

## ERINNERUNGEN AN DEN JUNGEN BRECHT

Im Herbst 1923 übernahm ich den Posten des Oberregisseurs an den Münchener Kammerspielen, einem Theater mit künstlerischen Traditionen und Ambitionen. Im Repertoire für die kommende Saison stand das «Leben Eduards des Zweiten» — eine freie Bearbeitung der Marloweschen Tragödie durch Brecht und Feuchtwanger. Die Inszenierung hatte sich Brecht ausbedungen. Im Theaterbüro wurde ich mit ihm bekannt.

Er war damals von schwächtiger Gestalt. In der Bildung des Kopfes lag eine dynamische Expression. Tiefliegende, drohende Augen. Ein Dichter? Mehr ein Denker, ein Erfinder oder ein Drahtzieher von Seelen und Schicksalen. Die Unterhaltungen mit ihm füllten sich bald mit innerer Dramatik. Er sprach sehr ruhig, aber er stellte Behauptungen auf, seine Behauptungen in paradoxen Formulierungen äußernd. Absolut kategorisch. Er widersprach den Entgegnungen nicht, sondern rasierte sie weg. Er gab seinen Gesprächspartnern zu verstehen, daß er, Brecht, jeden Widerstand ihm gegenüber für hoffnungslos halte und ihnen freundschaftlich rate, die Zeit nicht zu vergeuden und zu kapitulieren. War diese Haltung List, Pose, knabenhafte Anmaßung, oder hatte er ein inneres Recht auf sie?

Das «Leben Eduards des Zweiten» las ich in den Fahnen. Ich spürte damals in diesem Werk nicht das Neue, das Brechtische heraus, wohl aber, daß es die Arbeit eines seltenen Talents sein mußte.

Die Merkmale des künstlerischen Talents lassen sich logisch sehr schwer bestimmen. Stanislawski gelang einiges auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Kennzeichnung des schauspielerischen Talents. Er sagte, es sei ein untrügliches Zeichen von Talent, wenn der Schauspieler, der eine wahrhafte Anpassung an die vom Dramatiker gegebenen Verhältnisse und Umstände gefunden habe, sie auf eine leuchtende, überraschende und überzeugende Weise durchführe. Man darf sagen, daß das Talent des Dramatikers sich unter anderem in der leuchtenden, überraschenden und überzeugenden Weise zeigt, wie er den sich notwendig ergebenden Gang der Handlung entwickelt und zu Ende führt. Das Brechtsche Drama war übervoll von Äußerungen dieses Talents. Es ist mehr als fünfundzwanzig Jahre her, daß ich zum letztenmal

«Eduard II.» las, doch erinnere ich mich noch jetzt genau an eine bestimmte Szene. Der ehrgeizige Lord Mortimer trachtet, da er im Trüben fischen will, den König mit seinen Baronen zu entzweien. Er wirft die Frage ‚Gaveston‘ auf. Gaveston ist der Favorit des Königs, aus niederem Stande, von den Lords beneidet und heftig gehaßt.

In der Parlamentssitzung besteigt Lord Mortimer die Rednertribüne, die Peers und mit ihnen die Zuschauer erwarten, daß er über Gaveston und seine Verfehlungen sprechen werde. Der gewiegte Demagog aber erzählt die Geschichte des Streits um Helena, der zum Ausbruch des Trojanischen Krieges geführt hatte, und beschreibt die unseligen Folgen des aus persönlicher Leidenschaft entstandenen Krieges — Troja ging unter. Der historische Exkurs, der die Nöte des gegenwärtigen Augenblicks besonders scharf beleuchtet, löst den Ausbruch der Gegensätze zwischen dem König und seinen Baronen aus. Mortimer hat erreicht, was er beabsichtigte, und kann sich einen geistreichen Scherz erlauben. Troja sei zwar verdorben, doch «stünde Troja noch . . . freilich hätten wir dann auch nicht die Ilias».

