Datum der Veranstaltung ein, in Spalte 3 die Anzahl der gewünschten Karten und in Spalte 4 den Preis pro Karte. Bitte senden Sie den vollständig ausgefüllten Coupon an die oben genannte Adresse.

Ich bestelle Karten für folgende Veranstaltungen:			
1. Kennziffer	2. Datum	3. Anzahl	4. Preis pro Karte
<hr/> <hr/> <hr/>			
Name _____		Vorname _____	
Straße, Nr. _____		PLZ, Ort _____	
Tel. _____		Fax _____	
Ich zahle	<input type="radio"/> per Kreditkarte, Nr. _____	gültig bis _____	
<input type="radio"/> per Überweisung			
Datum _____	Unterschrift _____		



Donnerstag, 2. März 1995

- 18.30 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau • V01
 Kurt Weill als kulturpolitischer Seismograph einst und heute
 Vortrag von Dr. Gottfried Wagner
- 19.30 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau • V02
Symphonisches Konzert
 E. Humperdinck: Vorspiele zur Oper »Die Königskinder«
 F. Busoni: Divertimenti für Flöte und Orchester op. 52
 F. Busoni: Lustspiel-Ouvertüre op. 38
 K. Weill: 2. Symphonie (1934)
 Beate Ann, Flöte; Anhaltische Philharmonie Dessau
 Leitung: GMD Daniel Lipton
 DM 32,- (16,-) / 26,- (13,-) / 21,- (10,50) / 15,- (8,-)

Freitag, 3. März 1995

- 15.00 Uhr, Bauhaus • V 03
Wissenschaftliche Konferenz
 Neue Beiträge zur Weill-Forschung in Deutschland
 DM 10,- (6,-)
- 18.00 Uhr, Kurt-Weill-Zentrum • V 04
Ausstellungseröffnung
 mit Graphiken von Arbi Blatas
- 19.30 Uhr, Bauhaus-Saal • V 05
Kammerkonzert
 Lieder von Weill, Berg, Schönberg
 Momo Monden, Sopran; Dobsa Sándor, Klavier
- K. Weill: Streichquartett op. 8 (1923)
- H. Eisler: Präludium und Fuge über Bach für Streichtrio, op. 46
 Ensemble Diva, Tokio
 DM 25,- (15,-) / 15,- (8,-)
- 21.30 Uhr, Bauhaus-Saal • V 06
Songperformance
 Trunk Theatre, Tokio
 DM 25,- (15,-) / 15,- (8,-)

Samstag, 4. März 1995

- 10.00 Uhr, Bauhaus • V 03
Wissenschaftliche Konferenz (Fortsetzung vom 3. März)
- 19.30 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau • V 07
Bilder einer Ausstellung
 Wassily Kandinsky / Modest Mussorgsky
 Rekonstruktion der Uraufführung des
 Friedrich Theaters Dessau 1928
- C. Debussy: Préludes, 1. Heft
 Ensemble der HdK, Berlin
 Valery Afanassiev, Klavier
 DM 37,- (22,-) / 30,- (17,-) / 25,- (15,-) / 20,- (12,-)
- 21.00 Uhr, Jugendclub Kreuzer • V 08
Ballhaus
 Jazzrock aus Köln
 DM 15,- (8,-)

Sonntag, 5. März 1995

- 11.00 Uhr, Ratsaal • V09
Song of the Free
 Kurzweilensemble Köln
 Stephanie Wüst, Sopran; Thomas Wise, Klavier;
 Dr. Jürgen Schebera, Berlin · DM 25,- (15,-) / 15,- (8,-)
- 15.00 Uhr, Bauhaus-Saal • V10
Rats
 Musical von Nigel Hess
 Ensemble der Musikschulen Dessau, Bernburg und Wittenberge
 Leitung: Stephan Blüher
 DM 10,- (6,-)

Dienstag, 7. März 1995

- 19.00 Uhr, Marienkirche • V 11
Berliner Requiem
 Konzert zum Gedenken an die Zerstörung Dessaus vor 50 Jahren
 K. Weill: Das Berliner Requiem
 Martin Petzold, Tenor; Gotthold Schwarz, Baß
 G. Mahler: Kindertotenlieder
 I. Stravinsky: Psalmensymphonie
 Heidi Brunner, Mezzo-Sopran; Chor der Kurt-Weill-Festspiele
 Anhaltische Philharmonie Dessau
 Leitung: LKMD Wolfgang Elger, Bertrand de Billy
 DM 50,- (30,-) / 40,- (24,-) / 30,- (17,-)

Freitag, 10. März 1995

- 20.30 Uhr, Kulturbühne Karstadt • V 12
Kurt Weill on Broadway
 Teri Hansen, Sopran; Ivan Thomas, Bariton;
 Lys Symonette, Klavier und Moderation · DM 25,- (15,-)

Samstag, 11. März 1995

- 19.30 Uhr, Palast-Theater • V 13
KINO-WEIHLPREMIERE: September Songs
 Musikfilm mit Lou Reed, Elvis Costello u. a.; Regie: Lars von Trier
 DM 25,- (15,-) / 15,- (8,-)
- 22.00 Uhr, Steigenberger Avance Hotel • V 14
Premieren-Gala
 DM 40,- (inkl. Büffet)
 (Sonderpreis V 13 und V 14: DM 50,-)

Sonntag, 12. März 1995

- 11.00 Uhr, Marienkirche • V 15
WELTURAUFFÜHRUNG: K. Weill, Orchestersuite in E
 Konzert für Violine und Blasorchester op. 12
 D. Schostakowitsch: Präludium und Scherzo op. 11
 Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
 Christian Tetzlaff, Violine
 Leitung: Victor Symonette
 DM 50,- (30,-) / 40,- (24,-) / 30,- (17,-)

Änderungen vorbehalten

Theater

*A Magazine Published By the Yale School of Drama/Yale Repertory Theater
~one of the foremost journals of contemporary theater~*

announces:



Our most recent issue features essays on Brecht by Gay Gibson Cima, Liz Diamond, Peter Ferran, Paula Hanssen, Carey Perloff, Maarten van Dijk, Marc Silberman, Alisa Solomon, Carl Weber, and John Willet.

To order the Brecht issue (Vol.25, No.2), send \$8 (U.S.) to:

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

Articles featured in prior issues that may also be of interest include:

- "The Brecht Memoir" by Eric Bentley, Vol. 14, No. 2: (\$5.50)
- "Kroetz Before *The Nest* and After," by Roger Downey, Vol. 15, No. 3 (\$2.50)
- "*Une Liaison Ennuyeuse*: Wilson's Production of Müller's *Quartet*," by Mona Heinze, Vol. 19, No. 3 (\$3.50)
- "Thinking in Public: An Interview with Kroetz," by Gitta Honegger, Vol. 15, No. 3 (\$4.50)
- "This German Language...: An Interview with Elfriede Jelinek," by Gitta Honegger, Vol. 25, No. 1 (\$5.50)
- "Seeing Through the Eyes of the Word," [on Handke] by Gitta Honegger, Vol. 24, No. 1 (\$3.50)
- "Reconnecting in the Ruhr," by Dragan Klaić, Vol. 24, No. 2 (\$2.50)
- "Notes from a Trip to Sarajevo," by Erika Munk, Vol. 24, No. 3 (\$5.50)
- "Reports from the 21st Century: A Sarajevo Interview" [with members of the Sarajevo Youth Theater], by Erika Munk, Vol. 24, No. 3 (\$3.50)
- "On Heiner Müller's *Der Lohndrücker*, 1988" by Marc Silberman, Vol. 19, No. 3 (\$5.50)

** Prices noted above include reprint and postage costs. To order, please send your check to the above address.
All checks should be payable to Theater Magazine. **

NEWS FROM BERLIN

Developments at the Berliner Ensemble

Internal difficulties among the managers of the Berliner Ensemble led in March 1995 to a major reorganization of the theater. Reconstituted in the wake of German unification in 1993 on the model of the successful Berlin Schaubühne, the BE was privatized as a limited holding company while guaranteed major public subsidies at least through 1997. The original management and artistic directing team consisted of the five stockholders: Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Heiner Müller, Peter Palitzsch, and Peter Zadek. Langhoff left the team after a year, and actress Eva Mattes took his place in Fall 1994. After an increasingly nasty power struggle, Zadek as well has resigned from the Ensemble effective July 1, and Heiner Müller - convalesced from an operation for cancer of the esophagus and currently rehearsing *Arturo Ui* - announced at a press conference on March 15 that the corporate management model has failed. The impulse to bring together the directors from the East and West proved impossible to implement; the initial mutual curiosity gave way to misunderstandings that reflect the more fundamental difficulties in the process of unification. Müller explained that in his view these differences stemmed in part from commitments to opposing theater traditions, in Zadek's case to an actor-oriented theater, at the BE and in the GDR in general an author-oriented theater.

Müller will now take on the responsibilities of artistic director, and the management team will shrink to three members: Müller, Marquardt, and Mattes. Palitzsch resigned from his management duties but will continue to direct and act as an artistic consultant at the BE. Müller's former assistant, Stephan Suschke, will coordinate the management team. Eva Mattes will organize together with director Thomas Heise an ongoing workshop called *Nachtklub* that will feature readings and performances of plays by young dramatists and directors.

Müller took the opportunity to announce as well the planned repertoire for the next two seasons. In 1995/96 the BE will focus on GDR history and theater, with his own plays as an anchor. Müller sees this in a line of continuity with Brecht's approach in the early fifties: a theater ensemble marked by the signature of an author/director who seeks to create a space for productive engagement with the contradictions in the existing society. The season will open with Robert Ciulli directing Brecht's *Im Dickicht der Städte* (co-produced with Bochum) and several productions by Einar Schleef of as yet unnamed Müller texts (probably to include his *Macbeth* adaptation and his still unfinished *Hitler-Stalin* play). Müller himself will direct his adaptation of Shakespeare's *Titus Adronicus* with Ekkehard Schall in the lead role. Frank Castorf, manager and director at the Berlin Volksbühne, will guest direct the early GDR play *Golden fließt der Stahl* by Karl Grünberg, coupled with Müller's *Wolokolamsker Chaussee*. Thomas Heise, the

youngest among the team, is scheduled to direct the first version of Arnolt Bronnen's Weimar play *Vatermord*, while Peter Palitzsch will continue his Beckett trilogy (*Endgame* just opened at the BE) with *Waiting for Godot* and *Happy Days*.

The 1996/97 season anticipates the Brecht centenary of 1998 with a series of Brecht productions. They are to include a new *Trommeln in der Nacht* (Palitzsch) and *Puntila* (director unnamed); if the production rights can be secured, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* and *Der gute Mensch von Sezuan* are also planned for the "Brecht season." In addition, Müller is negotiating visits by guest ensembles during the next two years, including Peter Brook's (*Hamlet*) and Giorgio Strehler's (*Furcht und Elend des Dritten Reichs*).

The local and regional newspapers have reacted to the news from the BE with a mix of skepticism and restrained optimism. Already there are speculations about the theater's future after 1997, when the current funding cycle expires. For example, speculation is circulating about Peter Stein's return to Berlin and about Alexander Lang settling into a theater in the city.

*Marc Silberman
Berlin*

Verfremdungseffekt statt Herzinfarkt
Nachdenken über Brecht im Literaturforum Chausseestraße /
Die Philosophie des produktiven Zweifels

Tapfer und bekenntnisfroh zogen sie in den Streit - Philosophen, Literatur- und Theaterwissenschaftler, Soziologen und Friedensforscher von Hongkong über Linz und Utrecht in den Niederlanden bis Berlin. Brecht und immer wieder Brecht - wer war das, warum fiel er in die Kälte, ist er der Dichter unter den Philosophen, der Philosoph unter den Dichtern? Wer schuf sein Werk, und was haben wir mit einem zu tun, der sich, so Wolfgang Fritz Haug, "mit unbeirrbarer Schlaue dumm stellte"? Die zweite Hälfte der Brecht-Tage 1995, veranstaltet vom Literaturforum im Brecht-Haus, Chausseestraße, gewidmet einer "Philosophie des produktiven Zweifels", wlich dem Vergnügen nicht aus, komprimierte es aber auch zur Gedankenschwere vielfach verschlungener Beweisführungen über eine in der heftigen Konfrontation mit Aufstieg und Fall politischer Systeme trutzig ragende Figur deutscher Geistesgeschichte. Die neuerdings von manchem mit Getöse abgeschlachtete Vatertgestalt, von der da die Rede war, ist offensichtlich lebendiger als je - darin waren sich die Gelehrten und ihr Auditorium während der sechs Vorträge und Gespräche an drei Tagen einig. Der arme, der große bb erhielt vielfache wissenschaftliche Weihen, er thronte, freundlich und böse auch, im Netz kunstvoll geknüpfter Beziehungen zu Dichtung, Wissenschaft, Politik.

Daß die Lehrstücke des Meisters dazu helfen können, Gewalt zu mindern, zu

dämmen, in einer Stadt wie Graz, war eine überraschende Einsicht. Reiner Steinweg, Friedens- und Konfliktforscher, nutzte Brecht-Szenen und Anregungen aus der Lehrstückarbeit für den Gewaltabbau im heutigen Alltag. Er belegte die Behauptung, daß Brechts Texte "Gesellschaft in ihren Tiefenstrukturen abbilden" durch Ergebnisse einer vierjährigen Gruppenarbeit, die zu konkreten, teilweise bereits verwirklichten Vorschlägen führte - Gewalt in einer Stadt baut sich nicht von allein ab, ihr ist aber entgegenzuwirken. Allerdings, Brechts ambivalente Haltung zum Staat, dem er nach Notaten der zwanziger Jahre durchaus eine Zwangs- und Erziehungsfunktion zubilligte, kam auch zur Sprache. Und damit die unausweichliche Frage - gibt es diesen Brecht als eine geschlossene Persönlichkeit? Antony Tatlow, Hongkong und Dublin, wuchtete zwei Deutungsversuche aufs Katheder und zertrümmerte sie mit Ingrimm. Carl Pietzker behauptete in seiner medizinisch-psychoanalytischen Studie, Brecht habe nur geschrieben, um seiner Herzneurose standhalten zu können. Der Verfremdungseffekt ist danach als eine Art Geheimmedikament gegen Kammerflimmern anzusehen. Das war heiter und schnell zu erledigen. Anders John Fuegi. Der sieht in seiner heiß umstrittenen Brecht-Biographie (New York 1994) den Dichter als einen Hollywood-Nero des Urheberrechts. Brecht, kein Autor, allenfalls mordender Blaubart, ist allein beschäftigt mit der gnadenlosen Ausbeutung der ihm zuarbeitenden Frauen und angewiesen auf den tagtäglichen Diebstahl in einer umfangreichen Dichter-Firma. Tatlow wußte sehr bereit und sehr genau die Machenschaften, Mißverständnisse und Unredlichkeiten Fuegis nachzuweisen, gedankliche und wissenschaftliche Schlamperei bloßzustellen. Einen authentischen Text, so der Vortragende, gibt es nicht; Literatur kann nicht vom Eigentumsbegriff abgeleitet werden, sie entsteht durch den Umgang mit Anregungen, durch den entscheidenden Eingriff in das beigebrachte Material, durch die einzigartige poetische Strukturierung der Vorschläge. An der *Dreigroschenoper*, an den *Chinesischen Gedichten* wurde das bis ins Detail bewiesen.

War da wieder alles in Ordnung mit Brecht? Gerd Irrlitz holte ihn, auch in einem an den Vortrag anschließenden Gespräch mit Friedrich Dieckmann, näher heran, in das Konfliktfeld der Zeit nach 1989. Für sich und die ältere Generation der in der DDR Aufgewachsenen stellte er lapidar fest, dem Auftrag der Brechtschen Ästhetik nicht gewachsen gewesen zu sein: "Leute haben etwas gewollt, und sich nicht ernst genug genommen." Der Philosoph ging am Beispiel der Figur des Galgei (später Galy Gay in *Mann ist Mann*) dem Problem der Austauschbarkeit, der persönlichen Spaltung, des Einverständnisses mit dem Umfunktionieren nach. Die plebejische Tradition Brechts analysierend, erkannte Irrlitz die poetische Darbietung der Spaltung des Menschen und die Möglichkeit der Versöhnung als Schlüsselproblem des Dichters. Vom "verkehrten Einverständnis" war die Rede, von Anpassung und freiwilliger Selbstzerstörung, von der Mitwirkung am steuernden Einfluß von außen, wie sie in Brechts Werk gestaltet sind und auch der DDR-Gesellschaft das Gepräge geben. Dieckmann kam dann zu dem provokativen Schluß, daß Brecht die DDR wohl wie sein eigenes Kunstwerk angesehen habe.

Der Philosoph unter den Dichtern? Nein, Wolfgang Fritz Haug wollte es gerade andersherum. Er knüpfte Brecht und den Philosophen Günther Anders in ein fiktives Beziehungsgeflecht ein, umschrieb in weiten Bögen das Nachdenken des Dichters über mögliches, richtiges Verhalten. Brecht, ein akademischer Dichter, wie ihn Günther Anders sah? Im Gespräch nach dem Vortrag wurden Konturen schärfer. Brecht, der immer "spielt", begreift den Menschen als einen in der Geschichte Handelnden. Haug schilderte die Vorsicht des Dichters, mit "Festigkeiten" umzugehen, wies auf sein intensives Suchen nach praktischem, möglichem Verhalten in einer gegebenen Zeit hin. Philosophie als Weltanschauung, schon gar als abgeschlossene, so der Vortragende, akzeptierte der Dichter nicht, wenn er auch darauf aus war, den Standpunkt der Gesellschaft im weitesten Sinne einzunehmen. Brecht, der Philosoph unter den Dichtern? Helmut Lethen, Utrecht, konterte die offen bleibende Frage mit seiner "Anthropologie der Kälte".

Brechts Weg von der Freundlichkeit der Welt in die Kälte offenbarte sich da als ein deutsches Denkmodell der zwanziger Jahre. Das Einschalten in den Prozeß der Modernisierung wird möglich durch den Versuch, Subjekt in der Kälte zu werden, ohne sich von "Heizung" ablenken zu lassen. Lethen erinnerte an Brechts Thomas-Mann-Replik, an die dem bürgerlichen Dichter gegenüber betriebenen "Kältemaschinen" der Avantgardisten. Der Prozeß der Zivilisation wird so begriffen als eine Entfernung von natürlichen Wärmequellen. Dem entspricht die Verachtung der "mittleren" Temperatur, das Abweisen des Lauen, des Ausgleichs, was politisch auch sehr bedenkliche Folgen hatte. Das "Lob der Eiszeit" jedenfalls führt zum Einverständnis mit dem Zivilisationsprozeß, so, wie es auch Gottfried Benn formulierte: Die Erkenntnis muß kalt sein, sonst wird sie familiär. Oder Ernst Jünger: Die Eiszeit ist ein großer Lehrmeister. Brecht brachte es dann in der Versfassung des *Kommunistischen Manifestes* auf den Punkt: Ebenso kalt wie der Wind ist die Lehre, ihm zu entgehen.

Kalt macht die Beschäftigung mit Brecht allerdings nicht. Schon gar nicht beim Streit um Individualität und Gemeinschaft, wie er von Peter Krüger und Joachim Fiebach ("Brecht als Medium der Selbstverständigung") entfacht wurde. Der Dichter liefert Futter, das sich durch Gebrauch vermehrt. Er füllt Hörsäle und Bibliotheken, sogar mitunter die Theater. Er bringt uns bei, "wie man wird, was man ist". So heißt auch eine Theaterarbeit nach der Lehrstückmethode, die im Literaturforum am 9. Februar vorgestellt wird. Einen Tag später gibt es, auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof, Blumen für Brecht. Zum 97. Geburtstag.

*Christoph Funke
Berlin*

(This is a longer version of an article previously published in *Der Tagesspiegel*, Berlin, Nr. 15174, February 7, 1995, p. 20.)

Die Provokation ist durchaus gewollt

Berl. Z.
17.11.86
12.94

Gericht: Verkehrs-Reklame muß BE-Plakate aufhängen

Die Berliner Vereinigte Verkehrs-Reklame muß Werbepläkate des Berliner Ensembles (BE) für das Stück „Ich bin das Volk“ von Franz Xaver Kroetz aufhängen. Das entschied am Freitag das Berliner Landgericht mit einer einstweiligen Verfügung, wie das BE mitteilte.

Das zu den Berliner Verkehrsbetrieben gehörende Unternehmen hatte sich geweigert, die Plakate wie sonst üblich an den U-Bahnhöfen und Litfaßsäulen aufzuhängen. Laut Angaben des Berliner Ensembles hatte der Geschäftsführer in den Plakaten eine „aggressive Provokation“ gesehen, an der der unvoreingenommene Betrachter Anstoß nehme.

