

DREIZEHN BÜHNENTECHNIKER ERZÄHLEN

Brecht schrieb nach dem Umbau des Schiffbauerdammtheaters an die Techniker einen Brief, in dem er sich für ihre Arbeit bedankte und mit nachstehenden Worten schloß: «Ich bitte, mich daran zu erinnern, wenn ich wieder einmal zu sehr schimpfen sollte.»

Gerhart Szameit, 38 Jahre. Elektriker. Beim Berliner Ensemble seit 1954, Theatermeister:

«Ich hatte Gelegenheit, mit Brecht zu sprechen, wenn er technische Sachen kennenlernen wollte. Bei anderen Regisseuren kommt man nicht so ran, aber Brecht hat sich jeden Vorgang direkt von dem betreffenden Arbeiter demonstrieren lassen. Er hat viel Verständnis aufgebracht für Dinge, für die andere Regisseure ihren Bühnenbildner oder ihren Technischen Direktor haben.»

«Hast du mal Krach gehabt mit ihm?»

«Vor Jahren. Wir probierten damals ‚Katzgraben‘, abends sollte ‚Courage‘ gespielt werden. Um 17 Uhr machte ich Brecht aufmerksam, daß wir jetzt umbauen mußten, und er sagte: ‚Szameit, noch zehn Minuten.‘ Als ich ihn nach einer halben Stunde wieder erinnerte, sagte er: ‚Ich probiere, bis alles klappt.‘ Er sah nicht die Vorstellung am Abend, sondern nur die Probe. Dann gab’s doch Krach, Brecht ließ die Vorstellung ausfallen und probierte bis abends.

Er war nicht nachtragend der Technik gegenüber. Ich erinnere mich an eine Probe der Regie-Assistenten. Wir mußten immer wieder umstellen, und uns war nicht wohl bei der Sache. Als ich zum Zuschauer-raum hinunterrief: ‚Ihr müßt doch wissen, was ihr wollt‘, brach ein großes Gelächter aus, und ich merkte, daß die Anweisung von Brecht kam, der inzwischen gekommen war. Aber Brecht hat selbst sehr gelacht und hat es überhaupt nicht persönlich genommen.

Besonders fiel mir auf, daß Brecht die Hilfsmittel der Technik, die Drehscheibe oder den Schnürboden, nicht einfach technisch benutzte, sondern die Technik war etwas Lebendiges bei ihm. Im allgemeinen baut man auf der Drehscheibe drei bis vier Dekorationen auf und dreht sie dann ein — Brecht dagegen benutzte sie als dramaturgisches Mittel. Das ist anders als bei jedem anderen Regisseur.

Spaß machte uns, daß er sich seine Zigarre nicht nehmen ließ, trotz des Verbots der Feuerwehr. Als Brecht in einer Illustrierten im

Zuschauerraum mit der Zigarre abgebildet war, haben wir sie den Feuerwehrleuten gezeigt. Von der Zigarre war er unzertrennlich.»

Gerhard Rietdorff, 27 Jahre. Elektriker. Im Berliner Ensemble seit 1953, jetzt als Beleuchter und Filmvorführer. Geht im Herbst zur Arbeiter- und Bauernfakultät.

«Ich habe Brecht besonders in den letzten Monaten schätzen gelernt. Er war ein ganz einfacher und bescheidener Mensch. Wenn man ihm auf dem Hof begegnete — er konnte in ein Gespräch vertieft sein, aber er war nie so weit weg (das gibt's bei anderen, die sind immer abwesend), daß er einen Arbeiter übersehen hätte. Eine Reinemachefrau hat er schon auf zwanzig Meter Entfernung gegrüßt, das haben die Arbeiter schnell gemerkt. Einmal hat er auf dem Hof am Auto gestanden. Da sagte ein Maurer, der da zu tun hatte: ‚Sag mal deinem Alten, er soll sich eine neue Karre kaufen.‘ Brecht fuhr doch damals diesen alten Schinken. Aber er lachte nur: ‚Die fährt noch ganz gut.‘

Ich weiß nicht, ob das von Wichtigkeit ist: Als wir wieder mal eine schlechte Kritik hatten, sprach Brecht über die Presse und sagte: ‚Mir ist es Wurscht, was sie über mich schreiben, ob ich zuviel Anzüge hätte oder nur einen.‘

Wenn ich auf der Bühne nichts zu tun hatte, setzte ich mich im Zuschauerraum in seine Nähe und versuchte zu hören, was am Regie-Pult gesprochen wurde. Wenn es Mißverständnisse technischer Art gab, ist mir manchmal ein Wort herausgerutscht. Dann drehte sich Brecht sofort um und fragte: ‚Was meinen Sie? Sagen Sie ruhig, was Sie denken.‘ Er war für jeden Einwand zu haben.