Die Proben unter Brechts Leitung verliefen kurios. Dem Regisseur Brecht gefiel irgendein Schauspieler, ergo mußte er mehr gezeigt werden. Der Dichter Brecht zog flugs ein Stück Papier heraus und schrieb für den Schauspieler neuen Text. Der Regisseur Brecht entdeckte, daß die Intention des Autors sich szenisch nicht verwirklichen lasse. Am nächsten Morgen brachte der Dichter Brecht veränderten und geeigneteren Text. Die Generalprobe stand vor der Tür, Brecht wurde immer eifriger, er reichte vom Zuschauerraum den Darstellern auf der Bühne ganze Rollen neuer Texte hinauf. Wenn irgendeiner von ihnen aufmuckte, sah Brecht ihn mit so unverhohlenem, aufrichtigem Erstaunen an, daß auch jener die Rolle nahm und sich ans Memorieren des neuen Textes machte.

Die Forderungen, die Brecht an die Schauspieler stellte, waren für sie ungewöhnlich und befremdlich. Die deutschen Schauspieler legen den praktischen Verrichtungen, mag es sich um Essen, Trinken, Fechten handeln, eine sehr geringe Bedeutung bei. Sie führen sie abgekürzt durch, deuten sie nachlässig an. Brecht aber verlangte nicht bloß deren wirklichkeitsgemäße, exakte, sondern sogar eine gewandte Durchführung. Er erklärte den Darstellern, daß solche Verrichtungen auf der Bühne dem Zuschauer Vergnügen bereiten sollen.

Mit Pedanterie arbeitete er auf den Proben die Fabel des Dramas heraus, das Grundgeschehen jeder einzelnen Szene, die Kette der Ereig-

nisse. Er meinte, es müsse dem Zuschauer geholfen werden, sich in der Fabel zurechtzufinden, damit er ohne große Mühe verstehe, was das Werk wolle. Ich erinnere mich der Arbeit Brechts an einer Szene, die anklingt an den Verrat des Judas in der evangelischen Legende. Einer aus dem Gefolge des Königs liefert den Verkleideten seinen Häschern aus, indem er ihm, wie verabredet, ein Tuch überreicht. Brecht repetierte stundenlang diesen Moment. Den Darstellern erklärte er, der Zuschauer müsse sehen: das ist ein Mann, der verrät, das ist eine Szene, in der ein schnöder Verrat vorkommt. Er hielt den Schauspielern, die als Darsteller eines verfeinerten Kunsttheaters Aristokraten des Geistes zu sein glaubten, das Markttheater als Vorbild vor. Dieses tue sein Bestes, meinte er, dem Zuschauer begreiflich zu machen, was gut und was schlecht sei.

Wird ein historisches Stück zur Aufführung vorbereitet, so zieht Panik in die Theaterwerkstätten ein. Tag und Nacht wird gearbeitet, um Prachtgebäude und Prunkgewänder hervorzuzaubern. Der Expressionismus vereinfachte radikal die Bühnendekoration historischer Stücke, indem er ein System von Spielfeldern auf die Bühne stellte und die Darsteller in geometrische Figuren-Kostüme steckte. Beide einander gegensätzliche dekorative Prinzipien lehnte Brecht ab — unter der Requisitenmasse ersticke der Geist des Kunstwerks, das ein fragiles Gebilde sei, im entwirklichten Raum entschwebe, zerstreue sich der Wirklichkeitsgehalt der Dichtung, die ihrem Charakter nach beweglich und schwer faßbar sei. Brecht primitivierte die Dekoration, Saal war Saal, Königsstuhl war Stuhl, aber Säle und Stühle waren mit ihrer einfachen, bloß andeutenden Größe im Stil alter deutscher Meister gehalten. Die Gewänder des Königs und der Barone waren aus grobem, gefärbtem Stoff gemacht, das Kriegsvolk hatte Säcke an. Das Inszenierungsprinzip für Puschkins Tragödie «Boris Godunow», das Alexej Dikij in seinem in «Sowjetskaja Kultura» publizierten Artikel propagierte, weist viele Berührungspunkte mit der damaligen Brechtschen Inszenierung von «Leben Eduards des Zweiten» auf.