Für die Plakatserie hat der Dichter Reinhard Lettau acht Ausrufe geschrieben, die, hintereinander gelesen, ein Gedicht gegen Ausländerfeindlichkeit ergeben. Die Provokation sei von dem künstlerischen Leiter der Produktion, Peter Zadek, und sechs jungen Regisseuren beabsichtigt, teilte das Theater mit.

Die Aufrufe lauten unter anderem: „Bimbo erbleiche, Deutschland den Italienern! Homos verarschen, Deutschland den TürkInnen! Kemal kümmel Dich, Deutschland den Gelben!“ Die Premiere des Stücks „Ich bin das Volk“ findet am 21. Dezember statt.

dpa

Skandal im zweiten Anlauf

BZ 15.12.94

Das BE hat schon wieder Ärger mit seinen Plakaten



Das will die VVR Berek den U-Bahn-Benutzern nicht zumutten: 8 Plakate zeigen Holzschnitte von Uwe Bremer und Sprüche aus einem Gedicht von Reinhard Schmettau



DEUTSCHLAND

3/95 ZITY

Mi. 8.2. - 19.30 Uhr

Bertolt Brecht/Heiner Müller

DUELL TRAKTOR FATZER

anschließend Gespräch mit dem Ensemble

Mi. 8.2. - 20.00 Uhr

Bertolt Brecht

BARGAN LÄSST ES SEIN

Es liest Urs Hefti.

am Klavier Bettina Koch

Fr. 10.2./Di. 14.2. 19.30 Uhr

Bertolt Brecht

LEBENSLAUF DES MANNES BAAL

Leitung Peter Palitzsch

Sa. 11.2./20.00 Uhr Probebühne

LOVE AND REVOLUTION

Ein Brecht-Abend

Mo. 13.2./19.30 Uhr

Hans Mayer

BRECHT UND BECKETT

Erfahrungen und Erinnerungen



BERLINER ENSEMBLE

Bertolt-Brecht-Platz 1 (nahe Bhf.Friedrichstr.) Kasse 2 82 31 60 Info 2 88 81 50

BERLINER MORGENPOST

02.02.95

KULTUR-NACHRICHTEN

Berliner Ensemble nach Schottland

■ Berlin - Gleich mit zwei Produktionen wird das Berliner Ensemble (BE) in diesem Jahr am renommierten Sommerfestival in Edinburgh teilnehmen. Die Produktionen „Der Kaufmann von Venedig“ und „Das Wunder von Mailand“ wurden zum 49. Internationalen Festival nach Schottland eingeladen, teilte das BE mit. Die beiden Inszenierungen von Peter Zadek sind am 29. und 30. August sowie am 1. und 2. September im Lyceum in Edinburgh zu sehen.

Hochhuth statt Zadek?

FAZ 29./30. 04. 95

■ Alteigentümer fordern Berliner Ensemble für Rolf Hochhuth / Senat versäumte den Ankauf des Theaters

Erst Mitte März hatte sich das Berliner Ensemble auf einen neuen Kurs verständigt. Nach dem Ausscheiden des Mit-Direktors Peter Zadek wollte man ab nächster Spielzeit die Stücke von Brecht und Heiner Müller pflegen, einen musikalischen Salon für Nachwuchs einrichten und ansonsten in Ruhe gelassen werden. Nun, die Ruhe ist wohl hin, denn gestern wurde bekannt: Das Berliner Ensemble ist käuflich. Gleich zwei Alteigentümer haben noch vor Dezember 1992 einen Antrag auf Rückübertragung der Gebäude Schiffbauerdamm 4/5 und 6/7 gestellt.

Der Berliner Kulturverwaltung war das bekannt, doch nach Anga-

ben von Sprecher Rainer Klemke sah man keine Möglichkeit, einen Erwerb des Theaters für Berlin vorzubereiten, solange die Eigentumsverhältnisse noch ungeklärt waren. Das 1891/92 als „Neues Theater am Schiffbauerdamm“ gebaute Haus diente zeitweilig als Operettenbühne. Ab 1925 war es ein Schauspiel-Uraufführungshaus. 1938 ging das Theater in den Besitz des Schlossers Klaus Wertheim über, so Klemke.

Dies sei keine „Arisierung“ gewesen, betont Finanzsenatssprecher Klaus-Hubert Fugger. Das ist erstaunlich, denn erstens handelt es sich nach Klemkes Angaben bei der zweiten Alteigentümerin um die Erbgemeinschaft des jüdischen Kaufhauses Saloschin aus New York, zweitens könnten bei einem regulären Verkauf doch kaum doppelte Ansprüche geltend gemacht werden.

Die Saloschin-Gruppe und der heute ebenfalls in New York lebende Klaus Wertheim haben sich jetzt auf einen gemeinsamen Anspruch geeinigt, dem nach Angaben von Fugger nach einer ersten Durchsicht nichts entgegenzusetzen sei. Gegen eine Ausgleichszahlung von 4,5 Millionen Mark soll

das Haus der Stuttgarter Ilse-Holzapfel-Stiftung überlassen werden.

Ilse Holzapfel war die Mutter des Dramatikers Rolf Hochhuth, der die Alteigentümer von seiner Sache überzeugt hat. Hochhuth würde das Berliner Ensemble als derzeit mit 23 Millionen Mark staatlich unterstütztes Schauspieltheater erhalten wollen, wobei er natürlich verstärkt auch an Aufführungen seiner eigenen Stücke denkt. Gerne würde er auch Zadeks Platz im Direktorium einnehmen. Brecht solle aber der Hauptautor an dieser Bühne bleiben, und er hoffe, daß Müller noch lange am Berliner Ensemble arbeiten werde.

Der Geschäftsführer des Berliner Ensembles, Peter Sauerbaum, zeigte sich „völlig überrascht“ von der jüngsten Entwicklung. Er sei erst am 24. April bei einem Gespräch mit dem Rechtsanwalt und Hochhuth davon unterrichtet worden, daß die Stiftung „weitreichende Pläne“ mit dem Theater habe. Aber wer sich auch immer wo reinzudrängeln vermag – Sauerbaum hat einen rechtsgültigen Pachtvertrag mit dem Land Berlin bis zum 31. Dezember 1997.

Petra Kohse

AUGSBURG JOURNAL

Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft vom 10.-11. März 1995 in Augsburg

"Brecht und die kollektive Produktivität" und "Brecht und die Musik" waren die Themen des Brecht-Symposiums, das vom 10.3. - 11.3. 1995 im Rahmen der diesjährigen Brecht-Veranstaltungsreihe in Augsburg stattfand. In seiner Begrüßung betonte der Bürgermeister der Stadt Augsburg, Dr. Ludwig Kotter, die "Relevanz" der zu behandelnden Themen und bezeichnete die Arbeit der Konferenzteilnehmer als "Beitrag zur Stadtgeschichte." Verantwortlich für das hervorragend organisierte Programm zeichneten Siegfried Mews und Marc Silberman.

Brechts Arbeitsweise (kollektives Schreiben, Plagiat, Schreiben auf Bestellung) sei zweifelsohne "ein Unicum in unserem Jahrhundert", sagte James K. Lyon, jedoch lasse sich eine ähnliche Arbeitsweise historisch schon bei den Elisabethanern nachweisen. Im Hinblick auf Brechts literarische Produktion gelte es, den Begriff der "Mitarbeiterenschaft" neu zu definieren. Als "Mitarbeiter" im weitesten Sinne seien nicht nur Frauen und eine sehr viel größere Zahl von Männern, sondern alle Urheber ("lebende" und "tote") des von ihm verwendeten "Materials" zu bezeichnen. Vergleiche zwischen Vorlagen und "Endprodukt" ergäben, daß aus Vorhandenem grundsätzlich Neues, unverkennbar "Brechtisches" entstand, weshalb die Frage nach der Rolle der "Mitarbeiter" gewiß nicht ignoriert, aber auch nicht überbewertet werden dürfe. Die folgenden Referenten bestätigten Lyons These anhand von Einzelbeispielen. Tom Kuhn sprach über Brechts Jugendfreund Hanns Otto Münsterer, Helen Fehervary über Anna Seghers und Angelika Führich über Elisabeth Hauptmann. Die Referenten schienen sich einig: alle Mitarbeiter haben von ihrer Zusammenarbeit mit Brecht "profitiert". Sogar von einer "fiktiven" Mitarbeiterin war die Rede. Siegfried Mews berichtete über "Frieda Bloom", Hauptfigur in Feinstiens Roman *Loving Brecht*, als deren Vorbild sich Lotte Lenya entpuppte. Diese Romanfigur stelle ein Gegenstück zu den von John Fuegi geschilderten "abhängigen" Frauen dar.

In den Sektionen "Brecht und die Musik" ging es um Mitarbeiterschaft im musikalischen Bereich. Jost Hermand sprach über Walter Felsenstein, der wie Brecht in den frühen Jahren der DDR auch ein neues Theater "ohne bürgerliche Ästhetik" anstrebte, dessen Musikkonzeption bei der SED jedoch größeren Anklang als Brechts episches Theater fand. Vera Stegmann stellte einen Vorläufer der Brechtschen "Verfremdung", den 1924 verstorbenen Komponisten Ferruccio Busoni (Lehrer Kurt Weills) vor, der lange vor Brecht über "das Gegeneinanderspielen der Elemente" und "die dialogische Beziehung unter den Künsten" nachgedacht habe. Um die "Singbarkeit" der Songs ging es in Maarten van Dijks und in Peter W. Ferrans Vorträgen.

Schauspieler täten sich schwer, Rolle und Song zu kombinieren. Übungen zur Erlernung des "gestischen" Vortragens seien unerlässlich. Peter Werres berichtete anschließend über Wolf Biermanns freizügigen Umgang mit Brecht. Nach anfänglicher "Nachäffung" habe Biermann sich von seinem Vorbild "distanziert" und zu einem zeitgemäßerem Stil gefunden, womit er einen der Brechtschen Grundsätze bestätigt habe, daß man nämlich "in jeder neuen Situation neu nachdenken" solle.

Im Mittelpunkt des abendlichen Podiumsgespräches stand John Fuegi, den die Stadt Augsburg zu diesem Zwecke als Guest eingeladen hatte. Er habe keinen "Brecht-Roman", sondern ein ganz "seriöses" Buch geschrieben, daß dem Brecht-Diskurs neue Impulse verleihen und zu neuen Forschungen anregen solle. Fuegi verteidigte sein Werk "nach bestem Wissen und Gewissen" und beschwerte sich über die "inquisitorischen" Methoden der Germanisten. Da die Teilnehmer auf dem Podium nur sehr vorsichtig und ausgesprochen "höflich" ihre Vorbehalte vorbrachten, war das zahlreiche Publikum umso bereiter, eine polemische Diskussion aufzunehmen, was aber durch den Moderator Helmut Koopmann nach nur zwei kritischen Wortmeldungen abrupt unterbunden wurde.

Unter der Rubrik "Brecht und die Theaterpraxis" kamen die Praktiker zu Wort. Craig D. Kinzer zeigte im einzelnen auf, wie amerikanischen Schauspielern die "epische Spielweise" beigebracht werden kann. So müsse die von Brecht geforderte Distanzierung des Darstellenden von der jeweiligen Rolle und der Verzicht auf "Identifikation" gegen das gängige Training eingeübt werden. Auch die Einbeziehung des Publikums im epischen Theater sei neu für den an "realistisches" Theater gewöhnten Schauspieler.

Emma Lewis Thomas und Andrzej Wirth zeigten Videos von ihrem Fatzer-Experiment in Australien. Es ging ihnen darum zu beweisen, daß man Brechts Lehrstücke auch "post-ideologisch" interpretieren könne. Carl Weber berichtete von seiner Inszenierung von *Im Dickicht der Städte* in Kalifornien. Nicht der Kampf zwischen Garga und Schlink, sondern "der Ausbruch Gargas aus der Familie", der im Existenzkampf versagende Vater und das Verhalten der auf die eigene Tatkraft angewiesenen Frauen sei für amerikanische Schauspieler interessant. Aus amerikanischer Sicht lasse sich Brechts Stück am besten als "Familiendrama" auffassen, womit die Brücke zu Arthur Miller und Tennessee Williams geschlagen sei.

In der Sektion "Brecht als Pädagoge" war zu erfahren, daß "Verfremdung" im Bereich der Schulpädagogik wichtig sei. Gerd Koch und Florian Vaßen griffen Beispiele belehrenden Inhalts aus Brechts Oeuvre heraus, um zu zeigen, daß Brecht dem Schüler helfen könne, die Umwelt kritisch wahrzunehmen und die "richtigen" Verhaltensweisen zu lernen. Mit philologischer Sorgfalt ging Herbert Knust den literarischen, philosophischen und vor allem bildmotivischen Quellen von Brechts Haifisch-Pädagogik in der Erzählung "Wenn die Menschen Haifische wären" nach.

Um "Verfremdung", um "mechanische Störung" durch Einschaltung handlungsfremder Elemente, ging es auch in der Sektion "Brechts Medien- und Theatertheorie". Franz Norbert Mennemeier spannte einen großen Bogen zwischen dem

Ansatz zum Umdenken bei den deutschen Frühromantikern einerseits und dem frühen Brecht andererseits; Judith Wilke zeigte, wie Brecht auf unterschiedliche Weise durch die Einführung von Text- und Schriftelementen in seine Theateraufführungen den traditionellen Theaterapparat aufzubrechen versuchte; Meg Mumfort diskutierte theoretische und praktische Überlegungen des Brechtschen Gestus für Schauspielerinnen mit feministischem Engagement. Alle Vortragenden wiesen darauf hin, daß "Verfremdung" verwendet werden könne, um auf die Veränderbarkeit der Gesellschaft, der Kultur, der Stellung der Frau und des Erziehungswesens aufmerksam zu machen.

In der letzten Sektion "Neue Quellen in der Brecht-Forschung" bewies Ulrich Weisstein, daß Brechts Technik sich auch bei modernen Operninszenierungen bewährt, besonders in einer Entwicklungslinie der "epischen Operninszenierungen" in der DDR, die von Ruth Berghaus ausgeht. Abschließend berichtete Joachim Lucchesi über die Rezeptionsgeschichte des Lukullusprojekts in der frühen DDR und Vladimir Koljazin aus KGB Archivmaterialien über den Prozeß und Tod von Sergej Tretjakow, dem Brecht nahestand.

Mit der Verleihung des Brecht-Preises an Franz Xaver Kroetz, bei der Finanzminister Theo Weigel und Barbara Brecht-Schall zugegen waren, fand die Konferenz ihren krönenden Abschluß. Die Konferenz wurde von der überregionalen Presse zur Kenntnis genommen. Sowohl die Stadt Augsburg als auch Berlin treffen bereits Vorbereitungen zur Feier von Brechts 100. Geburtstag im Jahre 1998. Die IBS hofft, sich an diesen Feierlichkeiten als Co-Sponsor zu beteiligen.

*Gudrun Tabbert-Jones
Santa Clara University*

Bertolt Brecht waren viele

Dichter in kollektiver Produktivität: Augsburger Symposium und John-Fuegi-Podium

Das so gern aufgeblätterte, deswegen schon etwas zerschlissene Kapitel "Brecht und die Frauen" ist um eine Figur reicher geworden: Frieda Bloom. Mit 16 lernt sie den Dichter kennen, bleibt ihm aber nicht - wie all die Hauptmanns, Berlaus und Steffins - lebenslänglich zugetan, sondern geht in New York ihre eigenen privaten und beruflichen Wege. Hier ist eine Brecht ebenbürtige Frau!

Nun wird manche(r) bedauern, daß Frieda Bloom nur eine Fiktion ist, nämlich die Hauptfigur in dem Roman *Loving Brecht* (1992) von Elaine Feinstein. Mit Buch und Bloom machte am Wochenende beim 9. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft im Augsburger Rathaus Siegfried Mews (Universität von North Carolina) bekannt. Der Wissenschaftler nahm den Roman Feinstens als "notwendiges Korrektiv" zu der "höchst einseitigen" Brecht-Biografie von John Fuegi (*Brecht & Company*).

Fuegi, der an der Maryland-Universität lehrt, fuhr Brecht bekanntlich mächtig in die Parade, stempelte ihn zum Frauenausbeuter und zu einem Stückeschreiber, der sich hauptsächlich mit fremden Federn schmückte, rückte ihn gar in die Nähe Hitlers. Bei einem Podium in der Augsburger Kreßlesmühle saß Fuegi mittendrin in der Auseinandersetzung um seine Brecht-Demontage, nahm manchen harschen Kritiker kommentarlos zur Kenntnis, berief sich wiederholt auf sein Vorgehen ("Ich beschreibe alle feststellbaren Fakten von Brechts Leben, es ist nichts Erfundenes in meinem Buch"), äußerte die Hoffnung, daß durch ihn die Debatte um BB neuen Anstoß erhalten möge.

Dissens in der Diskussionsrunde herrschte schon über den Gegenstand des Streits: Ist das "ungewöhnlich gut geschriebene, spannende" Fuegi-Opus (so der Moderator und Augsburger Germanist Helmut Koopmann) ein literaturwissenschaftliches Werk (schließlich hat es jede Menge Anmerkungen), ist es "fast ein Roman" (Emma Lew Thomas, Los Angeles) oder eine "sensationslüsterne" Vermischung von Biografie und Fiktion (Pia Kleber, Toronto), oder "so etwas wie ein biografischer Enthüllungsroman" (Peter von Becker, *Theater heute*), oder doch ein "Pamphlet" und eine "Verquickung von Kaltem Krieg und Sex", wie aus dem Publikum der Germanist Jost Hermand einwandte.

Der Streit ging auch um fehlerhafte Fakten, an die sich ja bei Fuegi, wie betont wurde, durchaus Interpretationen und Denkgebäude anhängen. Siegfried Mews attestierte dem Autor anhand eines stattlichen Sündenkatalogs leichtfertigen Umgang und seinem Buch keine hohe Verlässlichkeit, zudem in Teilen eine Geschichtsverfälschung sowie Ahnungslosigkeit gegenüber dem Phänomen der "kollektiven Produktivität."

In dieser komme BB eine zentrale Rolle als Anreger, Motor und Vermarkter zu. Er sei "der große Star, das Genie" gewesen, dessen Kunst darin bestanden habe, seine Company über so lange Zeit produktiv zu machen (Jost Hermand). Im übrigen habe der Dichter als einer der wenigen in der Literaturgeschichte seine Mitarbeiterinnen eigens vermerkt.

Mit Münsterer & Co.

"Kollektive Produktivität" war auch ein zentrales Thema der Brecht Gesellschaft. James K. Lyon (Brigham Young Universität) betonte, BB habe schon mit 18 sein erstes Kollektiv gebildet, die Augsburger Clique. Man sang, parodierte, plagierte, fiktionalisierte, stilisierte und tauschte Gedichte - und Brecht was schon damals "der Katalysator" (Lyon). Speziell mit Hanns Otto Münsterer verband ihn eine u.a. für den *Baal* folgenreiche literarische Freundschaft (Tom Kuhn, Oxford).

Lyon ergänzte, es seien noch längst nicht alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Brechts (letztere waren in der Überzahl!) beim Namen genannt, das Ausmaß des kollektiven Arbeitens bei diesem Dichter sei das Einmalige und: Man könne heute nicht mehr auseinanderfieseln, wer genau was wieviel zu den Stücken beigetragen habe. Angelika Führich (Universität von Iowa) rückte die Kurzgeschichten-Autorin Elisabeth Hauptmann (*"Julia ohne Romeo"*) nachdrücklich ins rechte Licht und verwehrte sich dagegen, sie in der Rolle der Mitarbeiterin Brechts festzuschreiben. Ein Lektürevorschlag!

Warten auf Übersetzung

Bleibt die Frage, wann John Fuegis Biografie auf Deutsch vorliegen wird. Die Brecht-Gesellschaft hat auf gut 100 Seiten Korrekturen zu dem Buch niedergelegt - was Fuegi seinerseits zu einer 28seitigen Korrektur der Korrekturen veranlaßte. All das macht die Übersetzer- und Herausgebertätigkeit nicht einfacher. Bis zur deutschen Ausgabe von *Brecht & Compagnie* wird wohl doch noch ein Jahr ins Land gehen, wie zu hören war.

Günter Ott, Augsburger Allgemeine Zeitung

Montag, 13. März 1995



L-R:

Peter von Becker, Pia Kleber, Helmut Koopmann, John Fuegi.

Photo Credit:

Wyszengrad (Augsburger Allgemeine Zeitung)



Augsburg: Die Stadt mit dem Brecht-Reiz

Brecht-Kontakte

Brecht-Gedenkstätte

Auf dem Rain 7
86150 Augsburg
Tel.: 0821 / 324-2779

Staats- und Stadtbibliothek

Brecht-Forschungsstätte
Schaezlerstr. 25
86150 Augsburg
Tel.: 0821 / 324-2741

Bert Brecht Kreis e. V.