Der Schauspieler auf der Bühne zeigt eine charakteristische Anpassung an die gegebenen Verhältnisse und Umstände. Vom Zuschauerraum her ruft Brecht: «Falsch. Ganz falsch!» Der Probierende und seine Partner sehen sich betroffen und verständnislos um — was ist falsch, warum falsch? Es ist falsch, erklärt Brecht, weil der Probierende weder die *Einmaligkeit* der Umstände noch die Individualität, *diese Individualität*

des Charakters begriffen hat. Eine restlos individuelle szenische Verkörperung der dichterischen Gestalt war damals die maximalistische Forderung.

Wir hatten unsere Freude an der Aufführung, weil die Sentimentalität ausgemerzt, die Rhetorik beinahe überwunden war — Sentimentalität und Rhetorik waren die Erbübel des deutschen Theaters. Uns gefiel die originelle, talentvolle Regie-Intention. Heute aber verstehe ich, daß in der Inszenierung eine eigenartige und fruchtbare Theaterkonzeption zutage trat und bei reicher Formphantasie ein Streben am Werke war, den Erscheinungen bis auf den Grund zu gehen, die Menschen zu sehen, wie sie sind, und sie hart zu richten.

Im folgenden Jahr (1924—25) hatte sich Brecht in Berlin angesiedelt. Man mußte fünf Treppen hoch steigen, über eine Art Hühnerstiege balancieren, eine massive eiserne Tür aufklinken, durch einen breiten Korridor gehen, um in seine Atelierwohnung zu gelangen. Aus den großen Fenstern sah man auf Berlin hinunter. Ständig lag also im Blickfeld Brechts ein Teil des Dächermeers der Hauptstadt Deutschlands, die er zu erobern gedachte. Manches sprach für das Gelingen seiner Pläne. Er war frei von vielen der Jugend und dem Ehrgeiz schädlichen Illusionen. Er hatte zum Beispiel herausgefunden, daß die Wahrheit allein nichts bedeutet, nichts in Bewegung bringt — sie muß durchgesetzt werden. Das Durchsetzen aber übersteigt die Kraft auch eines Genies. Nur wenn viele dabei helfen, kann die Wahrheit siegen. Da Brecht damals jedoch wie ein bürgerlicher Intellektueller dachte, glaubte er, er müsse ein über ganz Deutschland reichendes Netz von Anhängern und Gläubigen schaffen, die an Schlüsselpositionen — in Theatern, Verlagen, Zeitungen — für eine neue Kunst wirken sollten. Sich selbst sah er als den Häuptling dieser Schar.

In der bürgerlichen Welt entwickelte sich die Sucht des Künstlers, aus dem schöpferischen Prozeß einen mysteriösen Vorgang zu machen, der nur in heiliger Einsamkeit glücken könne und deshalb sorgfältig jeglicher vorzeitigen Einwirkung von außen entzogen werden müsse. Brecht hingegen betrachtete das Dichten als einen sehr bedeutenden, ungewöhnlichen, aber durchaus irdischen Vorgang. Auf dem ans Fenster gerückten sehr langen Tisch stand eine jederzeit arbeitsbereit aufgeklappte Schreibmaschine, lagen viele Mappen — sie enthielten Materialien, hauptsächlich Zeitungsausschnitte aus der Alten und besonders aus der Neuen Welt. Kam ein Besucher, so sah Brecht darin ein die

Arbeit begünstigendes Ereignis — er las ihm eine besonders heikle Stelle vor, die Güte der Arbeit entweder an dem Gegenüber prüfend oder sie mit ihm überprüfend. Und sich sofort an die Maschine setzend, tippte er die neue Fassung. Er verstand, daß es der Arbeit nütze, wenn viele an ihr teilnähmen. Brecht sammelte um sich junge Leute — Mitarbeiter. Sie stellten Material zusammen, sprachen mit ihm seine Pläne durch, brachten Vorschläge vor, Abänderungen, Verbesserungen. Sie figurieren in den Druckausgaben seiner Werke als Mitarbeiter.