Staats- und Stadtbibliothek
Schaezlerstr. 25
86150 Augsburg

Stadt Augsburg

Kulturbüro

Maximilianstr. 36
86150 Augsburg
Tel.: 0821 / 324-2730



NOTES FROM LATIN AMERICA

**ASOCIACION
CULTURAL
PERUANO-ALEMANA**



LIMA

Casilla 3042
Lima 100
Telf.: (51-14) 333180
Fax.: (51-14) 324278

PROGRAMA HOMENAJE A BERTOLT BRECHT 10 DE FEBRERO 1995

- 17:30 Proyección de la película "Bertolt Brecht, reflexión sobre las raíces del mal". Título original: "Bertolt Brecht, eine Reflexion über die Wurzel des Übels".
Español, 35 min.
- 18:30 "Los creadores y su encuentro con Brecht".
Mesa redonda
Expositores: Ismael Contreras, César De María, Sara Joffré y Eduardo Valentín.
- 20:30 Proyección de la película "Mi nombre es Bertolt Brecht" Título original: "My name is Bertolt Brecht". (1989).
Alemán con subtítulos en español, 95 min.

Bertolt Brecht en el Goethe

Sí. Este año Bertolt Brecht, podría estar cumpliendo 97, si su agitado corazón hubiese resistido la fuerte carga que significó tener un talento con el cual creó esa tremenda producción que llegó a realizar a pesar del exilio y su trajinar por los diferentes países, en donde se fue refugiado ante el avance del fascismo. Justo la muerte lo buscó muy poco tiempo después que había conseguido tener un teatro a su disposición y cuando, por fin, podía dedicarse plenamente a ejecutar sus planes (1956).

Pero para documentarnos sobre esto y mucho más, el Instituto Goethe realiza muy pronto su "Homenaje a Brecht". Por nuestra parte, hace ya algunos años que buscamos, en febrero, la ocasión para conversar, discutir, en un lugar público, recordando su obra. Ya en 1994 se pudo juntar a una buena parte de los que habíamos puesto en escena a Brecht en Lima y se realizó "La Noche Brecht". Otras veces han sido charlas, talleres, exposiciones, tanto aquí como en Huancayo, Tarapoto, Iquitos, Trujillo, Qosqo y Guayaquil. Diferentes entidades han dado cabida al material recopilado a través de los años y obtenido como obsequio tanto del Centro Brecht, como de la que fuera la Embajada de la DDR.

Este año, el 10 de febrero de 1995, la cita es en el Instituto Goethe de Jr, Nazca 722, Jesús María, a las cinco y treinta minutos de la tarde. Las actividades de ese día comprenden la exhibición de fotografía y paneles "Bertolt Brecht, Vida y Obra". La proyección de la película "Sobre la Raíz de los Males". Una conversación sobre la presencia de Brecht en el trabajo efectivo de dramaturgia y montaje teatral "Los Creadores y su encuentro con Brecht", encargada a Ismael Contreras, César De María, Eduardo Valentín y quien esto escribe, concluyendo esta jornada con el estreno en el Perú de la película "Mi nombre es Brecht" del director Norbert Bunge (Deutsche Botschaft e Inter Nationes). ...

Afortunadamente en nuestro país existe interés creciente por acercarse a su trabajo, tanto dramático como literario en general, pues su producción fue impresionante y variada. Tendremos así, en febrero, ocasión para conocer e informarnos más cerca de Bertolt Brecht.

*Sara Joffré
Lima*

(Reprinted, slightly edited, from *El Comercio*, January 14, 1995)



**Reflexiones sobre dos Obras
que se presentaron
en el VI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá
en Abril de 1994**

Woyzeck / Düsseldorfer Schauspielhaus

Puesta en escena que privilegia el teatro épico brechtiano y una categoría estética como la levedad, por la gran economía de elementos escenográficos y de utilería.

De gran actualidad nos resulta esta versión de *Woyzeck* del grupo alemán, por cuanto en ella se critica el momento presente que vive especialmente Alemania, con los movimientos racistas neo-nazis que tratan gamberramente de imponerse a través de la barbarie, queriendo dar lecciones moralistas y de buen comportamiento a ultranza, para terminar actuando como perfectas bestias desbocadas, en nombre del código del honor, la patria, los himnos y otras pamplinas infundidas en la familia y el ejército, donde se consagra el machismo.

Me parece interesante el juego del doble público, aquel que asiste impasible dentro del escenario a la representación de los críos de su tiempo, inactuante, contemplando a sus hijos bárbaros sin inmutarse o asombrarse, insolidario para con la víctima y más bien solidario para con el victimario, en medio de ese juego de comentarios de los payasos, en que se ha convertido la realidad social cotidiana.

*Fernando Duque Mesa
Bogotá*

Horacio / Mapa Teatro

Pretextos: Tito Livio, Bertolt Brecht y Heiner Müller

Dirección: Heidi Abderhalden

En *Horacio* de Heiner Müller, pieza estructurada a partir de *Los Horacios y los Curiaceos* de Bertolt Brecht, y ésta a su vez basada en pretextos antiguos de Tito Livio, Mapa Teatro ha elaborado una *mise en scène* que se sustenta a través de una forma escénica que alterna la representación en sí y un acercamiento y empleo acertado de la estrategia *Oratorio*, donde un conjunto de nóveles actores presidiarios, provenientes de la Cárcel La Picota de Bogotá, encarnan y se hacen voceros testimoniales desde sus propias entrañas como oficiantes de su drama interno cotidiano de condenados por crímenes que la misma sociedad en su momento los empujó a ello con su mano criminal

sutilmente oculta, no sólo a Horacio, sino también a estos jóvenes Raskolnikov nuestros que son todos los Raskolnikov atrapados del mundo, tratando quizás inútilmente de luchar contra esa moderna hybris de nuestro tiempo en sus asedios fulminantes y de espanto para víctimas y victimarios en ese fugaz instante telúrico y que Thomas De Quincey ha descrito como de alto grado estético cuando habla de *El Asesinato como una de las Bellas Artes* (...). Pero en *Horacio* no se trata ya de hacer una "apología" a la tesis De Quinciana, sino de explorar y mostrar metafóricamente los mecanismos sociales que conducen al hombre a lo monstruoso, a fin no de liberarlo de su culpa, pero sí a repartir - si se quiere - esta culpa entre los diversos factores protagónicos que conducen a este laberinto escarlata y su posterior enclaustramiento en ese "sanatorio del castigo" ante la ley inapelable, sustentada siempre en su severa vigilancia como ideología de la represión a bordo, esa misma vigilancia que conociera en carne propia décadas atrás un talentoso escritor y dramaturgo francés de nuestro tiempo como Jean Genet, quien fuera finalmente arrancado, contra el querer del establecimiento, a las rejas por Sartre y gran parte de la intelligentsia gala del momento. En este sentido nos parece percibir el gran alegato presentado por Mapa Teatro en *Horacio*: la búsqueda de una segunda oportunidad para aquellos hombres que han naufragado temporalmente en la sangre de su prójimo, durante la realización de ese acto supremo que es la muerte.

Ahora, por su temática específica, *Horacio* es una puesta en escena que privilegia categorías como: la Levedad, lo Ontológico y el teatro épico brechtiano que sirven como procedimientos estéticos para bombardear desde diferentes flancos la ideología del espectador y su posición o actitud frente al vigilar y castigar institucional y la terrible situación de quienes pareciera estar destinados a no tener otro nuevo destino distinto a perecer silenciosamente en un laberinto de hierro y hormigón como chivos espiatorios de diversas injusticias sociales.

Horacio es pues una tragedia moderna de nuestro tiempo y la antiguedad sobre la libertad.

Fernando Duque Mesa
Bogotá

UPCOMING EVENT / CALL FOR PAPERS

Why Theatre:
Choices For The New Century
An International Conference and Theatre Festival



Pourquoi le Théâtre:
Des Choix Pour Le Vingt Et Unième Siècle
Colloque International et Festival de Théâtre

CONFERENCE

November 1 — 4, 1995

THEATRE FESTIVAL

October 30 — November 5, 1995

THEATRE as cultural performance exists in a particular political, economic, and social context. Radical changes in recent years have profound implications for theatre in North America and Europe as we approach the 21st century. The Conference will address the implications of these changes. What are the choices that confront theatre practitioners today? How will theatre function in the new social, political and economic climate? How can theatre realize its goals in the midst of the rapid expansion of other media? Could theatre be superseded? Why, indeed, theatre?

THE CONFERENCE will draw together scholars from a wide range of disciplines to discuss the nature of these choices and specific instances of their application. It will also invite the participation of theatre practitioners — directors, dramaturges, designers, actors — and of representatives of the world of politics and economics as they directly bear on the creation of theatre.

THE THEATRE FESTIVAL will provide instances of theatrical activity and ensure the presence of theatre practitioners. Negotiations are underway for the first North American appearance of the Schaubühne from Berlin. Also planned are a production involving the students of the Piccolo Teatro di Milano, directed by Giorgio Strehler, a production by Robert Lepage, and a *mise en scène* by Robert Wilson with the students of the University College Drama Program and the Graduate Centre for Study of Drama, University of Toronto.

FOR FURTHER INFORMATION, contact Professor Pia Kleber, Director University College Drama Program 79A St. George Street University of Toronto, Toronto Ontario, Canada M5S 1A1 Fax: (416) 971-2659

Sponsored by
the University of Toronto
and
Humboldt University, Berlin

CALL FOR PAPERS

Why, indeed, theatre?

To address these issues the Conference invites papers within the following general areas:

Whose Theatre Is It Anyway?

- Playwright, director, dramaturge, designer: bosses or partners?
- Playwrights' theatre vs. actors' theatre
- The audience: leading or led?

Theatre In Society

- Influences on theatre, influences of theatre
- Theatre in the cultural systems of Europe and North America
- Can there be an international theatre?

Paying The Piper

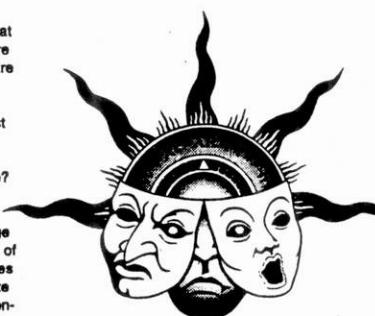
- Who pays, and why?
- Creativity and government
- The "bottom line": theatre and the "free market"
- Mega vs. shoestring productions

Theatre On The Superhighway

- The speed of communications: the slowness of theatre
- Can theatre survive in the age of virtual reality?
- Theatre and the media: rivals or partners?

Who Speaks For Us?

- Academics and practitioners: two solitudes?
- The 20th-century pantheon: who will speak for us?



Proposals (500 words, for a 20-minute presentation) should be submitted to:

WHY THEATRE
c/o University College
Drama Program
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1
Fax: (416) 971-2659

Deadline for proposals is May 19, 1995. Notification will be by the first week of July.

Please do not submit multiple paper proposals or papers that have been delivered at other conferences. The conference organizers request first consideration to publish papers that are presented at WHY THEATRE.

If you do not want to propose a paper topic, but wish to receive further registration information about the conference, mail or fax your name to the address above.

CONFERENCE REPORTS

110th MLA Convention in San Diego, CA December 27-30, 1994

Despite the fact that the time slots allotted to the IBS were not of the prime-time variety, the two sessions were well attended. The session on "Brecht and Modern Poetry" had only two papers owing to the withdrawal of Christiane Bohnert, now an independent scholar. Karen Achberger was unable to attend, but her paper was read by Vera Stegmann, who also served as respondent. The ensuing discussion began soon to focus on John Fuegi's book *Brecht and Company* (1994), a publication that has caused considerable controversy and that did not receive high marks from the participants in the discussion. Presumably on account of the highly theoretical nature of the contributions in "Bertolt Brecht: the Dramatic, the Ideological," the discussion appeared somewhat muted.

Minutes of the Business Meeting 29 Dec. 1994, 8:30-9:45 a.m.

Presiding: Siegfried Mews (SM), VP

Present: Roy Jones, James Lyon, Reinhard Mayer, John Rouse, Vera Stegmann (VS), Gudrun Tabbert-Jones (GT-J).

1. SM reported on the "reaccreditation" of the IBS by the MLA. See *Communications* 23.2 (1994): 3-4.

2. SM reported on the preparations for the Ninth IBS Symposium in Augsburg, 10-11 March 1995, including fund-raising efforts.

3. SM reported on *Dreigroschenheft*. In the ensuing discussion members deemed general cooperation rather than strict coordination both desirable and feasible.

4. The publication of a membership list, which would include e-mail addresses, in *Communications* was discussed. The Secretary/Treasurer will be asked to ascertain e-mail addresses in the course of the next dues notification mailing.

5. VS reported on the state of *Communications*. One problem affecting library subscriptions is the unreliability of the Faxon Service, to which many libraries subscribe. Members are encouraged to monitor their institutional libraries in order to ensure regular receipt of *Communications*.

6. VS expressed her desire to step down from the editorship of *Communications*. Those assembled thanked her for her good work by acclamation. In accordance with the IBS Constitution and By-Laws (Article IV: Officers), which state that "officers shall be nominated at suitable business meetings or by letter to the bulletin [*Communications*], and elected by a mail ballot vote of the membership," GT-J was nominated as a candidate for Editor. She accepted the nomination. An announcement about the election will be published in the May 1995 issue of *Communications*, and a mail ballot will be included in the November 1995 issue. Inasmuch as the customary term of office begins on 1 January, in absence of other candidates for the position GT-J indicated her willingness to begin her duties as Acting Editor on 1 October 1995 so as to relieve VS. VS offered her assistance during the transition period.

7. SM reported on the proposal for the 1995 MLA, "Teaching Brecht," that was submitted by Marc Silberman (MS) and announced at the two sessions of the IBS. There were no other proposals, and MS's proposal was accepted.

8. SM reported on the preliminary planning meeting for "Brecht 98" that had been convened by MS in Chicago.

9. Adjournment.

Submitted by SM

Brecht and Bachmann: "Unverwischte Spuren"
(Abstract)

A deep appreciation of Brecht informs most, if not all, of the writings of Ingeborg Bachmann. His traces are everywhere in her work, tracks that she has not bothered at all to cover: "unverwischte Spuren." The jacket text to her novel *Malina* begins: "Mord oder Selbstmord...Es gibt keine Zeugen...Ein Leichnam, der nicht gefunden wird... Verwischte Spuren..." The last two words here echo the title and refrain of Brecht's early poem "Verwisch die Spuren!" from the *Lesebuch für Städtebewohner*. Traces of "Verwisch die Spuren!" are evident in Bachmann's first poetry collection, *Die gestundete Zeit*. Both works offer instructions for survival in the postwar situation.

Bachmann, whose "thirtieth year" of crisis, 1956, is also the year of Brecht's death, appears to have found in his writing many of the models for her own work. We can view *Der gute Mensch von Sezuan* as a model for *Der gute Gott von Manhattan*; "Viele Arten zu töten" (ME-TI) as a model for the "Todesarten" cycle; the split of Shen-Te and Shui-Ta as a model for the split of *Malina* into a female and male counterpart.

Besides uncovering source material and models for her work, exposing the

"uncovered traces" of Brecht in Bachmann's writing serves to underscore the political thrust of her work, which until recently has been largely ignored, and to cast new light on Brecht's writing. Both Bachmann and Brecht used writing as a force for social change. Both refused to remain silent about the subtle, commonplace, yet largely undetected crimes in their societies. While Brecht insisted on the primacy of the "rational" issues of economics and class struggle, Bachmann exposed the often lethal nature of psychological abuse. However different in content their struggles may have been, the formal ramifications for the style of both writers were not dissimilar. Both the terse "Brecht tone" and Bachmann's rejection of poetry altogether after attempting to emulate his bare-bones style can be viewed in light of their respective struggles against economic and interpersonal exploitation.

*Karen Achberger
St. Olaf College*

Finding a Voice in Chaos: New Perspectives on Brecht's Early Poems
(Abstract)

The appearance of Brecht's 1913 diary (1989) and the final three volumes of his poetry in the new Frankfurt/Berlin edition (1993) expand and alter our perspectives on his early lyrics. The 1913 diary reveals unabashed poetic ambition, devastating self-criticism, and a variety of derivative, conventional, and experimental poems by a writer who had not yet found his voice. At this point, he practiced poetry as a solitary craft.

This changed by 1916 as a coterie of friends coalesced around Brecht and began supplying him material, writing poetry for and with him, offering critiques, and giving him an audience. We cannot ascertain who contributed what to his poetry before 1920, though he entitled his first volume of poems (1918) "Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden." But it seems clear that this, his first group of literary collaborators, triggered and even helped write a number of these early poems and generated language usage, themes, and metaphors which entered into them. This observation does not diminish Brecht's dominant role as the best poet in the group, but only emphasizes their contribution to the development of his unique poetic voice. Besides supplying him with figures of speech from colloquial or vulgar language, they helped define his early poetry as "performance poetry" -- poetry written to be sung or recited before audiences. The immediate feedback this born theater man received from his public use of poetry to shock, amuse, or entertain accelerated the process of his gaining an autonomous voice that by 1920 made his poetry so distinct.

*James K. Lyon
Brigham Young University*

Bertolt Brecht Symposium and Performance



at the University of Delaware

Saturday, February 25, 1995

Program (all events will be in English)

Memorial Hall, Room 110

9:00 a.m. Arrival (coffee and doughnuts)

9:30 a.m. Keynote address: "The Many Faces of Mother Courage." Guy Stern, Distinguished Professor of German, Wayne State University and the author of *Exile Literature*.

11:00 a.m. Panel discussion, featuring directors and scholars

Blue and Gold Club

12:15 p.m. Buffet lunch

Hartshorn Hall

2:00 p.m. Performance of *Mother Courage and Her Children*, by the Professional Theatre Training Program. Directed by Heinz-Uwe Haus.

4:45 p.m. Post-performance discussion with the cast.

Sponsored by the College of Arts and Science, the Department of Foreign Languages and Literatures, the Department of English, the Professional Theatre Training Program, and the University Faculty Senate Committee on Cultural Activities and Public Events.

61/1500/12-94/G

PERFORMANCE REVIEWS -

AND AN INTERVIEW

Der gute Mensch von Kilkoo:

Über die Aufführung von Bertolt Brechts *Man Is Man* im Famous Door Theatre
Chicago, Oktober 1994

Mit gestutztem, schwarzem Oberlippenbärtchen, strengem Scheitel, starrem Blick und in allzu deutscher Uniform tobt Deutschlands schmächtig-mächtiger (Ver-)Führer über die Bühne. "This is not funny" schreit er in den Zuschaberraum. Dieser lautstark wiederholte, letzte Satz der das Stück eröffnenden Vorrede aus dem Munde der Hitler parodierenden Figur des Bloody Five bereitet die Anwesenden darauf vor, daß ihnen ein lauter und ungewöhnlicher Abend bevorsteht. Und mit ähnlich schrillen Tönen und grotesken Taten geht es dann durch das ganze Stück hindurch weiter. Jedes Wort, jeder Satz, jede Geste -- alles ist doppelbödig oder ironisch; Komik und Ironie werden im Verlaufe des Stückes bis zu Sarkasmus und Zynismus getrieben. Das lachende Publikum ist sich bald bewußt, daß es hier nicht um oberflächliche Komik geht, sondern sieht sich veranlaßt, immer das *dialektische Andere*, die düstren Schatten deutscher (und eigener) Geschichte mitzudenken. Brechts V-Effekte bestimmen die Bühnenrealität und führen so, in der Verzerrung und Verfremdung, jene Gesetze sinnfällig vor Augen, nach denen die Realität unseres alltäglichen Lebens funktioniert. Mechanische Gesetze sind es, nach denen die Gesellschaft aufgebaut ist und nach denen sie mit ihren Individuen umgeht. Mechanische Gesetze, technische Vorgänge, Ingenieure, Mechaniker ... der Wortschatz erinnert an Denkschablonen aus der Zeit des Naturalismus und Objektivismus. So auch benutzte der Autor im Jahr 1925/26, beim ersten Versuch, den Stoff um den "Packer Galiei in den Baracken von Kilkoo" in ein Theaterstück umzuwandeln, noch ähnlich lautende Vokabeln: "die technische Ummontierung eines Menschen in einen anderen zu einem bestimmten Zweck [durch] drei Gefühlsingenieure." Auf die Frage eines zeitgenössischen Interviewpartners, ob denn dabei der ideale Mensch entstehe, antwortete Brecht damals: "nicht sonderlich." Die Metapher vom (De-)Montieren bleibt, wenn auch unter anderen Vorzeichen, Grundidee des Stücks durch alle späteren Bearbeitungsphasen in den dreißiger und fünfziger Jahren hindurch. Und mittels eben jenes Topos ließe sich denn auch die Verbindung zur Gegenwart ziehen: die Individualität des anständigen, braven Bürgers, der aus purer, unreflektierter Freundlichkeit, Schwäche und Dummheit nicht 'Nein' zu sagen vermag, ist unter den Bedingungen einer modernen, durch Medienkampagnen ferngesteuerten Konsumgesellschaft genauso gefährdet und manipulierbar wie die jenes braven Galy Gay im Brechtschen Lehrstück. Letztlich bleibt

der Unterstützung des Goethe Instituts) entstand. Die grellen, fast expressionistischen Orange- und Pinkfarbtöne des Bühnenbildes wurden von den düstren, militärischen Kostümen und totenkopfassoziierten Masken der sich clownesk bewegenden Soldaten konterkariert; Slapstick und Burleske komplementierten den zeitgetreuen Kabarett- und Revuestil aus den zwanziger Jahren (Liedeinlagen mit Piano-Saxophon-Drum-Begleitung sowie Zwischentexte der Brechtschen Kommentatorin Witwe Begbick). Doch versuchte die Inszenierung keine bloße Nachahmung alter Traditionen. Allein durch die gelungenen, Brechtschen Verfremdungen war es mehr als ein heiteres Revuestück oder nur expressionistisches Stationendrama. Auch wenn Autor und Regisseur mit letztgenannter Dramaturgie spielten, wurde diese doch gründlich umgekehrt: am Ende steht ein negativer Held. Aus dem freundlich schwachen Menschen ist ein moralischer Unmensch, eine wütende Killermaschine (gemacht) geworden. Und wie bei Shakespeare ist die Bühne am Ende von Toten übersät, zwangsläufig.

Dennoch bleibt Grund zur Kritik: es gab zuviel Mitleid, schließlich noch immer - - zumindest was die Figur des Galy Gay angeht -- zuwenig Verfremdungseffekt. Auf der Bühne herrschte zwar einheitlich das Groteske, doch Galy Gay wurde zu sympathisch gespielt, ließ den Zuschauer mit-leiden und erinnerte mich so an die pathetischen Grab-Szenen Schillerscher oder Kleistscher Katharsis-Dramatik. Und das dann widerspricht Brechts Forderung nach epischem Theater: "Die darzustellenden Gestalten sind *kein* Objekt der Einfühlung, sie sollen verstanden werden. Das Gefühl ist Privatsache und borniert. Der Verstand ist hingegen loyal und umfassend." Zu einfach auch schien mir die Botschaft am Ende der Inszenierung im Chicago des Jahres 1994: 'Gehet nicht einfach heim und seid wie Galy Gay! Beginnet zu denken und Euch zu wehren, vor allem nehmet Euch in acht vor der Armee!' Zu wenig Denkkakrobistik also war auf dem Heimweg nötig. Zumindest für diejenigen, die ihren Brecht kennen. Wenig Neues, und doch durchaus Originelles, insgesamt eine wohl einzigartige Inszenierung für Chicago. Brecht lebte für gut zwei Stunden im Famous Door Theater.

*Thomas Jung
University of Wisconsin-Madison*

Regie: Nicolai Sykosch (Thalia Theater Hamburg)
Bühne: Dirk Thiele (Thalia Theater Hamburg)
Musikalischer Direktor: James Schneider (Famous Door)
Translation: Gerhard Nellhaus



Clockwise: Dan Rivkin, Frank Nall, Michael Cargill, Scott Kennedy in Bertolt Brecht's *MANN IST MANN*, directed by Nicolai Sykosch at Famous Door Theatre.
Photo Credit: Brad Miller

der Unterstützung des Goethe Instituts) entstand. Die grellen, fast expressionistischen Orange- und Pinkfarbtöne des Bühnenbildes wurden von den düstren, militärischen Kostümen und totenkopfassoziierten Masken der sich clownesk bewegenden Soldaten konterkariert; Slapstick und Burleske komplementierten den zeitgetreuen Kabarett- und Revuestil aus den zwanziger Jahren (Liedeinlagen mit Piano-Saxophon-Drum-Begleitung sowie Zwischentexte der Brechtschen Kommentatorin Witwe Begbick). Doch versuchte die Inszenierung keine bloße Nachahmung alter Traditionen. Allein durch die gelungenen, Brechtschen Verfremdungen war es mehr als ein heiteres Revuestück oder nur expressionistisches Stationendrama. Auch wenn Autor und Regisseur mit letztgenannter Dramaturgie spielten, wurde diese doch gründlich umgekehrt: am Ende steht ein negativer Held. Aus dem freundlich schwachen Menschen ist ein moralischer Unmensch, eine wütende Killermaschine (gemacht) geworden. Und wie bei Shakespeare ist die Bühne am Ende von Toten übersät, zwangsläufig.

Dennoch bleibt Grund zur Kritik: es gab zuviel Mitleid, schließlich noch immer - - zumindest was die Figur des Galy Gay angeht -- zuwenig Verfremdungseffekt. Auf der Bühne herrschte zwar einheitlich das Groteske, doch Galy Gay wurde zu sympathisch gespielt, ließ den Zuschauer mit-leiden und erinnerte mich so an die pathetischen Grab-Szenen Schillerscher oder Kleistscher Katharsis-Dramatik. Und das dann widerspricht Brechts Forderung nach epischem Theater: "Die darzustellenden Gestalten sind *kein* Objekt der Einfühlung, sie sollen verstanden werden. Das Gefühl ist Privatsache und borniert. Der Verstand ist hingegen loyal und umfassend." Zu einfach auch schien mir die Botschaft am Ende der Inszenierung im Chicago des Jahres 1994: 'Gehet nicht einfach heim und seid wie Galy Gay! Beginnet zu denken und Euch zu wehren, vor allem nehmet Euch in acht vor der Armee!' Zu wenig Denkakrobatik also war auf dem Heimweg nötig. Zumindest für diejenigen, die ihren Brecht kennen. Wenig Neues, und doch durchaus Originelles, insgesamt eine wohl einzigartige Inszenierung für Chicago. Brecht lebte für gut zwei Stunden im Famous Door Theater.

*Thomas Jung
University of Wisconsin-Madison*

Regie: Nicolai Sykosch (Thalia Theater Hamburg)

Bühne: Dirk Thiele (Thalia Theater Hamburg)

Musikalischer Direktor: James Schneider (Famous Door)

Translation: Gerhard Nellhaus

self-sufficient man." In a sense, then, Haus' production indeed takes the risk of demanding of the audience that it experience Aristotelian catharsis. According to Haus, "when Oedipus, the once upright, is dragged piecemeal by his own doing, from wealth and power, is stripped of reputation and made to wallow in a bed of murder, incest, suicide, and even personal disfigurement, the audience passes through such territories of fear and pity that the human heart is altogether purged." Yet, under postmodern conditions, the precise nature of this purgation must be left hermeneutically open--as much subjective as collective affect and act. However, the Chorus becomes more powerful than human "agency"--Oedipus, Creon, Jocasta--only if we realize that it is already always "the people," and that is where its real power, if any, must reside. For this reason Haus' Chorus, alternating between more "subjective" and more "alienating" acting styles, constantly seeks to make contact with the audience, using the smallness of the Vasey stage and the proximity of the audience to hermeneutic advantage.

At one key juncture, the Chorus sits as a member of the audience, and asks--not merely rhetorically--what message it ought to convey. The Chorus converses across the momentarily empty stage, producing a mock dialog-as-monolog. Hermeneutically speaking, of course, there is no clear answer to the demand for a message--since it is up to the audience to produce meaning, in open-ended dialog with the actors and amongst itself, rather than passively receive something pre-given. Actually the stage itself is less "empty" at such moments than a key protagonist: "in/visible," so to speak. Wes Truit's minimalist, fluid set is designed exclusively with "fable related decorations": a mobile platform performs as altar, pedestal, chair. A huge parachute fabric indicates plague, oracle, tragic fate or history. Finally, high up on the rear stage looms a tremendous door or gate through which are made those actors' entrances and exits which do not come from the audience or theatre: in other words, another dialectical tension between actors as actors and actors as audience. (Historically speaking, we are also to recall the fifth-century B.C. transition in the theatre architecture from wooden structures to stone *skene*.)

But if the audience actually "becomes" the Chorus, it ought not to be in uncritical fusion. After all, an audience comes to *Oedipus Rex* to participate in judgment about "plague"--not least of which is judgment about all powers unfolding before our eyes on and off stage. Today, we must think of AIDS, war, starvation, systematic homelessness and unemployment, and social disintegration--at home and abroad. At one point the Choragos remarks: "We are not the ones to decide." Properly, the ball is in the audience's court.

Nora M. Alter
University of Florida

A special difficulty when translating Sophocles for modern audiences is the role of the Chorus. Because the classical Chorus has dropped out of fashion in modern times (with the notable, almost inimitable exception of Brecht's Epic Theatre), what often detracts from the efficacy of a performance is the mere presence of a Chorus on stage, appearing automatically awkward and out of place to many audiences. Haus admits that "the chorus--the unique structural feature of tragedy--almost always proved a stumbling block in modern stagings." (And we may be reminded that the ancient Greek for "stumbling block" would have been *skandalon*, thus articulating the crucial connection for the Greeks between physicality and morality.) So, instead of trying to downplay the role of the Chorus or otherwise to detract from its presence, Haus takes the bull by the horns, not in order to return to the past but to seek the future--what he calls "the main focus of the creation process." He does so through the fusion of Brechtian "alienation effects" with Asian martial art *katas* (choreographed by Andrew T. Tsubaki). The aim here was that the "actors widened their physical consciousness and spiritual awareness," thus releasing the "religious impulse behind the tragedy as well as its theatrical energy." In a sense, then, *Chorus* and *choreography* become melded to produce at times a successful amalgam of "subjective" emotion (postclassical Greek) with the high-modernist, "objective" restraint of the Brechtian *gestus* (e.g., masks, ritual gesticulation, stylized movements). The Chorus of men and women of all ages takes over the small stage of Villanova Theatre, its rhythmic impulses returning tragedy to its purported origins in music à la Nietzsche. (The "oriental," if not "universal," origins of tragedy in this sense are further reinforced by "dervish-like" dancing.) Effectively costumed by Andrea Barrier in neutral grays and tans with felt boots, the Chorus' swishing sounds mimic the swishing of the intermittent, elemental drumming with wooden sticks or branches. Thus is the Chorus to be "dithyrambically," "symbiotically," and "synaesthetically" linked to the audience, raising the question of its own "identity" as a concatenated series of "individuals" present "collectively" at a performance somewhere between 427 B.C. and tomorrow, which is where the properly hermeneutic "fusion of horizons" is to occur.

Haus' inclination is to translate the Sophoclean concept of "tragic myth" into "the complete authority of what we call 'history': i.e., "every aspect of Man's life on earth--his strength and weakness in the struggle against his fellow men [sic], the forces of nature, and the bleak fact of his own mortality. The masked actors in the theatre of Dionysus presented the audience with not only the historical figures of the hearsay past but also their own ambitions, fate and social cohesion." Haus' interpretation, then, serves as a bridge from antiquity to the obsessive preoccupations of modernism, not to say its *hubris*: its various concepts of human agency; the desire and ability to control history and nature; its productivism and privatization, among others. From this perspective, the Villanova audience is asked "to see that an Oedipus or a Creon can so easily be ourselves," i.e., "both display the glory and the weakness (the fatal flaw) of

self-sufficient man." In a sense, then, Haus' production indeed takes the risk of demanding of the audience that it experience Aristotelian catharsis. According to Haus, "when Oedipus, the once upright, is dragged piecemeal by his own doing, from wealth and power, is stripped of reputation and made to wallow in a bed of murder, incest, suicide, and even personal disfigurement, the audience passes through such territories of fear and pity that the human heart is altogether purged." Yet, under postmodern conditions, the precise nature of this purgation must be left hermeneutically open--as much subjective as collective affect and act. However, the Chorus becomes more powerful than human "agency"--Oedipus, Creon, Jocasta--only if we realize that it is already always "the people," and that is where its real power, if any, must reside. For this reason Haus' Chorus, alternating between more "subjective" and more "alienating" acting styles, constantly seeks to make contact with the audience, using the smallness of the Vasey stage and the proximity of the audience to hermeneutic advantage.

At one key juncture, the Chorus sits as a member of the audience, and asks--not merely rhetorically--what message it ought to convey. The Chorus converses across the momentarily empty stage, producing a mock dialog-as-monolog. Hermeneutically speaking, of course, there is no clear answer to the demand for a message--since it is up to the audience to produce meaning, in open-ended dialog with the actors and amongst itself, rather than passively receive something pre-given. Actually the stage itself is less "empty" at such moments than a key protagonist: "in/visible," so to speak. Wes True's minimalist, fluid set is designed exclusively with "fable related decorations": a mobile platform performs as altar, pedestal, chair. A huge parachute fabric indicates plague, oracle, tragic fate or history. Finally, high up on the rear stage looms a tremendous door or gate through which are made those actors' entrances and exits which do not come from the audience or theatre: in other words, another dialectical tension between actors as actors and actors as audience. (Historically speaking, we are also to recall the fifth-century B.C. transition in the theatre architecture from wooden structures to stone *skene*.)

But if the audience actually "becomes" the Chorus, it ought not to be in uncritical fusion. After all, an audience comes to *Oedipus Rex* to participate in judgment about "plague"--not least of which is judgment about all powers unfolding before our eyes on and off stage. Today, we must think of AIDS, war, starvation, systematic homelessness and unemployment, and social disintegration--at home and abroad. At one point the Choragos remarks: "We are not the ones to decide." Properly, the ball is in the audience's court.

Nora M. Alter
University of Florida

Margarete Steffins *Geisteranna* uraufgeführt

Exilliteratur und ihre Überlieferung. Einmal abgesehen von den "Klassikern" wie Bertolt Brecht, zeigen sich hier bei vielen Autoren große Lücken, die zu schließen es freilich nie zu spät ist. So auch im Fall von Margarete Steffins 1936/37 im dänischen Exil geschriebenem Theaterstück *Die Geisteranna*. Margarete Steffin (1908-1941), die 33jährig auf der Flucht vor dem NS-Regime in Moskau starb und deren Bedeutung als Mitarbeiterin Brechts (u.a. an *Mutter Courage* und am *Dreigroschenroman*) erst seit einigen Jahren näher erforscht wird, hat neben Gedichten und Erzählungen auch zwei Theaterstücke geschrieben: *Wenn er einen Engel hätte* (1934/35) und *Geisteranna*. Als die schwer lungenkranke Steffin Ende 1936 wieder einmal für mehrere Monate in einem Kopenhagener Krankenhaus lag, fand sie die nötige Muße, ein Kindertheaterstück zu schreiben. Wie Steffins übrige Werke auch, gelangte die *Geisteranna* später in das Berliner Brecht-Archiv, wo das Manuskript weitgehend unbeachtet blieb. Im Mai 1994 schließlich wurde es durch Prof. Marc Silberman von der University of Wisconsin im *Brecht-Jahrbuch* erstmals veröffentlicht.

Umso erfreulicher, daß die *Geisteranna* schon wenige Monate danach am 8. Oktober 1994 in Hofheim am Taunus (bei Frankfurt am Main) uraufgeführt werden konnte. Mit 20 Kindern im Alter zwischen sieben und zwölf Jahren haben der Schauspieler und Pädagoge Torsten Dietze und der Regisseur und Theaterwissenschaftler Stefan Hauck das Stück zu seiner späten Erstaufführung gebracht. Im Mittelpunkt der *Geisteranna* steht eine Gruppe von Kindern, die in einem Dorf an der dänischen Küste leben und für ihr Leben gern auf einem alten Schiffswrack spielen. Als die Kinder erfahren, daß eine Amerikanerin das Schiff kaufen will, entschließen sie sich, dies mit List und Tücke zu verhindern. Beim Kampf um ihren Spielplatz wird eines der Kinder als Gespenst eingesetzt. Plötzlich taucht noch ein zweites Gespenst auf, das sich später als arbeitsloser Landstreicher entpuppt. Die Amerikanerin und jede sonstige Öffentlichkeit werden erfolgreich in die Flucht geschlagen. Alle nichtkommerziellen Nutzer des alten Schiffs behalten ihr Refugium.

Margarete Steffin, durch ihre proletarische Berliner Herkunft und die Zusammenarbeit mit Brecht früh in der Beschreibung sozialer Verhaltensweisen versiert, zeigt in der *Geisteranna* Strategien und Lösungsversuche auf, die erst lange nach 1945 Eingang in die deutsche Jugendliteratur gefunden haben. Der antiautoritäre Gestus, das Überlegensein der Mädchen erinnern zuweilen an Vertreter der skandinavischen Jugendliteratur wie Astrid Lindgren, aber auch an die Reformpädagogik der 20er Jahre. Das sozialistisch-kommunistische Weltbild Steffins ist ebenfalls, wenn auch nicht aufdringlich, präsent, und so ist es sicher kein Zufall, wenn die Hauptgefahr für das Freizeitparadies der Kinder ausgerechnet von einer dekadenten Amerikanerin ausgeht (im Originalmanuskript eigentlich ein Amerikaner, aus Besetzungsgründen jedoch als weibliche Rolle umgestaltet). Trotz des Vorhandenseins solch entstehungsgeschichtlicher

Merkmale machte die *Geisteranna* bei ihrer Uraufführung nach 60 Jahren dennoch einen angenehm zeitlosen Eindruck - auch dank dem ungezwungenen Spiel der Kinder, die fast zwei Stunden eifrig-engagiert im Scheinwerferlicht auf der Bühne agierten. Die Wiederentdeckung der *Geisteranna* wie auch die Tatsache, daß demnächst Forschungsarbeiten über Margarete Steffin erscheinen, lassen eine verstärkte Rezeption dieser wichtigen Brecht-Mitarbeiterin erwarten.

*Reinhard Frost
Stadtarchiv Frankfurt*

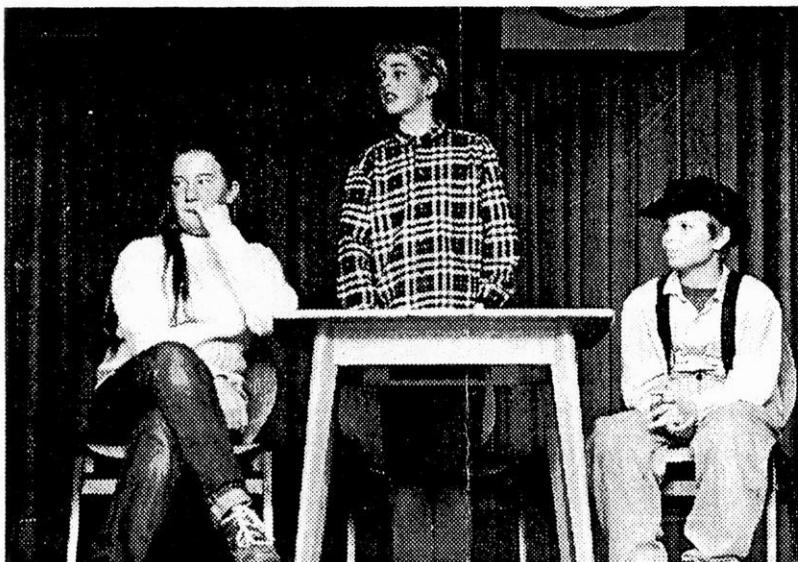
Über das Stück:

Geisteranna entsteht im dänischen Exil, als Steffin von November 1936 bis Januar 1937 im Kopenhagener Öresund-Hospital liegt und so von einem Großteil ihrer sonstigen Verpflichtungen befreit ist. Im Mittelpunkt des Stücks steht eine bunt zusammengewürfelte Gruppe von Kindern, die in einem Dorf an der dänischen Küste lebt, allerlei Streiche ausheckt und für ihr Leben gern auf einem alten, vor Jahren angeschwemmten Schiffswrack spielt. In den Augen des Bürgermeisters ist das Wrack allerdings ein Schandfleck, der verschwinden muß. Als die Kinder erfahren, daß eine Amerikanerin das Schiff kaufen will, entschließen sie sich, mit List und Tücke den Verkauf zu verhindern. Beim Kampf um ihren Spielplatz setzen sie eines der Kinder als Gespenst ein. Plötzlich taucht jedoch noch ein zweites Gespenst auf...

Steffin zeichnet individuelle, authentische Figuren, Aufschneider, Verfressene, Nachdenkliche, Quirlige, allesamt keine Idealtypen, aber clever und engagiert dabei, sich nicht mit einer Sache zufriedengeben zu wollen. Mit ihren Fragen versuchen die Kinder, Zusammenhänge, Hintergründe und Ursachen aufzudecken und nachvollziehbar zu machen. Erziehungsmethoden, Angst und Aberglauben werden diskutiert, oder die Frage, ob die sich überheblich gebenden Jungen den letztendlich schlaueren und mutigeren Mädchen überlegen sind. Immer wieder wird durch Spiel-im-Spiel-Szenen und epische Parabeln die Identifikation von Schauspieler und Rolle unterlaufen und eine antiillusionistische Distanz hervorgerufen, die dem Zuschauer wichtige Sekunden zum Nachdenken läßt.