Brecht verhehlte niemals, daß die Kunst Brot geben solle. Später ließ er Galileo Galilei diese seine Überzeugung eindeutig aussprechen: «... ich verachte Leute, deren Gehirn nicht fähig ist, ihren Magen zu füllen.» Es wäre eine Schande, dachte Brecht damals, wenn ich es nicht bald zu einem Auto und zu einem Landhaus brächte. Doch vorerst sicherte ihm seine Arbeit nur eine bescheidene Existenz. Literarische Kreise erkannten sein großes Talent, das Publikum aber akzeptierte seine Dramen nicht. Einmal erzählte er mir den Plan der Komödie «Mann ist Mann», an der er arbeitete, und las mir einige Szenen vor. Im Verlauf des Gesprächs über die künstlerischen Qualitäten dieser Arbeit stellte er mir die Frage: «Wird aber die Komödie einen Publikumserfolg haben?» Ich verneinte; vieles in der Arbeit sei dem Inhalt und der Ausführung nach fürs Publikum ungewöhnlich und befremdlich. Ich illustrierte an Beispielen die gefällige Schreibart. Brecht beendete das Gespräch mit einem gedehnten, seufzenden «Ja», was unter den gegebenen Umständen nichts anderes bedeuten konnte, als daß er, wenn auch mit Mißbehagen, versuchen wolle, sich dem Publikumsgeschmack anzupassen. Einige Tage nach unserem Gespräch zeigte er mir eine neue, dem Publikum «entgegenkommende» Variante der Szene. Es erwies sich aber, daß die das Publikum befremdenden Elemente in der neuen Variante nicht gemildert, sondern radikal verschärft waren. Wir lachten herzlich über das Mißlingen seines Versuchs, Kompromißarbeit zu machen. Brecht konnte nur so schreiben, wie er schreiben mußte.

Freude am Forschen, an schöpferischer Arbeit war ein hervorragender Zug im Charakterbild des jungen Brecht. Ich sollte die «Kameliendame» in Reinhardts Deutschem Theater inszenieren. Die Übersetzung des Dumasschen Dramas stammte von Theodor Tagger. Der Vergleich zwischen Drama und Roman zeigte deutlich, daß Dumas darauf aus war, dem Theaterpublikum zu schmeicheln, es zu betrügen, indem er

dem schauerlichen Material, das er heranzog, im Drama eine tröstliche Wendung gab. Meine Absicht, entgegen Dumas das von ihm gegebene Material unverhüllt zum Vorschein zu bringen, wurde gefestigt durch den Eindruck der Balzacschen Werke, die ich eben gelesen hatte. In den ersten drei Akten, dachte ich, kann ich das fertigbringen durch die bloße Regie-Interpretation, durch Entfernung der sentimentalischen Stellen, durch eine konsequent realistische Darstellung des typischen französischen Bourgeois aus der Provinz. Indes sah ich ein, daß in den beiden letzten Akten die Szenenführung, der Text selbst geändert werden mußten. Ich erzählte Brecht von den Schwierigkeiten dieser Inszenierung. Brecht fing Feuer, erklärte, er werde aus dem jämmerlichen Dumas einen Balzac machen, und schrieb wirklich für den vierten Akt Episoden hinzu, den letzten Akt aber schrieb er neu. Er tat es aus reinem Vergnügen an der schöpferischen Arbeit; denn es war keine materielle Kompensation für ihn zu erwarten — juristisch war der Autor der Übersetzung Tagger, dessen Name auch auf dem Theaterzettel stand.