Über die Autorin:

Margarete Steffin ist auf dem Gebiet des Theaters keine gänzlich Unbekannte. Gemeinsam mit Bertolt Brecht arbeitete sie an neun Dramen, u.a. *Mutter Courage*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Leben des Galilei*, ebenso an Prosa wie z.B. dem *Dreigroschenroman* und Gedichten. Diese ungemein produktive Frau bewältigte fast täglich ein gewaltiges Arbeitspensum, und das, obwohl die zeitlebens gegen die große Einschränkung ihres Lebens zu kämpfen hatte: ihre fortschreitende Tuberkulose. Steffin war tätig als Lektorin, Literaturagentin, Übersetzerin (sie beherrschte sieben Sprachen) und Schriftstellerin. Neben Gedichten und Erzählungen verfaßte sie auch zwei Theaterstücke für Kinder: *Wenn er einen Engel hätte*, 1978 in Berlin uraufgeführt, und *Geisteranna*. 1941 erlag sie im Alter von 33 Jahren ihrer Krankheit, als sie vor den vorrückenden deutschen Truppen von ihrem finnischen Exil über Moskau nach Amerika fliehen wollte.



Robin von Hein (Mitte) verhandelte als vorsitzender Richter in der „Geisteranna“ über Feigheit oder Mut.

Hörster Kreisblatt
vom 11. 10. 94'

Chalk Circle at the Berkeley Repertory Theatre
An Interview with Director Tony Taccone on December 17, 1994

Gudrun Tabbert-Jones
Santa Clara University

From October 28 to December 18, the Berkeley Repertory Theatre performed *The Caucasian Chalk Circle*. Rave reviews drew audiences from every part of the Bay area, including myself. Tickets were hard to come by, proving that Brecht's popularity is strongly dependent on the skills of the director. The stunning success of the play must be attributed to its flawless production by Tony Taccone, associate artistic director of the Berkeley Rep., and the all-professional, multi-cultural cast. In an interview, Taccone explained some aspects of his approach to staging *The Caucasian Chalk Circle*:

Interviewer: Why are professional theaters reluctant to stage Brecht?

Taccone: There are practical and ideological reasons. To produce Brecht is obviously very expensive. Many actors and changes of scenery are required to service the plays. Then there are the ideological reasons. The collapse of the left and the concurrent dismissal of left ideas has lowered the interest in Brecht's work. This is, of course, ridiculous reasoning. The question of whether theater should address political issues or raise the question of how societies create value systems is valid for any and every historical period.

Interviewer: Why did you select *The Caucasian Chalk Circle*?

Taccone: For the past few years I have staged many dark and gloomy plays with an apocalyptic vision of the world. I wanted to direct a play which posited the possibility of change. Even though the reality described in the play is quite brutal and, in that sense, quite similar to what is occurring now on our city streets, a strange kind of justice does occur. To some extent it projects a degree of hope, even if that hope is the result of "historical accident."

Interviewer: What changes did you make?

Taccone: Any production of any play will interpret the events on stage in a unique way, and ours was no different.

The first choice I made was to selectively edit the prologue to change its emphasis. I rejected the idea of an "easy" solution to the argument between the fruit growers and the goat breeders. The heated argument, in my mind, had to reflect the tribal, feudal and nationalistic impulses we see today in so many of the world's regional conflicts.

Secondly, I placed a chorus of children at the center of the play. These children became part of the balladeer's entourage. Like the children of any war-torn land, they were strange survivors, gypsies. The production, in many ways, was built around a final



Karen-Angela Bishop, in the pivotal role of Grusha, makes her Bay Area debut in Bertolt Brecht's THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE, the second production of Berkeley Repertory Theatre's 1994-95 season.
Photo Credit: Ken Friedman 1994

image of a single child dancing alone onstage in complete silence. He is dancing for his life, dancing with no support other than what is in the mind of the audience. This image replaced the last verse in Brecht's text which provides too neat a moral solution.

Other changes we made included cutting the scene at the *caravanserai*. Although I love the scene because it explicates the issue of class allegiance, it interrupted the flow of Grusha's journey. For me, it became imperative that we be swept up by the force of the moment, the force of history. I didn't feel too bad about making the cut since Brecht omitted the scene from his own production.

I decided against the use of masks which I felt would reduce the political impact of the play. It is more interesting today to reveal the human face of the oppressor. The subtlety and skill with which reactionary political regimes have marketed themselves is a fact of modern life. Masks for the "bad guys" are not appropriate.

I hired Chic Street Man to write an original score and to play the part of the balladeer. Chic is a blues guitar player by trade and has a wonderful, human presence. He was able to make an immediate, intimate connection with the audience while using the music to tell the story. His character became the overseer of the event, his eyes and voice served as analytical and emotional guideposts for the audience. He was a member of the audience much more than a character in a play. He is the vehicle for much of what Brecht described by "alienation."

The music itself was a blend of sounds from all over the world. It had Latin, American, African and European influences. I wanted a multi-cultural folk feel that used acoustic instruments but which did not compromise on theatrical power. This was reflected as well in every aspect of the production from casting to costuming.

In terms of the acting style, I think we arrived at a form of expression that was extremely direct and straightforward. It was very important to me that we not compromise on the harshness of the reality described by the play. The ironshirts were scary. Grusha's encounter with them was played as a near-rape scene, although she is not depicted as a victim in any way. The directness of style also allowed us to explore the comedy in the play of which there is plenty. Azdak is a comedian of tragic proportions.

Interviewer: How do you explain the success of the play?

Taccone: People are hungry for plays which speak to them intellectually, emotionally and aesthetically. Brecht's work satisfies many hungers.

Interviewer: Are there other plays by Brecht you would consider directing?

Taccone: All of them.

between wars . . .

KURT WEILL / BERTOLT BRECHT



*Zu Potsdam unter den Eichen
Das Berliner Requiem
Mahagonny Songspiel
Können einem toten Mann nicht helfen
(U.S. premiere)*

CONTEMPORARY VOCAL ENSEMBLE
AYA UEDA, Conductor

February 2, 1995
Thursday 8:00 pm
Creative Arts Auditorium
(SR45/46 & Tenth Street)
Bloomington, Indiana

This concert is funded in part by the Kurt Weill Foundation for Music, Inc.

"Seid ihr immer noch nicht fertig mit dem Ramsch?" Das Bertolt-Brecht-Archiv im Jahre 1994

Erdmut Wizisla
Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin

"Ich befehle Ihnen", soll Bertolt Brecht 1954 zu Erwin Strittmatter gesagt haben, "dafür zu sorgen, daß nach meinem Tode alles von mir, einschließlich meines Autos [...], im Schiffbauer-Damm-Kanal versenkt wird!"¹ Die Gefahr, daß seine Hinterlassenschaft in der Spree versenkt werden würde, bestand bekanntlich nie. Brechts ironische Geringschätzung mag seinen persönlichen Habseligkeiten gegolten haben, gewiß jedoch nicht seinem literarischen Nachlaß. Im Gegenteil: Erst Brechts Praxis, die Ergebnisse seiner Arbeit in Form von Manuskripten, Typoskripten und Drucken, aber auch als Notiz, Skizze, Fassung und Bruchstück, aufzubewahren und mit Hilfe von Fotokopien zu sichern, ermöglichte die enorme postume Wirkung seines Werkes. Ohne Editionen aus dem Nachlaß gäbe es heute weder das *Fatzer*-Fragment, dem seine eigentliche Rezeption noch bevorsteht,² noch *Arturo Ui*, nicht *Die Tage der Kommune*, nicht *Turandot* oder *Der Kongreß der Weißwäscher*; wir wüßten nichts von *Me-ti*, von den *Flüchtlingsgesprächen* oder von den Romanfragmenten *Der Tuiroman* und *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*; uns läge bestenfalls ein Viertel von Brechts Gedichten vor; man kannte weder Brechts im Exil ungedruckte Aufsätze zum Streit mit Georg Lukács noch Briefe, Tagebücher oder das von Helene Weigel so genannte *Arbeitsjournal*. Für "Ramsch" hat Brecht seinen Nachlaß jedenfalls nicht gehalten. Es war Wolf Biermann, der die respektlose Bezeichnung in seinem frühen Lied *Herr Brecht* dem Stückeschreiber in den Mund legte: Drei Jahre nach seinem Tod trifft Brecht auf dem Weg vom Friedhof zum Berliner Ensemble zwei Frauen und zwei Männer:

Was, dachte er,
das sind doch die Fleißigen
vom Brechtarchiv.
Was, dachte er,
seid ihr immer noch nicht fertig
mit dem Ramsch?³

Knapp vier Jahrzehnte nach Brechts Tod nehmen wir des Bänkelsängers Erkundigung auf. Was haben die "Fleißigen vom Brechtarchiv" geleistet? Woraus setzt sich der "Ramsch" zusammen? Wie ist die gegenwärtige Situation des Archivs? Welche Aufgaben stellen sich für die Zukunft? Die Geschichte des Bertolt-Brecht-Archivs ist

noch nicht geschrieben.⁴ Sie wäre festzuhalten nicht nur als Chronik eines der bedeutendsten Schriftsteller-Archive des 20. Jahrhunderts, sondern als Geschichte von Menschen in Umständen, unter denen scheinbar unpolitische Dinge wie die Arbeit eines literarischen Archivs politische und biographiestiftende Dimensionen annehmen konnten.

Als formales Gründungsdatum des Bertolt-Brecht-Archivs gilt der 1. Dezember 1956. Bereits im Oktober 1956 hatte Helene Weigel jedoch zwei Mitarbeiter des Berliner Ensembles, Hans Bunge und Wolfgang Pintzka, beauftragt, mit der Sichtung und Sicherung des umfangreichen Nachlasses zu beginnen. Unter der Leitung von Hans Bunge wurden in einer Zeit von lediglich zwei Jahren etwa 120 000 Blatt verzeichnet und verfilmt, wobei man Brechts Anordnung des Materials beibehielt, um selbst verborgene Zusammenhänge nicht zu zerstören. Im Bertolt-Brecht-Archiv befand sich schon damals der überwiegende Teil aller erhaltenen Manuskripte und Typoskripte Brechts, so daß die Möglichkeit bestand, den Entstehungsprozeß von Texten Brechts zu rekonstruieren. Die ebenfalls im Archiv verbliebene Nachlaßbibliothek erleichterte die Suche nach Quellen für Texte von Brecht. Für nur wenige Literaturarchive bestehen vergleichbar günstige Bedingungen.

Die ersten Jahre müssen eine bewegte Zeit gewesen sein. Die Erwartung auf Unpubliziertes war so groß, daß Helene Weigel fürchtete, es könnten ohne ihre Kenntnis Brecht-Texte das Archiv verlassen. Sie beschäftigte im Archiv darum am liebsten Leute, die "keine zu großen Brecht-Enthusiasten" waren, wie Hans Bunge sagte, "sonst würden sie sich festlesen, und wir wären in Jahren nicht mit der Sichtung fertig"⁵. Die Absicherung war vergeblich: Immer wieder wurden Abschriften herausgeschmuggelt, erschienen ungenehmigtbrisante Texte wie Brechts Gedicht zum 17. Juni 1953, *Die Lösung*, oder die Texte zum Tod Stalins. Das Interesse für den schriftstellerischen Nachlaß trug bisweilen konspirative Züge, denkt man etwa daran, daß der in Westberlin lebende "DDR-Flüchtling" Uwe Johnson nur mit Hilfe eines "erschlichenen" westdeutschen Passes die Edition des *Me-ti* besorgen konnte.⁶

Hans Bunge (1919-1990), dessen Verdienste um das Bertolt-Brecht-Archiv noch nicht ausreichend gewürdigt worden sind,⁷ war über das Theater zu Brecht gestoßen. Er hatte sich intensiv mit Brechts *Antigonemodell* befaßt und 1952 in Greifswald mit einer Hochschultheatergruppe *Die Gewehre der Frau Carrar* inszeniert. Neben seiner Arbeit als Regieassistent am Berliner Ensemble baute er das Archiv des Theaters auf. Bunges Verständnis von Archivarbeit war alles andere als papieren und buchhalterisch. Die Gespräche mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, mit Kollegen und Freunden Brechts, namentlich die mit Hanns Eisler und Ruth Berlau, gehören zum Spannendsten, was die Brecht-Forschung hervorgebracht hat.⁸ Bunge, der Beziehungen zu Autoren wie Peter Weiss, Hans Magnus Enzensberger und Uwe Johnson pflegte und der zum Freundeskreis von Robert Havemann und Wolf Biermann zählte, verlangte wie Brecht von jeder Arbeit, daß sie Folgen haben müsse. Damit konnte er unter Verkehrsformen, wie sie die DDR herausbildete, nur die Erweiterung der Grenzen meinen, die jeder geistigen Arbeit gesetzt

waren, was ihm, als er 1960 nach Differenzen mit Helene Weigel das Archiv verlassen mußte, auch in der Akademie der Künste und in anderen Institutionen der DDR Ausgrenzungen und Berufsverbot eintrug. Was die politische Atmosphäre anlangte, verloren die frühen Jahre ihre prägende Kraft nie völlig: Auch im Bertolt-Brecht-Archiv blieb der Anpassungsdruck nicht ohne Wirkung; aber dennoch wehte im Archiv ein offener, zuweilen widersetlicher Geist, der auf die Wahrheit der Überlieferung baute und subalterne Ideologisierungen verachtete, aus welcher Ecke auch immer sie kamen.

Bis zu ihrem Tod 1971 fühlte sich Helene Weigel für das von ihr gegründete und weitgehend finanzierte Archiv verantwortlich. Mit dem Verkauf des Sammlungsgutes des Archivs samt Archivbibliothek und Findhilfsmittel an die Akademie der Künste der DDR im Jahre 1973 endete die Aufbauphase, äußerlich dokumentiert durch den Abschluß der Publikation des vierbändigen Bestandsverzeichnisses von Herta Ramthun (1907-1988)⁹, die zahllosen Brecht-Forschern eine kundige und anregende Beraterin war. Neben dem Bestandsverzeichnis existieren weitere Findhilfsmittel wie Karteien, Kataloge, Verzeichnisse, hervorzuheben ist das Brieffindbuch (1966) von Günter Glaeser, der seit dreißig Jahren im Archiv arbeitet, Herausgeber u.a. der Briefe Brechts und Mitarbeiter der neuen Brecht-Ausgabe ist.¹⁰

Die Eröffnung des Brecht-Hauses in der Berliner Chausseestraße 125 im Jahre 1978 bot dem Archiv die Möglichkeit der räumlichen Erweiterung auf das gesamte zweite Obergeschoß. Zugleich stieg die Zahl der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die zeitweise nur zwei betragen hatte, auf zwölf. Es wurden mit großem Einsatz wissenschaftliche Projekte wie die *Bibliographie Bertolt Brecht* betrieben, die an die Bemühungen um die historisch-kritische Brecht-Ausgabe während der Jahre 1958 bis 1963 erinnerten. Die Zeit von 1978 bis 1992 ist geprägt durch Gerhard Seidel, dessen editionstheoretische Arbeiten der Brecht-Forschung Impulse verliehen haben.¹¹ Seidels wissenschaftliche Grundsätze für die Arbeit im Handschriftenbereich und in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs schufen einen Standard der Aufbereitung des Materials, der sowohl in der Wissenschaft als auch im Archivwesen Anerkennung gefunden hat. Die exzellente Zugänglichkeit der Archivalien beruht auf einer Einzelblattverzeichnung, die der Druckschriften auf der (sowohl aktuellen als auch retrospektiven) Erschließung noch der entlegensten deutsch- und fremdsprachigen Publikationen von und über Brecht und sein Umfeld. Manuskripte und Bearbeitungsspuren von Brechts Hand liegen in Transkriptionen vor. Eine Aufführungsstatistik und eine Theaterdokumentation informieren über die Brecht-Rezeption auf den Bühnen der Welt.

Im Bertolt-Brecht-Archiv und im ihm seit 1977 zugeordneten Helene-Weigel-Archiv stehen gegenwärtig etwa 356000 Dokumente zur Verfügung, das sind: ca. 200000 Werkhandschriften, Tagebücher, Briefe, Urkunden (darunter Arbeiten von Mitarbeiterinnen Brechts wie Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin und Ruth Berlau sowie von Schriftstellerkollegen, Komponisten und Malern wie Walter Benjamin, Hanns Eisler, Paul Dessau und Caspar Neher); die Modellbücher, in denen - ehe solche

Aufgaben die Videotechnik übernahm - Brechts Inszenierungen durchfotografiert sind; Fotos; ca. 20000 Bücher (darunter die wertvolle Nachlaßbibliothek Brechts mit 3500 Bänden); ca. 110000 Presseveröffentlichungen; Programmhefte, Theaterplakate, Inszenierungsfotos; Bild- und Tonträger (darunter ein fast vollständiger Mitschnitt von Brechts letzter Probenarbeit zu *Leben des Galilei*), Grafik und andere Kunstgegenstände. Das Archiv steht allen offen, die sich mit Brecht, mit Helene Weigel, mit dem Berliner Ensemble oder angrenzenden Themen befassen.

Mit der Erweiterung des Bertolt-Brecht-Archivs im Jahre 1978 wurden die letzten Wohnungen von Brecht und Helene Weigel, die zeitweise dem Archiv als Arbeitsräume gedient hatten, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die dem Archiv zugeordnete Brecht-Weigel-Gedenkstätte erfreut sich seit ihrer Eröffnung eines anhaltenden Besucherinteresses. Der besondere Reiz eines Aufenthaltes in Brechts und Weigels Wohnung besteht in der Möglichkeit, die Lebensverhältnisse des Schriftstellers und der Schauspielerin unverfälscht nachempfinden zu können. Nichts deutet auf ein Museum hin; die Wohnungen, ihre Möblierung und ihr sonstiges Inventar entsprechen dem Originalzustand.¹² Das Haus Chausseestraße 125 liegt in der Mitte Berlins, am Friedhof der Dorotheenstädtischen Gemeinde, von dem Brecht sagte, daß er "nicht ohne Heiterkeit" sei.¹³ Unweit der Gräber von Hegel, Fichte, Heinrich Mann, Hanns Eisler, Paul Dessau und anderen fanden Bertolt Brecht und Helene Weigel dort ihre letzte Ruhestätte.

In den Jahren 1988 und 1989 wurde im Bertolt-Brecht-Archiv die Gründung eines Instituts geplant, in dem der Grundstein für eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Brechts gelegt werden sollte. Auf höchster Regierungsebene hatte man die notwendigen Finanzen bewilligt, sie wären, ob als Ost- oder Westmark, ungehindert geflossen. Der Stellenplan war erarbeitet, die Feinaufteilung der Arbeitszimmer durchdacht, das Nachbarhaus für den Baubeginn im Januar 1990 geräumt, als sich im Herbst 1989 das erstarnte ostdeutsche Gemeinwesen in Bewegung setzte. Mit dem Untergang der DDR zerbrach eine Konstruktion, die geeignet war, Schwindelgefühle hervorzurufen. Aussagen über die Tragfähigkeit des projektierten Gebildes bewegen sich im Bereich der Spekulation. Es bleibt ein zwiespältiger Eindruck: Problematisch war die hypertrophe - und machtgestützte - Fixierung auf einen Autor, der andere wissenschaftliche und editorische Vorhaben zum Opfer gefallen wären. Reizvoll - und geradezu märchenhaft, verglichen mit den vom Rotstift diktieren Bedingungen gegenwärtiger Kulturpolitik - ist die Sorglosigkeit, mit der ein wissenschaftliches Jahrhundertprojekt geplant werden konnte.

Heute ist das Bertolt-Brecht-Archiv Teil der im Herbst 1993 gegründeten Stiftung Archiv der Akademie der Künste, die gemeinsam von den Ländern Berlin und Brandenburg getragen wird. In den Bereichen Handschriften, Bibliothek, Helene-Weigel-Archiv und Brecht-Weigel-Gedenkstätte arbeiten acht Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Als befruchtend für die Arbeit wirkt sich der Umstand aus, daß das Land Berlin im

Dezember 1992 die Originale des Brecht-Nachlasses von den Erben Brechts erworben und sie dem Bertolt-Brecht-Archiv als Dauerleihgabe übergeben hat. Mit dem Nachlaß wurden die Bibliothek Brechts und das ausgesprochen ergiebige Fotoarchiv der Erben gekauft. Die Gründung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste brachte eine relative Stabilität der Finanzlage, und sie ermöglichte sowohl Ankäufe einiger bedeutender Brecht-Handschriften¹⁴ als auch die überfällige Aufbesserung der technischen Ausstattung des Archivs (Telefonanlage, Computer, Tonanlage, Kopierer). Es bleiben freilich Wünsche nach Mitteln in einer Größenordnung offen, die jeden Träger überfordern: Möbel, Kunstgegenstände und Bücher aus dem Besitz von Brecht und Helene Weigel müssen dringend restauriert werden, eine Grundrenovierung der Räume ist längst überfällig.

Die wesentlichen Aufgaben sind unverändert: Das Bertolt-Brecht-Archiv und die Brecht-Weigel-Gedenkstätte haben in erster Linie der Öffentlichkeit den Zugang zum Nachlaß und zu den Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel zu ermöglichen. Das erfordert die Fähigkeit zur soliden Aufbereitung und Betreuung der Materialien, und es verlangt eine ausgewiesene Kennerchaft. Die weltpolitischen Veränderungen der letzten Jahre haben das Interesse an Brecht nicht lahmegelegt, der Andrang ist unverändert. Es gibt keinen Bruch in der Brecht-Rezeption auf den Bühnen der Welt. Über Brecht und ihn betreffende Themen werden anhaltend Dissertationen geschrieben, ein beträchtlicher Teil davon mit Unterstützung des Bertolt-Brecht-Archivs. Inhaltlich sind Akzentverschiebungen zu verzeichnen. Wissenschaftliche oder journalistische Arbeiten, Filme, Ausstellungen etc. widmen sich bislang vernachlässigten Themen. Zum Teil auf der Basis neuer Zeugnisse werden Brechts Haltung zum Stalinismus ebenso untersucht wie seine Rolle innerhalb der linken historischen Avantgarde oder die Konflikte mit der DDR-Kulturbürokratie. Brecht Mitarbeiterinnen, vor allem Margarete Steffin, finden zunehmende Aufmerksamkeit. Akribisch wenden sich Untersuchungen Problemen der Druckgeschichte oder der Theatertheorie zu. Die Erarbeitung der neuen Brecht-Ausgabe der Verlage Suhrkamp und Aufbau wird aktiv vom Archiv unterstützt.

Zu den Aufgaben, die vor dem Bertolt-Brecht-Archiv stehen, gehören der Ausbau einer Videosammlung und der gezielte Einsatz von Computertechnik. Im Helene-Weigel-Archiv wird die Verzeichnung des gesamten Bestandes, die in den vergangenen Jahren nur schleppend voranschritt, elektronisch vorgenommen. Sinnvoll erscheint der Übergang auf eine Computerkatalogisierung in der Archivbibliothek. Brechts Nachlaßbibliothek muß umfassend katalogisiert und als Verzeichnis der internationalen Brecht-Forschung zugänglich gemacht werden. Widmungen, Randglossen, Bearbeitungsspuren in den Büchern aus Brechts Besitz dokumentieren Lektüreeindrücke und Interessen, Quellen und Beziehungen Brechts - ein bislang nur vereinzelt berücksichtigtes Potential, das vom Archiv aufzubereiten ist.¹⁵ Das Archiv plant, den Katalog der Bibliothek Brechts im Zusammenhang mit einer Ausstellung zu präsentieren, die Brechts Bücher und ihre Geschichte zum Gegenstand hat. Der geeignete Termin für die Eröffnung einer solchen Exposition wäre Brechts 100. Geburtstag am 10. Februar 1998.

Wie heißt es am Schluß von Biermanns Liedchen? "Und er lächelte / unverschämt-bescheiden und / war zufrieden." Es muß dahingestellt bleiben, wie Brechts Begegnung mit den "Fleißigen" heute ausfiel. Für die Arbeit im Bertolt-Brecht-Archiv sollte maßgebend nicht die zufriedene, bequeme, sondern die "unverschämt-bescheidene" Haltung sein. Betätigungsfelder gibt es zuhauf. Brecht wußte um die Konflikte, die seine Hinterlassenschaft in sich barg. In einem Gespräch mit Karl Kleinschmidt, wenige Wochen vor seinem Tod, wünschte er sich für seinen Nachruf:

Schreiben Sie, daß ich unbequem war und es auch nach meinem Tode zu bleiben gedenke. Es gibt auch dann noch gewisse Möglichkeiten.¹⁶

Anmerkungen

1. Strittmatter, Erwin: *Besuch bei Brecht heute*. In: *Wochenpost*. Berlin 4. Jg. (1957), Nr. 15 (13. April), S. 11.
2. Eben ist die von Heiner Müller besorgte Fassung des Fragmentes als Buch erschienen, vgl. Brecht, Bertolt: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
3. Biermann, Wolf: *Die Drahtharfe. Balladen, Gedichte, Lieder*. Berlin: Wagenbach 1965, S. 23.
4. Freilich gibt es Ansätze, die nicht unerwähnt bleiben dürfen. Vgl. u.a.: Strittmatter: *Besuch bei Brecht heute* (s. Anm. 1); Bunge, Hans-Joachim: *Über das Bertolt-Brecht-Archiv*. In: *Sinn und Form*. Berlin 11. Jg. (1959), Nr. 1, S. 140-145; Seidel, Gerhard: *Die Einrichtungen der Akademie der Künste der DDR im Brecht-Haus Berlin*. In: *Brecht-Haus Berlin*. Hrsg. v. Brecht-Zentrum der DDR, Berlin 1978; Seidel, Gerhard: *An den Quellen der Brecht-Forschung*. In: *Sinn und Form*. Berlin 31. Jg. (1979), Nr. 1, S. 178-185; Seidel, Gerhard: *Das Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste der DDR - ein kollektives Gedächtnis der Forschung*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Leipzig 2. Jg. (1981), Nr. 1, S. 121-125; *In eigener Sache*. Unfeierliche Chronik zum 25. Geburtstag des Bertolt-Brecht-Archivs. In: *notate*. Berlin [4. Jg.] (1981), Nr. 6, S. 1-2 u. 12-15; Raddatz, Fritz J.: *Die Wohnung über dem Grab*. In: *Die Zeit*. Hamburg, 48. Jg. (1993), Nr. 30 (23. Juli), S. 56.

5. Strittmatter: *Besuch bei Brecht heute* (s. Anm. 1), S. 10.
6. Vgl. Verf.: "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 D.D.R. Hrsg. v. Roland Berbig u. Erdmut Wizisla. Berlin: KONTEXTverlag 1993, S. 301-319 u. 406-411.
7. Eine rühmliche Ausnahme bildet: Völker, Klaus: *Wer könnte schon von sich sagen, daß er die Wahrheit im Sacke hat?* (Über Hans Bunge, 1919-1990). In: *Freibeuter* H. 45. Berlin 1990, S. 145-150.
8. Vgl. Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*. München: Rogner & Bernhard 1970, und *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate* von Ruth Berlau. Hrsg. und mit einem Nachwort v. Hans Bunge. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1985. Eine ganze Reihe von Gesprächen, die Hans Bunge geführt hat, harren noch heute ihrer Veröffentlichung.
9. Vgl. *Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bearbeitet v. Herta Ramthun. 4 Bände. Berlin und Weimar: Aufbau 1969-1973.
10. Vgl. Brecht, Bertolt: *Briefe*. Hrsg. u. kommentiert v. Günter Glaeser. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, und Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bände. Berlin und Weimar: Aufbau/Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 ff.
11. Vgl. vor allem: Seidel, Gerhard: *Bertolt Brecht - Arbeitsweise und Edition*. Das literarische Werk als Prozeß. Berlin: Akademie-Verlag 1977.
12. Vgl. Völker, Klaus: *Drei Zimmer für B.B.* In: *Zeit-Magazin*. Hamburg 45 Jg. (1990), Nr. 49 (30. Nov.), S. 82-97.
13. Vgl. Bertolt Brecht an Peter Suhrkamp, März 1954. In: Brecht: *Briefe* (s. Anm. 10), Band 1, S. 716.
14. Zuletzt wurden drei Textbücher der amerikanischen Fassung des *Galilei* mit Eintragungen von der Hand Brechts und Charles Laughtons angekauft. Die bislang unbekannten Bearbeitungsstufen belegen, daß Brechts Anteil an der unmittelbaren Textarbeit größer war, als er selbst dargestellt hat.

15. Der *Katalog der Bibliothek Bertolt Brechts* ist ein älterer Plan des Archivs, den Gerhard Seidel verfolgt und zu dem Herta Ramthun wesentliche Vorarbeiten geleistet hat.

16. Kleinschmidt, Karl: *Wir sind der Mensch von Sezuan*. Bert Brecht - Erinnerung und Vermächtnis. In: *Neue Zeit* (Berlin), v. 19. Aug. 1956.

Bertolt-Brecht-Archiv, Chausseestraße 125, D - 10115 Berlin,
Tel. (030) 2 82 31 25. Öffnungszeiten: Di-Do 9-16 Uhr, Fr 9-15 Uhr.
Um vorherige Anmeldung wird gebeten.

Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Chausseestraße 125, D - 10115 Berlin,
Tel. (030) 2 82 99 16. Öffnungszeiten: Di, Mi, Fr 10-12 Uhr,
Do 10-12 Uhr und 17-19 Uhr, Sa 9.30 - 14 Uhr.
Die Besichtigung ist nur mit Führung möglich. Für Dienstag-, Mittwoch- und
Freitagnachmittag können zusätzlich Termine vereinbart werden.

(Reprinted from *Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* VI, 1994, p. 75-80, by permission of the author.)

The Peculiar Story about the Butcher's Wife in Svendborg - And Other Fairy Tales from Far-Away Denmark

*Hans Christian Nørregaard
Copenhagen*

During the general showdown with Communism, John Fuegi's Brecht-biography which has been published by two titles - in USA as "Brecht & Co.: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama", and in England as the "The Life and Lies of Bertolt Brecht" - has enjoyed a broad, mostly uncritical journalistic treatment. Personally I find it impossible to neglect the dominating tone of accusation of this book. Brecht is lying, stealing and betraying all the way through 732 pages. But what is Fuegi himself doing meanwhile?

When I was finally standing book in hand, even before I dropped the money at the cash register, I haphazardly looked at the glossy pages of the picture supplement. I came across illustration no. 21, a portrait photo of an older woman whom I recognized. "Mari Hold-Ohm" it said, and the caption continued:

"After the sudden death of her husband, when he apparently discovered pictures of her wearing Brecht's clothes, Mari destroyed the pictures of her early life as Brecht's maid."

From where does Professor Fuegi have this knowledge or these assumptions?

From me! I am amiably thanked for the information about the destroyed photos on page 633, and this is where things get interesting because in this single case, which Fuegi blows up into a big deal, it is possible to follow his method at close range.

There is not much mystery about Maria Ohm, born Hold (1909-1980). For 46 years she was a respected citizen of the Danish town of Svendborg, married to the best butcher in town. She had been recommended to the Brecht family by Karin Michaelis, at that time one of the few Danish writers of world fame. By Mrs. Ohm's accent one could tell that she was German born, and she spoke with unadulterated devotion about the two generations of Brechts whom she had served as a maid.

I met with Mrs. Ohm during the summer of 1971 and not, as Fuegi writes (p. 661), in October 1986, because by then she had been dead for six years. The occasion was a TV montage about Brecht's Danish exile. Recordings of the preliminary talks and a thorough transcript of the sound track of the film sequences which we shot with Mrs. Ohm still exist.

In my correspondence I have a letter dated October 17, 1986 - obviously a date he has mixed up with the aforementioned TV recordings on the island of Funen - where Fuegi among other things writes (in German): "I should be very interested in a copy of the cassette with your interview with Marie Hold-Ohm. Did Rudy tell you about our meeting with Marie Hold-Ohm's daughter in Thuro?"

Subsequently I - in October 1994 - phoned Rudy Hassing, who had collaborated with John Fuegi on a rather hagiological film about Brecht's Danish mistress Ruth Berlau, and I asked him if Fuegi might have obtained additional information about the death of her father and the burned photographs from Mrs. Ohm's daughter. No, that is not the case. Fuegi's built-in serial about Maria Ohm is exclusively based upon the material which I left at his disposal. But, Hassing adds, *that is John's usual way of dealing with sources*. Among other things, he mentions that Fuegi tampered with Grete Steffin's menstruation cycle in order to invent pregnancies with Brecht, leading to induced abortions. But Steffin's private pocket calendar, in which she has entered her periods, contradicts Fuegi's fantasies. I suggest that Hassing call Mrs. Ohm's daughter in Thuro and gently inform her that a much too generous American Professor has wished to encumber her with a half-sister sitting on the Brecht millions in Berlin.

Like Brecht, Maria Hold was born in Augsburg, Germany. According to her own wish she started housekeeping for his father when he became a widower. It was a good place she knew from her elder sister, Josefine. After that Maria, with the explicit permission of her parents, was sent to Berlin to keep house for the young, ambitious poet. During their escape to Denmark in 1933 she helped bring Brecht's and Helene Weigel's not quite three year old daughter, Barbara, out of Germany. Maria Hold looked after the house and the children at Brecht and Weigel's residence at Skovsbostrand until November 5, 1934, when she married the butcher, Jorgen Henrik Ohm, in nearby Svendborg.

When working with television, the nature of the medium makes you interested in all kinds of images including old photographs, in order to document the past. In 1971, I asked Mrs. Ohm if she had any photos from her time as Brecht's housekeeper. No, she did not. In 1968 her husband unexpectedly died of a heart attack, merely 63 years of age. The death occurred during a visit at their daughter's in Rodovre (a Copenhagen suburb), so Fuegi's melodrama about the jealous husband rummaging among his wife's private things and then dropping dead with the compromising photographs in his hands should be categorically denied. Maria Ohm was in severe shock, and when she moved away from the big, old villa where she had lived with her husband into a one-story house, she had to sort out her earthly belongings. A lot of her past went up in flames, not only her past with Brecht, but that too. It was a kind of therapeutic hyperactivity after her grief and paralysis. Of course I reproached her for this vandalism, and as she had finally obtained some distance to it all, she teasingly said that among the photographs there had been one which probably would have made my eyes open wide:

Once, while she was still housekeeping in Augsburg for Brecht Senior and Junior, who pretended to be studying medicine in Munich with frequent visits home, young Brecht had been playing billiards with his friends. They were like a bunch of school boys she says, and as Brecht had a camera within reach, he suddenly got the idea that she should wear his shirt, trousers, vest and cap, whereupon he would take a snapshot. "Well, I didn't really feel like it, but they talked me into it, and then he took the photograph." Later Brecht gave her the photograph. Now - to my regret - it has been burned. "Maybe we should reconstruct it", I joke. "Oh no", the lady shudders. "That was back then, when one looked different from today." There is no more to be squeezed out of that story.

John Fuegi launches it on page 77 of his mammoth book while rattling off young Brecht's erotic escapades, where he writes about how Brecht

"...pushed other sexual dalliances along. With the youngest maid in the household, the now eighteen-year-old Mari Hold, the young master sometimes had special things in mind. He had her strip off her maid's uniform and dress in drag, putting on Brecht's clothes while he took photographs of her."

This is not altogether wrong, although the incident is totally removed from the actual context, and a somewhat sultry photo series is implied. On page 138 Fuegi turns the screw a bit further, reporting from Berlin:

"Brecht's pretty maid, Mari "Peppi" Hold, repeated the rituals she had first learned as a fourteen-year-old in the Brecht household, even dressing in his clothes for him at his request."

Now we are dealing with ritual and age of consent. The camera is no longer necessary, and Fuegi is "pepping up" Maria with a nickname that does not belong to her at all, but to her sister, Josefine, whom he does not mention in the book. Also implicitly, things did not stop at the cross dressing, or the dressing up. One only has to leaf through the book until page 252 where Brecht's daughter Barbara sees the light of day:

"The child, born on October 18, 1930, was given the uncommon first name of Mari, the same spelling as used by his longtime maid, Mari Hold."

This is not true at all. Fuegi is quoting several times from my studies in the archives at the Danish alien authorities but disregards the contemporary police reports, descriptions of personal characteristics, and applications for passports that clearly show

that Barbara's full name is *Marie* Barbara Brecht, while Miss Hold of course still was called *Maria*. If Barbara was named after someone, it would be more probable to refer to one of young Brecht's girlfriends, Marie Rose Aman (*Erinnerung an die Marie A.*) or to a heap of other Maries from Catholic Bavaria.

Brecht's daughter has always been called Barbara by everybody but Fuegi, who stubbornly writes *Mari Barbara* throughout the book, even Mari Barbara Brecht-Schall after her marriage to the actor Ekkehard Schall, and thereby wastes a lot of paper. This insistence on the suggestive use of the superfluous first name in the wrong spelling has been called by John Willett: "perhaps the nastiest little piece of mud in this portrait of a great poet" (*The Observer Review*, July 27, 1994). With this foolish, demagogical technique Fuegi indeed wishes to throw doubt on the motherhood of Helene Weigel! The cuckoo Brecht laid his eggs in all sorts of nests, Fuegi tells us: mostly they led to abortions, but not this one. Of course he is unable to provide any sort of proof:

"If the child was Mari's it would not be inconsistent with Weigel's behavior to treat the child as her own."

That is as far as he goes, but from now on he constantly insinuates that Barbara Brecht is Maria Hold's biological daughter with Brecht.

Fuegi's absolute trump card in this connection: When Maria Hold celebrates her wedding with Jorgen Henrik Ohm in Svendborg, Brecht writes an occasional poem as a thank you and a tribute to his indispensable help around the house. Here Fuegi fastens upon the passage: "When the Barbaric appeared she had your eyes and soon she had two mothers". Fuegi does not recognize metaphors, only literalness, just as he too willingly confuses inspiration with plagiarism. By some genetic whim the child had blue eyes, but any physiognomic comparison will prove that Barbara looks more like Helene Weigel than she looks like Brecht himself, not to speak of the by now fortunately ignorant Mrs. Ohm. And if Brecht's wording is anything but a joking compliment, it would have been a bizarre code to smuggle into a wedding poem that actually might have been recited or handed out around the festive table where both Helene Weigel and Karen Michaelis were seated. Brecht himself was excused, as he was in London.

I read this wedding poem aloud to Maria Ohm in 1971 while the camera and the tape recorded her spontaneous reactions. She had either forgotten about the poem or never received it. She even asked if Brecht had written it himself, which Fuegi does eagerly note in his book (pp. 333-34), in contrast to elsewhere when everybody but Brecht himself wrote his works. But the situation was in fact that I was sitting there procuring and perhaps concocting something from my second-hand reading. Of course, I also read the lines about the barbaric Barbara without either Mrs. Ohm or I showing any sign of the unsuspected possibilities of interpretation they might be holding.

To Fuegi it is important that the women whom Brecht - according to him - once embraced and made pregnant are then ruthlessly pushed into the gutter (p. 313):

"His new toilet was a primitive affair that somebody needed to empty daily. Fortunately, for tasks like this, Mari Hold was with the family at Skovsbostrand."

For tasks like this? Pure fabrication! Just as he lets Maria Hold be at the beck and call of Brecht and the two children 24 hours a day. In the material Fuegi received from me Mrs. Ohm states: "He (Brecht) made sure that I didn't work too much. It was he who saw to it that there was somebody else to wash the dishes and do the hard work. I wasn't allowed to. No, Sir. I wasn't supposed to do that." Everything that does not fit his image of the vile exploiter Fuegi sorts out. "There was no guile in him", Maria Ohm says about Brecht, and Fuegi sticks his fingers into his ears, already hunting for more foul play from other tapes and other documents that he likewise manipulates with his special mixture of evil intentions and unbridled imagination.

John Fuegi's book falls apart during the first perusal. Never mind the colossal number of factual errors such as Brecht's main composers, Kurt Weill and Hanns Eisler, being born in the wrong places; that is at least a harmless kind of consequence. Worse are the omissions, the deliberate concealment of facts. For example, Fuegi's method, when he wants to throw doubt upon Brecht's anti-fascism, is on the whole vitiated by dirty tricks. Through Ruth Berlau we learn that a certain Hans Bendix was a sympathizer of Franco. Of course, Fuegi does not know that this man was a famous Danish artist and already in 1933 the editor of a magazine which was censored by the government after only three issues because of its attacks on the Third Reich and Bendix's own aggressive drawings of Hitler and Goebbels. Fuegi's use of Hans Bendix, who easily vanishes in the multitude of remote and subordinate characters, is actually a good example of his unreliability, the parroting based upon dubious sources that he does not even care to check.

Similarly Fuegi brags that he has no problems with mentioning the name of the doctor who seduced Ruth Berlau's sister and then committed her to a mental institution, which he does. Highly confidential material is misused for self-promoting indiscretions that do not even serve any purpose. Blameless people who have nothing to do with Brecht are thrown into the bargain. But never mind them, as long as Brecht goes down too. Never mind the Social Democrat Hans Bendix's fight against Fascism. Never mind the totally unpolitical Maria Ohm's decency. Is that not exactly the kind of human sacrifice which Fuegi imputes to Brecht and then blames him for? The problem is biting its own tail.

On the other hand Fuegi needs heroes to counterbalance the villain Brecht. Or rather heroines. He glorifies the modest Danish career of Ruth Berlau as an actress, director, writer, and celebrity, not even questioning her own published memoirs

critically. Of course he is more than willing to accept the fairy tale that she won nationwide fame, riding a bicycle to Paris and back again and reporting about the tour to a single newspaper, as if the whole of the nation was deeply impressed by this kind of stunt. Once established, "Berlau was everywhere. One could hardly miss her", Fuegi writes, adopting her own egocentric view. Among those "who shared with me personal knowledge of events as they observed them," Fuegi refers to Dagmar Andreasen and Mogens Voltelen, who could have told him a different story about Berlau's personality and talents; but apparently he never asked, only shook hands with them and stuck to his own theories.

Berlau *did not* found the amateur Red or Revolutionary Theater in Copenhagen. The initiator and the leader during the first year of its existence - including the participation in a workers' theatre festival in Moscow in May 1933 that won a prize - was the outstanding director Per Knutzon, a pupil of Erwin Piscator and the Czech E.F. Burian. Dagmar Andreasen, Berlau's favorite, her star as Brecht's Mother and Senora Carrar, later wrote: "As a director of the RT she had not the calibre of Per Knutzon. But who could have asked for that? And make herself respected like Knutzon she could not either".

Berlau *did not* make "an extensive photographic record" of RT's production of Brecht's *Mother*: there is no such record, only some snapshots by Mogens Voltelen, architect and stage designer. Fuegi must be confusing this with the model book-like photos of Helene Weigel playing Senora Carrar in Copenhagen, but they were also done by Voltelen. Maybe Voltelen inspired Berlau to make similar attempts years later. This is speculation but less far-fetched than many of Fuegi's. Voltelen also translated *Senora Carrar's Rifles*, although the Danish edition credits only Ruth Berlau as the translator. So who is whose slave anyway? All this is far more complicated than Fuegi ever dreamed.

And Berlau *did not* - in her prime - play lead roles in Brecht's *In the Jungle of the Cities* and Strindberg's *Miss Julie* in Copenhagen. *In the Jungle of the Cities* was never staged in Denmark during Brecht's lifetime, and Berlau performed only extracts from *Miss Julie*, combined with recitations of Danish and foreign poetry a single time in a concert hall she had rented for this purpose.

All these half-truths and untruths serve Fuegi in building up the image of a remarkable artist "in her own right," which Ruth Berlau certainly was not. Her two books have never been republished in her homeland. I have never come across a single mention of Ruth Berlau in the Danish Nazi press throughout the thirties, while there are many attacks on Brecht, Bendix, and Knutzon. Fuegi's dramatic allegation that she "was in immediate danger of arrest or murder" or would have been arrested by the Nazis "on sight" if she had left Brecht in Finland and returned to Copenhagen is pure nonsense and only shows that he knows nothing about the odd condition in German-occupied Denmark until the time when Berlau had left the European continent with the Brecht party.

John Fuegi creates this myth about Ruth Berlau only to make it seem probable that she later produced literature that could be absorbed into Brecht's work. Then he can credit her along with Brecht and Erich Engel as a co-director of the world famous 1949 production of *Mother Courage* etc.

The Life and Lies of Bertolt Brecht is a ticking bomb - not under any Brecht icon, but under John Fuegi himself. In his more than 1800 notes he refers to all the Brecht literature he could get his hands on: biographies, duplicated dissertations, newspaper articles, and miles of recorded tapes. It will take time to go through it, but it will pay. For instance, Fuegi quotes the German translation of Harald Engberg's book about Brecht on Funen for the allegation that the Danish journalist, Fredrik Martner, wrote some of the Keuner stories which later were incorporated in Brecht's collected works. Engberg's book says the exact opposite! Martner borrowed the signature "Herr Keuner" from Brecht when he was writing his columns about purely Danish matters in the newspaper *Fyns Socialdemokrat*. With the documents in hand it is quite easy to invalidate this and other postulates.

But if I were dead, Fuegi's distortion of Maria Ohm's information might have deserved credit because I have never used the original material for anything, not even on TV back in 1971. And what about those who *are* actually dead and spoke to Fuegi with nobody else present? Brecht was no saint; he was probably no devil either. But the complexity of the man Bertolt Brecht and his work is quite another story, and discussing it with John Fuegi or because of his silly book would be to do him too much honour.

(Previously published in Danish in the journal *Weekend Avisen* in December 1994. This version has been slightly shortened and revised.)



schon bereigte die welt
unser unglück.
aber noch saß an unserm
kargen tisch
aller unterdrückten hoffnung, die
sich mit wasser begnügt.
und das wissen belehrte
hinter zerfallender tür
mit deutlicher stimme die gäste.
wenn die tür zerfallen ist
sitzen wir doch weiterhin sichtbar;
die der frost nicht umbringt
noch der hunger
unermüdlich betreuend
die geschickte der welt.

On "Haltung", Agency, and Emotions in Brecht: Prolegomena

Darko Suvin
McGill University

0. Preliminary

One of the central and centrally vexed questions of dramaturgy and theatre theory in the last century, if not since Diderot, is the relationship of "emotion" and "reason" in the stage agents, the actors, and the spectators. I propose to discuss here this relationship with regard to the theatre stance of Bertolt Brecht: it is arguable both that his dramaturgic practice has been one of the privileged venues for opening up and restructuring this confusing linked pair, and that his evolving theory and practice can be juxtaposed *al pari* to the 20th-Century general conceptual debate about emotion. The terms of that debate have been (not always consciously, much less critically) borrowed from institutionalized as well as pop psychology and philosophy, so that it will be necessary, though not necessarily sufficient, to delve into some of its present findings. As to Brecht's theatre stance, the discussion has so far focussed mainly on his instructions for acting and dislike of empathy; proposing a *reculer pour mieux sauter*, I shall in this return to basic questions refer only incidentally to either.

In a previous paper (Suvin, "Brecht: Bearing") I argued that we might usefully identify the red thread which runs through Brecht's work as **Haltung**. This constitutive Brechtian concept centrally involves *dynamics* and *full bodily involvement*: in our epoch, the pragmatic orientation toward concrete situations of human relationships (*Situationsbezogenheit*) and the need to present them as alterable entails that texts should be experimental, and that they should unite the subject's body-orientation in spacetime with that body's insertion into major societal "flows of things." **Haltung**, a posture-cum-attitude, is therefore not adequately translated as Willett's too cerebral "attitude," but better as stance or bearing. In that paper, I focussed on how in precise societal constellations Brecht sought a proper macro-stance in the practice and concept, first, of a redefined *pedagogy*, and later in *production*, productivity or productive critique. When characterizing the learning process, e.g., Brecht proceeded by diametrically counterposing two kinds. One, using theatrical means, engages the whole body without splitting the sensorium from the brain and unites redefined emotion and reason precisely under the concept of stance (sometimes also called *Verhalten*, cf., e.g., GW 20: 160-68); this makes it possible to fruitfully use contradictions. The other is a

learning through systematized notional constructs, which tend to false harmony and univocity, for Brecht necessarily present in any closed doctrine or "world view" (*Weltanschauung*, see e.g. GW 20: 159-60): "The learner is more important than the teaching" (GW 20: 46) was his central orientation. Therefore, "the teaching should not spread a specific cognition but carry out a specific stance (*Haltung*) of people....When taking up a proper stance, truth, i.e. the right cognition of circumstances, will manifest itself." (BBA 827/07, ca. 1930, in Steinweg *Brechts* 101) Brecht is astonishingly modern in such considerations, pitting the juggler-philosopher as educator against the priest. It is also probable that starting from *Haltung* or stance we could finally begin making sense of his central theory of *Gestus*, which Brecht himself thought of as supremely important (cf., e.g., the early *Me-ti* story "Über die gestische Sprache in der Literatur" where he claims "to have renewed the language of literature... by putting only stances into sentences and letting the stances always appear through the sentences" [GW 12: 458-59], or his late sketches for "dialectical drama" where the stage should be composed of groupings "in which or toward which the individual assumes particular stances" while the spectators change their stances and grow into productive co-workers by studying and judging the stage stances [GW 15: 222- 23]).

1. Approaching Brecht and Agency

1.0. I wish to follow up this first approach here with one main thesis about *agency* in Brecht and a few sub-theses as corollaries. This would test what light the "stance hypothesis" could throw on some crucial *practices* in Brecht's opus, understandable also as epistemological *concepts*, such as character or emotion.

Thesis: *Brecht's understanding of agency strongly privileges personality (Subject) as opposed to character (the Cartesian Self)*. From this follow some corollaries, such as:

1/ *The downgrading of heroism and upgrading of comedy.*

2/ *While character is disembodied (a laicization of soul), personality is indivisible from body.*

3/ *While character is a dogmatic or ideological apriori, a mononuclear interiority, and only rational (or better, only conceptually established), personality is a bipolar spread of possibilities permeated by an ensemble of relationships and reposing on a union of reason and emotion, senses and sensorium.*

My stark opposition character-personality may be an imperfect instrument, as all Manichean or "digital" dichotomies. As my final table of isotopies may also indicate, Brechtian productivity is a strange mixture of ostracism and cannibalism, i.e. denegation as cutting off and supersession by subsumption. However, for all its limitations, I believe this approach is here mandatory precisely in order to clearly refuse fruitless (dogmatic, undialectical) dichotomies between emotion and reason, character and type, distance and nearness, etc., that the individualist Self brings and that Brecht's whole work rebels against.

1.1. Defining Terms

I am here simplifying, streamlining, and sometimes contaminating Jean-Pierre Vernant's and Paul Ricoeur's approaches to individuation (Colloque de Royaumont "Sur l'individu," 1985). They distinguish three notions, which can in French be elegantly called "*l'individu stricto sensu*," "*le sujet*," and "*le soi*" (or "*le moi*"). The first is a not further divisible physical token of any logical type, and especially of a biological species; I have failed to find for it a better term than the French *individual*, though perhaps we could call it *a particular*. At any rate, this sense must be sharply distinguished from the ideologized bourgeois sense of individual as Self (the third notion here--which is in fact reached by a deliberate confusion of this first and third notion). It designates any Something: this cat, piece of bread or province) by three principal means: definite description, proper name or indicator (pronoun, adverb, etc.). The second is a human--and I would argue often an animal--"*individual*" communicating in her own name, expressing himself "in the first person" with traits that differentiate her from others of the same logical type-token and biological species-variety-race (etc.)--most importantly, from an ethnic, class or gender group. To the individuation of the first term this adds identification, and I shall call it the *Subject*. For a Subject, the pronoun "I" is no longer a shifter, an itinerant marker applicable to any speaker, but *it is anchored in a fixed stance or bearing*; this makes dialogue possible, where--however--the anchoring is reversible, "I" can be understood as "thou" and viceversa (cf. Ricoeur 62). Finally, the *Self* (*ipse*, *Selbst*) is constituted by the practices and stances "which confer upon the subject a dimension of interiority..., which constitute him from within as...a singular individual whose authentic nature resides wholly in the secret of his inner life, at the heart of an intimacy to which nobody, outside of herself, can accede..." (Vernant 24; cf. Suvin, "Polity").

To ground this a bit in terms of agential theory and literary genres: the biography and the epic would correspond to a particular human (usually a Plutarchian, i.e. famous, *type*--the warrior, the statesman, the Amazon). The autobiography or the pre-bourgeois lyric correspond to the *Subject*, which can perhaps be deciphered as a type seen from

within (e.g., the poet, the lover, the hermit). Vernant remarks that in Hellenic lyrics the first-person subject gives his own sensibility the status of "a model, a literary *topos*... [so that] what is felt individually as interior emotion...acquires a kind of objective reality" (30-31). Only the genres of confession, beginning with Augustine of Hippo, the intimate memoir, and the profoundly changed post-Renaissance lyric and prose epic (i.e. novel) would correspond to the Self, the interiorized *character* seen simultaneously from inside and outside, as public and private, therefore stereometrically or "in the round." No doubt, all kinds of grey zones, precursors, and anachronisms must be conceded to this scheme if it is to work. Nonetheless, it seems to be at least getting at a very significant, perhaps central set of distinctions. In this optic the best Modernist practice, most clearly in Brecht, is playing off against individualism and its agential interiority the medieval, Antiquity or Asian featuring of Subjects as types rather than a Self as character.

1.2. The Downgrading of Heroism and Upgrading of Comedy

The Cartesian character is a Thing-in-itself, a Kantian *noumenal* interiority understandable only through its phenomenal outer manifestations. Its supreme attempt to become a Thing-for-us, indeed a Thing-for-the-Community, is *heroism*. It is well known that Brecht hated heroism deeply. The community must be extremely bad, he argued repeatedly, if it asks for the Subject's sacrifice unto death. Obversely, the ethical *Vertröstung* that this is *post mortem* idealistically compensated by tragic glory (or assumption into Paradise) looked to him as wedded to the concept of individualist character and therefore as hopelessly unrealistic. Notoriously, Brecht preferred the materialist comedy, which he assumed from the depths of repressed and often alienated *Kurzformen* as a great subversive form. As the fulminations of Sloterdijk against metaphysical subjectivity (the "Self") have it, in "the confrontation between the mega-thinker Plato and the gutter mime Diogenes....[t]he clown as philosopher shows the philosopher that there is an alternative to the spiritually heroic ascent into the life of ideas....[A]t the time of the breakdown of metaphysics, the voices of [such] wisdom are becoming audible again. These are the voices of the oldest dissidence, they belong to women, children, ecstasies, rogues, plain people...." (209-10) Brecht put it pithily as the title and upshot of one of his Herr Keuner stories: "Weise am Weisen ist die Haltung" (GW 12: 375); this coincidence too testifies to Brecht's pertinence for the 80s and 90s. And as Benjamin found out on the material of the "plays for learning," the Brechtian protagonist is not a traditional hero, the athlete of fixed certainties, but a quick and changeable, i.e. wise, learner--including teachers who can still learn (776). As the learning teacher in *The Nay-Sayer* remarks of the Boy's refusal to die unless upon an extremely good and defensible cause: "What the boy says is reasonable, even if it is not heroic" (cf. Suvin, "Use-Value"). Obversely, when such cause exists, when it is the salvation of the Mother and the *res publica* as in *The Yea-Sayer* or of the children of

Halle as in *Mother Courage and Her Children*, then the Boy's or Katrin's death are, their heroism is,--exceptionally!--necessary. But even then, it testifies to the contrary rule that ought to prevail on a habitable planet.

1.3. Character is disembodied (a laicization of soul), personality is indivisible from body; Body-->Death-->Politics.

Dialectically, the affirmation (or with Spinoza, the determination) can best be gauged from the negation, as convex from concave. Does the elimination of Self, of individualist character--as in the **ummontierbar** Galy Gay--, also necessarily mean the elimination of Subject or personality? This may be a central theme in Brecht's plays, foregrounded from *Baal* and *Man Is Man* through *Mahagonny* and all the **Lehrstücke** to the large post-Hitler plays. Descartes taught that "this 'me,' that is to say, the soul by which I am what I am, is entirely distinct from the body"; "I am a thinking thing," proclaim the *Meditations*, whereas "I possess a body with which I am very intimately conjoined" (1: 101 and 190). Thus, if Self disappears, the Subject's *body* does not. It remains the Subject's anchorage and validation for saying "here" or "now," for inscribing the Subject's time and space into the socially recognized time and space. This holds not only for location and dating but also for the name (cf. Ricoeur 64-65) and what Brecht often--especially in the **Lehrstücke**--calls "the face." The body, phenomenologically pinpointing and validating the "inscription" of its here, now, and name/face into the central collective categories of space, time, and agency, grows in a devaluation of Self not less but much more important. How does it relate to other bodies, how does it perceive the natural and social universe? We can call the perception question (even etymologically) *aesthetics*, and the relationship question *politics*. Clearly, there is no wall between them, since (e.g.) sexual relations belong to both. However, though in my opinion these relations subtend and suffuse much of Brecht's work, he did not choose to foreground them in his plays. On the other hand, however, both the aesthetics of rightly perceiving the world of bodies and their stances, and the politics of collective bodies and their interplay with, including shaping of, singular bodies (cf. Suvin, "Subject" and "Polity"), became for Brecht necessarily foregrounded discourses and domains.

Furthermore, most of Brecht's plays (with a few important exceptions) end with an actual or a living death, and the **Lehrstücke** usually with a killing. The immensely significant *Baden Lehrstück on Consenting*, e.g., turns on the question of who is able to die: and Brecht noted that from the answer "Nobody" there follows the necessity of turning everything upside down, of a radical all-sided revolution (BBA 827/25, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstück* 24). That people should become able to die properly--presumably with a wise consent to a proper community which will go on--seems therefore one of the main anthropological reasons for personal and political radicalism. Once more the

surprising modernity of Brecht's horizons, here comparable to Bakhtin's account of the people's immortal body and its breakup under the bourgeoisie in his *Rabelais* book, becomes apparent.

2. Emotions Are Not Split from Cognition

I do not have spacetime in this paper to discuss at appropriate length even the third corollary of my general thesis about Brecht's agents: *Character is a dogmatic or ideologically aprioristic, mononuclear interiority, only rational (as opposed to senses and emotion); while personality is a bipolar spread of possibilities permeated by an ensemble of relationships, and reposing on a union of reason and emotion, senses and sensorium.* However, I shall take from this cluster some epistemological implications of an integrated emotion. This will be followed by a proposal for consideration on how Brecht may help us to understand emotion. To begin with, a general stance toward emotion useful today will be put forward; following this, the focus will be narrowed to what is a possible feedback between emotion and a gestural critique of ideology.

An epistemological approach pertinent to Brecht would begin by noting three aspects:

First, the dominant notion about emotions is that they must be largely involuntary and private; but in fact they are never only such. In the most significant cases (including the exemplary case of art), they are active engagements of the whole personality, psychophysical stances. Further, emotions are social constructions; but they are so intimately interfused into personality that only to a rather limited degree are we entitled to disclaim responsibility for them. Emotions are necessary concomitants of any horizon of action. This is particularly true for long-term emotions, which are obviously not simply point-like feelings (cf. Mother Courage's discussion of *die lange Wut*, "long anger," with the Young Soldier in Scene 4 of that play). It is thus not very useful to apply the hackneyed "action/passion" dichotomy to emotions. Once we are outside the Cartesian *ego*, it is possible to see that emotions are neither fully intentional nor fully non-intentional or irrational; "[r]ather, they are ways in which we engage actively and even construct the world" (Jaggar, "Love" 152-53 and passim).

Second, Brecht's fundamental categories when discussing psychology are, quite correctly, *evaluation* and *observation*. Not only are they not to be sundered, but both of them are closely related to emotions. This seems clear for values and value judgements, which are in constant feedback with emotion. In complex ways, this holds for observation too. If emotions are partly *intentional* stances, this intentionality is deeply enmeshed with observation, from the primary choices what to focus on and privilege, to the interpretive

frames chosen: "Observation is an activity of selection and interpretation." What will in a given situation be, by given agents, taken for facts depends on socially constructed "intersubjective agreements that consist partly in shared assumptions about 'normal' or appropriate emotional responses to situations" (Jaggar, "Love" 154).

Last but not least, people possess a range of *subversive* and potentially productive emotions incompatible with the dominant perceptions and evaluations; Brecht's favourite one, as adduced above, was indignation. Such emotions may follow on our conceptualized convictions or they may precede them: "Only when we reflect on our initially puzzling irritability, revulsion, anger or fear may we bring to consciousness our 'gut-level' awareness that we are in a situation of coercion, cruelty, injustice or danger" (Jaggar, "Love" 161). The feedback between emotions and conscious reflecting on them is necessary for any efficient intervening into societal reality, but particularly for societal groups struggling for a "perspective on reality available from the standpoint of the oppressed...[as] a perspective that offers a less partial and distorted and therefore a more reliable view" (Jaggar, "Love" 162). This "plebeian" point of view from below is therefore to be epistemologically privileged (cf. also Hartsock, Jaggar *Feminist*, Jameson, Lukács, and Suvin "Polity," "Subject," and *To Brecht*, ch. 4). But this means, in turn, that such a point of view has to take seriously "the epistemic potential of emotion" (Jaggar, "Love" 163) if it is to become a stable stance. **Haltung**, after all, is akin to **Halten**, "to stand" in the sense of *Was ist haltbar?*, what may withstand or stand up (to pressure etc.). Brecht is much exercised with flexibility and a Daoist softness winning over rigidity; this is perhaps most memorably encapsulated in his poem *Legend on the Coming About of the "Tao-te-king" Book*. But understanding leads to withstanding (*das Verstehen ist ein Bestehen*, to coin a phrase): the insistence of durability is also of supreme importance to Brecht, one of whose favourite slogans was "Steel stood," taken from an ad for a skyscraper that withstood the 1923 Tôkyô earthquake.

At the end of this section let me confess that the skeleton of its argumentation, which I hope you'll have agreed was cognate to a better understanding of Brecht, is in fact a paraphrase of feminist-materialist argumentation, primarily of Alison Jaggar. It seems to me important *equally* to show some serious blind or black spots in Brecht's treatment of the female gender in life or in effigy, and to show that he had an understanding of Subject which refused the patriarchal downgrading of emotion, best formulated in Descartes's split between the "cogito" and the sensual body.

2.1. Critics on Brecht and Emotions

It is neither possible nor necessary to discuss here anything like a spectrum of the commentaries on Brecht concerning emotion. Theatre critics and scholars have right

from the beginnings stressed Brecht's decidedly different approach to the emotion/reason polarity, and yet just what this approach was like is still debated. To situate its foci, I shall discuss only three examples, two from English and one from German. Then I shall give again only a very few of Brecht's own mature pronouncements, treating his considered view of the "emotion thing" as a privileged (because still among the best) criticism of his own enterprise.

John Willett's immensely meritorious 1959 book, *The Theatre of Bertolt Brecht*, gave a good overview of the terms and framework of this subject, noting both Brecht's evolution and the fact that "a conscious interest in showing the audience the successive links of the story...does not mean...that he insisted on some artificially chilled style of acting" (155). Nonetheless, Willett somewhat exaggerated the lack of emotion in Brecht's earlier plays (e.g. the "plays for learning" 1929-32--cf. 148 and 166-69), and consequently also the reversal in Brecht's later elucidations (cf. 183 and 185). That the debate still goes on may be seen from Brooker's rejoinder in 1988--directed partly at Willett and to my mind mainly against the less than helpful book by Gray. Brooker usefully stresses that "Brecht's concern [was] to distinguish between emotion in general and in its new positive forms, and empathy"; and that the change in Brecht's pronouncements was "a clearer distinction...between types and forms of emotion" (167, and cf. the whole discussion on 163-71). Though less ambiguous than Willett, even Jan Knopf's immensely useful *Brecht-Handbuch* remarks in an unguarded moment that "Brecht has during his whole life...adhered to the first schematic opposition...of the 'dramatic' and the 'epic' forms of theatre, in which among other aspects 'feeling' (*Gefühl*) and 'reason' (*Ratio*) are opposed to each other" (384). Knopf knows that Brecht immediately appended to the 1930 scheme a note saying these were "not absolute oppositions but shifts in stress" (GW 17: 1009) and that eight years later he expunged that particular dichotomy; quite rightly, Knopf finally concludes that, for Brecht, his theater "did not exclude feeling, that the antithesis feeling-reason was false; yet no doubt, he wishes to awaken other feelings than the Aristotelian theatre with its vague moods, absence of reason, and spellbinding"; in brief, Brecht sought to ground pleasure in skeptical understanding and critical creativity (Knopf 384-85 and 454-55; cf. Suvin, "Brecht: Bearing").

My own position would be quite near to Knopf's conclusion, and somewhat nearer to Brooker than to Willett: First, there is no use pretending Brecht himself did not as *Bürgerschreck* indulge in provocative exaggerations, or indeed occasionally change his mind under the pressure of experience. Second, this said, I think a constant tenor may be found in Brecht's defense of a certain type of reason, refusal of uncritical submersion in corrupt emotions, and attempt at their contradictory reconciliation in a proper stance. Therefore, I shall mention only a few of his most explicit mature formulations of that tenor.

2.2. In the famous diary note from 1940 Brecht defined his "non- Aristotelian" theatre ("for a change" from the usual "bad definitions [as especially intellectualistic]") "in emotional categories":

This is possible without any problems, since in the epic theatre the emotional line and the intellectual line remain identical in the actor and in the spectator. It would be necessary [for such a defining] to build on the basis of curiosity and helpfulness a series of emotions which balances the series based on terror and pity. Of course, there are other bases for emotions too. There is above all human productivity, the noblest of them all. (AJ 1: 152)

As I mentioned in my earlier essay, a whole Brechtian theory of personality, including emotionality, could be reconstructed around this basic stance of productivity. It is variously associated not only with curiosity but also with happiness, friendliness, love, and "indignation, this socially highly productive affect" (AJ 2: 358). He repeated this in the well-known discussion of the spectator's necessary emotional identification with Katrin's anger and pity when she is drumming to save the city in *Mother Courage and Her Children*. This obviously holds for many other--always clearly delimited--scenes of his plays; I have mentioned two in *The Yea-Sayer* and *Mother Courage*, and it would hold also, e.g., for most scenes of *The Mother*.

Finally, Brecht could quite consistently repudiate his 1930 "**Kampfstellung 'hie ratio -- hie emotio'.**" Reading Gorelik's pioneering (and undeservedly slighted) chapter on his theatre, he noted on March 4, 1941:

It becomes clear to me that one must get out of the fighting position of "emotion vs. reason." The relationship of **ratio** to **emotio** in all its contradictoriness should be exactly researched, and one should not allow our opponents to present epic theater as simply rational and anti-emotional. The "instincts" which, automatized reactions to experiences, have become opposed to our interests. Muddled, one-track emotions, no longer controlled by reason. On the other hand the emancipated **ratio** of the physicists with their mechanical formalism.... The epic principles guarantee a critical stance in the audience, but this stance is eminently emotional. This critique is not to be confused with a critique in an exclusive scientific sense, it is much more inclusive, not at all professionally limited (*fachbegrenzt*), much more practical and elementary. (AJ 1: 184)

3. Understanding Emotion after Brecht

My final section concerns therefore not how to interpret emotion *in* Brecht but how Brecht may help us to understand emotion: a *herauslesen* rather than *hineinlesen*, as he said apropos of a play by Shakespeare. Without doing an intricate blow-by-blow induction from Brecht, I shall here attempt to sketch two matters. First, what general stance toward emotion would be compatible with or even subsumptive of what I think his stance was? Second, what are some innovations directly readable in Brecht as regards a possible feedback between emotion and a gestural critique of ideology?

3.1. The powerfully hegemonic division of reason vs. emotion, where reason is seen as: masculine, analytic, proper to the mind, cold, objective and universal, public, etc., while emotion would be: feminine, synthetic, proper to the body, warm, subjective and particular, private, and so on is, obviously, both intellectually and politically scandalous:

it is necessary to rethink the relation between knowledge and emotion and construct conceptual models that demonstrate the mutually constitutive rather than oppositional relation between reason and emotion. Far from precluding the possibility of reliable knowledge, emotion as well as value must be shown as necessary to such knowledge. (Jaggar, "Love" 156-57)

This does not confer any magical efficacy on emotions as compared to concepts. Like concepts, emotions have an epistemic potential. But both may be erroneous; both need subsequent validation, though possibly in incommensurable ways (e.g., asymmetrically, by each other). "Although our emotions are epistemologically indispensable, they are not epistemologically indisputable. Like all our faculties, they may be misleading, and their data, like all data, are always subject to reinterpretation and revision." (163)

In order to begin such a rethinking, I propose two converging directions. First, to ground it in Raymond Williams's "structure of feeling," a crucial site of social knowledge and conflict, which he defines as:

not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind,...as a set, with specifical internal relations, at once interlocking and in tension.... [S]tructures of feeling can be defined as social experiences *in solution*....[Yet this solution] is a structured formation...at the very edge of semantic availability.... (132-34)

Second, even more radically, to query the terms of debate. Rather than speak about emotion vs. reason, it might be useful to say that *the class of "not conceptually expressibles" is not cognitively empty*: e.g., that a quartet, a sculptural frieze, a theater or video performance, a metaphoric system or indeed a personal emotional Gestalt may be no less cognitive than a conceptual system (though, no doubt, in different ways). Obviously there may and will be cognitively empty or banal symphonies, paintings, metaphors, and emotions galore, just as there are concepts and conceptual systems galore to which almost all of us would deny a cognitive status: Disney movies or 20th-Century Great Man charismatics are cognitively neither better nor worse than--say--sociobiology or "Creation theory," since all zeros tend to be equal. Obversely, both the conceptual and the non-conceptual ways of understanding, when they are actualized epistemic potentials and not institutionalized mimicries, *allow people to deal with alternatives*, i.e. with not merely or fully present objects, aspects, and relationships. The entities which were not present to people's perception and reflection now become available for evaluative inspection, choice, and subsequent intervention by means of a cognitive organon: conceptual, emotional or whichever.

What can, in this hypothesis, count as understanding, cognition or knowledge? Anything, I would maintain, that satisfies two conditions or, better, two aspects of one condition: that it can help us in coping with our personal and collective existence; and that it can be validated by feedback with its application, modifying existence and being modified by it. I see no permanent or "anthropological" reason to allot (or withdraw) a special privilege to any human activity or faculty here, e.g. to words, numbers, geometrical figures, arranged sounds, concepts, metaphors, movements or what have you; though it might almost go without saying that particular social groups in particular historical chronotopes will always have specially privileged activities and sign-systems.

3.2. As to feedback between emotion and a gestural critique of ideology, I would like to summarize my views in the following table. Since theatre as an activity (performing) is for Brecht simultaneously an experimental laboratory for and a condensation of everyday life, the table holds for behaviour-patterns in both theatre and life:

BOURGEOIS CHARACTER

Gesturer, hidden under the character's emotion, induces the same emotion in him/herself

Gesture always depends on emotion

Conflation, fusion of elements/media on stage to infect spectator

Emotion continuous and contagious, submerges passive spectator identifying with central character/s/

No psychic distance to undisputed central value

Empathy only

Necessarily ideological

BRECHTIAN SUBJECT

Gesture may be emotional, gesturer is not. Stage role may induce same or different emotion in spectator.

Gesture sometimes causes emotion

Separation of elements/media on stage, addition in spectator

Emotion fluctuating, depends on active traffic spectator/characters

Fluctuations of distance to disputable values

Sympathy/antipathy

Critique of ideology possible

Bibliography

- Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World*. Transl. H. Iswolsky. Cambridge MA: MIT P, 1968.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, Vol. II/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*, 2 Vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. [Abbreviated as AJ.]
- . *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. [Abbreviated as GW.]

- Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*. London: Croom Helm, 1988.
- [Descartes, René.] *The Philosophical Works of Descartes*, 2 Vols. Eds. E. Haldane and G.R.T. Ross. Cambridge: Cambridge UP, 1911.
- Gorelik, Mordecai. *New Theatres for Old*. New York: Dutton, 1962 (orig. 1940).
- Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
- Hartsock, Nancy C.M. *Money, Sex, and Power*. New York: Longman, 1983.
- Jaggar, Alison M. *Feminist Politics and Human Nature*. Totowa NJ: Rowman & Allanheld, 1985.
- . "Love and Knowledge," in idem and Susan Bordo, *Gender/Body/Knowledge*. New Brunswick: Rutgers UP, 1989, 145-71.
- Jameson, Fredric R. "History and Class Consciousness as an Unfinished Product." *Rethinking Marxism* 1.1 (1988): 49-72.
- Lukács, Georg. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Berlin & Neuwied: Luchterhand, 1968.
- Ricoeur, Paul. "Individu et identité personnelle," in *Sur l'individu*. Paris: Seuil, 1987, 54-72.
- Steinweg, Reiner. *Das Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1972.
- Sloterdijk, Peter. *Eurotaoismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Suvin, Darko. "Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity." *Gestos* (Irvine CA) 5.10 (1990): 11-28.
- . "Polity or Disaster: From Individualist Self Toward Personal Valences and Collective Subjects." *Discours social/Social Discourse* 6.1-2 (1994): 181-210.
- . "The Subject as a Limit-Zone of Collective Bodies." *Discours social/Social Discourse* 2.1-2 (1989): 187-99.
- . *To Brecht and Beyond*. Brighton: Harvester P, 1984.
- . "The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays' of Pseudo-Zenchiku and Brecht (With Waley as Zero-Option)." *The Brock Review* 3.2 (1994): 95-126.
- Vernant, Jean-Pierre. "L'individu dans la cité." *Sur l'individu*. Paris: Seuil, 1987, 20-37.
- Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. New York: New Directions, 1968.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. NY: Oxford UP, 1981.

SELECTED CURRENT BIBLIOGRAPHY

- Bodden, Michael Henry. *Imagining the Audience as Agent of Its Own History: Brecht, Grassroots Theater and Representative of Interclass Alliance in the Philippines and Indonesia*. Dissertation Abstracts International (DAI), Ann Arbor, MI. vol. 54, no. 7, Jan. 1994.
- Bellin, Klaus. "Der schlechte Mensch aus Augsburg." *Neue deutsche Literatur*. Berlin. Jg. 42. Heft 498, (November/Dezember) 1994. 190-192.
- Bergheim, Brigitte. "'Alles braucht Änderungen'. Zur Arbeitsweise Brechts und zur Neuedition seiner Werke in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe*". *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a.M. Jg. 25. Heft 139, (Oktober/November) 1994. 318-321.
- Bergheim, Brigitte. "Jede Strophe ein Skandal. Hintergründe eines Brecht-Gedichts ['Der Führer hat gesagt']. " *Euphorion*. Heidelberg. 88. Band (1994) 2. Heft. 169-183.
- Eddy, Beverly Driver. "Bertolt Brecht's and Karin Michaelis's 'Streitigkeiten': Reflections on Old Age and Literature." *Germanic Review (GR)*, Washington, D.C.: vol. 69, no. 1, Winter 1994. 2-6.
- Ferran, Peter W. "New Measures for Brecht in America." *Theater*. Yale School of Drama/Yale Repertory Theater. New Haven, Conn. 25 (1994) 2. 9-23.
- Hallet, Wolfgang. "Der kleine Mönch und der große Galilei. Einfühlung und Verfremdung in Brechts *Leben des Galilei* und im Literaturunterricht." *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a.M. Jg. 25. Heft 139, (Oktober/November) 1994. 305-312.
- Hanssen, Paula. *Elisabeth Hauptmann: Brecht's Silent Collaborator*. New York, Berlin: Peter Lang, 1995.
- Hein, Edgar. *Mutter Courage und ihre Kinder. Interpretation*. München: Oldenbourg Verlag GmbH, 1994.
- Hermes, Eberhard. *Interpretationshilfen: Der Antigone-Stoff. Sophokles, Anouilh, Brecht, Hochhuth*. Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag, 1994.
- Jeske, Wolfgang. "Von der 'Skizze eines Romans' zum 'Meisterwerk moderner Prosa'. Anmerkungen zum Erzähler Brecht." *Der Deutschunterricht*. Seelze 46 (1994) 6 (Dezember). 44-52.
- Jesse, Horst. *Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914-1956: unter besonderer Berücksichtigung der "ars vivendi" angesichts der Todesbedrohungen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1994.
- Jost, Roland. "Kleine Seh-Schule: Anmerkungen zu Brechts Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*" *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a.M. Jg. 25. Heft 139, (Oktober/November) 1994. 336-342.
- Karasek, Hellmuth. "Von Brecht vollbracht? Spiegel-Redakteur Hellmuth Karasek über das denkmalschändere B.B.-Buch von John Fuegi." *Der Spiegel*. Hamburg. Nr. 38, vom 19. September 1994. 210-215.

- Kaulen, Heinrich. "Brecht parodiert Kinderlyrik. Frühe Gedichte für Kinder aus den zwanziger Jahren." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 26-31.
- Kebir, Sabine. "Vom Elend der Brecht-Rezeption. Zur neu entflamten Debatte um den bösen B.B." *Freitag*. Berlin. Nr. 3, vom 13. Januar 1995. 294-296.
- Knopf, Jan. "Amor, lieblos. Brechts 'Terzinen über die Liebe' mit einem Ausblick auf die 'Marie A.'" *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 32-42.
- Koch, Gerd. "Gebraucht Brecht! Theater - Spiel - Erfahrungen. In memoriam Johannes Goldhahn." *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a.M. Jg. 25. Heft 139, (Oktober/November) 1994. 313-317.
- Koerber, Adrienne. "Der Gestus des Lehrens und Lernens in Bertold [sic!] Brechts Svendborger Gedichten." *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Hannover. Jg. 10 Heft 22, 1994. 23-28.
- Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Hannover. Jg. 10. Heft 19/20/21, 1994: Lehrstück Brecht. [Mit Bibliographie].
- Krabiels, Klaus-Dieter. "Das Lehrstück - ein mißverstandenes Genre." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 8-16.
- Lorey, Christoph. "Glaube und Zweifel, Lüge und Wahrheit, Genialität und Einfalt. Georg Büchners *Dantos Tod* und Bertolt Brechts *Lebens des Galilei*." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, Weimar. 68 (1994) 2 (Juni). 251-277.
- Lucchesi, Joachim. "Geschäfte Musik. Bertolt Brecht/Kurt Weill: *Die Dreigroschenoper*". *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a.M. Jg. 25. Heft 139, (Oktober/November) 1994. 323-328.
- Lyon, James K., ed. *Brecht in den USA*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1994.
- Mews, Siegfried and Martin Greene. "A Merry Departure from the Past? Master-Servant Relations in Bertolt Brecht, Martin Walser, and Volker Braun." *New Critical Perspectives on Martin Walser*. Ed. Frank Pilipp. Columbia, SC: Camden House, 1994. 29-46.
- Meyer, Michael. "Giving the Devil His Due." *The New York Review of Books (NYRB)*, Palm Coast, FL. vol. 41, no. 20, 1994 Dec. 1. 4-6.
- Müller, Klaus-Detlef. "Historisierung und ihre Grenzen. Zu Brechts Bearbeitung *Der Biberpelz und der rote Hahn*." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 17-25.
- Nutz, Maximilian. "'Der Lernende ist wichtiger als die Lehre'. Zum Umgang mit Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* am Beispiel der 'Maßnahmen gegen die Gewalt'". *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a.M. Jg. 25. Heft 139, (Oktober/November) 1994. 297-305.

- Parker, Stephen. "Sinn und Form, Peter Huchel und der 17. Juni 1953: Bertolt Brechts Rettungsaktion." *Sinn und Form*. Berlin. 46 (1994) 5 (September/Oktober). 738-751.
- Sartingen, Kathrin. *Über Brecht hinaus. Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel Bertolt Brechts*. - Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1994.
- Sauer, Michael. "Brecht in der Schule - ein Lehrstück." *Diskussion Deutsch*. Frankfurt a. M. Jg. 25 Heft 139, (Oktober/November) 1994. 294-296.
- . "Vom 'Zonendichter' zum Schulklassiker. Die Rezeption Bertolt Brechts im Literaturunterricht der Bundesrepublik und der DDR." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 69-74.
- Schartner, Irmgard. *Hanns Eislers "Johann Faustus". Das Werk und seine Aufführungsgeschichte*. (Diplomarbeit). Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1994.
- Schöttker, Detlev. "Für eine rezeptionsgeschichtliche Aneignung Brechts." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 3-6.
- . "Kommentierte Auswahlbibliographie zu Brecht." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 81-86.
- . "Vereinfachung und Verfremdung. Zum Status poetischer Grundprinzipien im Werk Brechts." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (Dezember). 53-64.
- Steinweg, Reiner. "'Der böse Baal der asoziale': Die Dialektik der Macht oder Von der fließenden Grenze zwischen Macht und Gewalt." In: Steinweg, Reiner. *Gewalt in der Stadt. Wahrnehmungen und Eingriffe. Das Grazer Modell*. München: Agenda Verlag 1994. 72-82.
- Thomson, Peter and Glendyr Sacks, eds. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Völker, Klaus. "Ohne Scham, ohne Charm. Brecht-Biograph Klaus Völker zur umstrittenen neuen Brecht-Biographie von John Fuegi." *Theater heute*. Seelze. 35 (1994) 11. 52-53, 55.
- von Becker, Peter. "Lauter Fälle: Brecht, Fuegi, Völker...Anmerkungen zu einer schiefen Debatte." *Theater heute*. Seelze. 35 (1994) 11. 54.
- Wege, Carl. "Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, Weimar. 68 (1994) 2 (Juni). 307-332.
- Wizisla, Erdmut. "'Seid ihr immer noch nicht fertig mit dem Ramsch?' Das Bertolt-Brecht-Archiv im Jahre 1994." *Der Deutschunterricht*. Seelze. 46 (1994) 6 (December). 75-80.

*Compiled by: Heidrun Loepke
Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin*

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 three years / bis zu drei Jahren) Regular Member / Ordentliches Mitglied	\$ 20.00	DM 30,--
() annual income under \$ 30,000 (DM 45.000)	\$ 30.00	DM 45,--
() annual income over \$ 30,000 (DM 45.000)	\$ 40.00	DM 60,--
() Sustaining Member / Fördermitglied	\$ 50.00	DM 80,--
() Institutional Member / Korporatives Mitglied	\$ 50.00	DM 80,--

Method of payment

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

Send to:

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

Bert-Brecht-Straße