In den ‚Gegenseitigen Vereinbarungen‘ waren für die Technik Stückbesprechungen festgelegt. Die erste war zu ‚Held der westlichen Welt‘, die zweite zu ‚Galilei‘. Im Foyer waren die Modelle aufgebaut. Ein Techniker fragte, ob wir wieder mit halbem Vorhang spielten, und Brecht wollte wissen, ob das eine Rolle spiele. Der Kollege antwortete: ‚Technisch natürlich‘, und auf Brechts Frage, ob es schwieriger oder einfacher sei: ‚Für uns als Beleuchter bedeutend schwieriger.‘ Brecht erklärte sofort, daß sich dann darüber reden ließe, und wir haben mit hohem Vorhang gespielt. Ich habe gestaunt, denn ich hatte immer gehört, Brecht hätte einen Dickkopf. Aber für uns war es unfaßbar, daß er sogar in solchen prinzipiellen Dingen mit sich reden ließ.»

«Hattest du in deiner Eigenschaft als BGL-Vorsitzender mit Brecht zu tun?»

«Ich habe ihn das erste Mal gesprochen wegen der Paris-Tournee. Die X (Schauspielerin) sollte nicht mit, aber sie bestand auf ihrem Vertrag. Das war aber für Brecht gar nicht maßgebend. Als wir ihn dann jedoch daran erinnerten, daß er sie in der Rolle besser gefunden habe als die Y, die die Rolle jetzt spiele, hat er eingesehen, daß man nicht mal Hü und mal Hott sagen kann, und sie konnte mitfahren.»

Werner Lindemann, 52 Jahre. Kraftfahrer. Im Berliner Ensemble seit 1950, jetzt als Bühnenhandwerker.

«Brecht hat dich doch damals, als du die Weigel und auch ihn gefahren hast, immer in die letzten Proben geschickt?»

«Ja, er hat immer diskutiert, über vieles, er hat oft einen Rat von mir angenommen, was ich gar nicht gedacht hätte. Er hat stets gefragt, was mir nicht gefällt — nicht nur im Theater, auch an unserer Regierung und an unseren Gesetzen. Dann hat er mir erklärt, warum zu vielem noch nicht die Zeit sei, und gesagt, das käme noch. Über seine Stücke haben wir uns oft unterhalten.»

«Ich erinnere mich, daß du in den Proben zur ‚Mutter‘ gesessen hast, das war 1950.»

«Ja, wie war das? Zuerst habe ich ihm gesagt, das geht nicht, daß der Genosse dem Pawel die Jacke gibt, wenn er fliehen muß. Das muß die Weigel als Wlassowa machen, das macht die Mutter. Brecht sagte gleich, ja, das ist gut, und hat es gemacht. Im ‚Zerbrochenen Krug‘ wurde auch was geändert. Da wollten sie in der Küche zwei Wäschestangen aufstellen. ‚Das gibt’s doch gar nicht‘, sagte ich, ‚die Wäsche gehört an den Ofen.‘ Da kam sie dann am Ofen auf eine Leine.»

Horst Güldemeister, 31 Jahre. Beim Berliner Ensemble seit 1950, Inspizient.

«Ich habe eine wunderbare Erinnerung an Paris, an das II. Festival. Da ist uns der Vorhang herausgesprungen, und Brecht war der erste, der auf der Bühne war und sich dafür interessierte, wie das passiert ist. Da waren Leute mit Namen und Titeln und Würden — Brecht hat sie alle weggeschickt und hatte keine Ruhe, solange die Vorstellung nicht gesichert war. Ich habe gestaunt, wie wichtig ihm das war.»

Lindemann: «Er war immer interessiert, wenn technisch was nicht klappte . . .»

G.: «Er hatte unheimliches technisches Verständnis. Er wußte genau, was er von der Technik verlangen konnte und was darüber hinaus ging. Wenn eine technische Schwierigkeit auftrat, hat er alle künstlerischen Erwägungen beiseite gelassen und zuerst das Technische geklärt. Man konnte jederzeit die Probe unterbrechen, selbst ich als Inspizient, wenn was Technisches nicht klappte.»

L.: «Er hat oft technische Dinge selbst ausgeknobelt . . .»

G.: «Er hatte unheimlichen Mut dazu, das gibt's woanders nicht. ‚Kreidekreis‘ zum Beispiel: Verwandlung bei offener Bühne und bei strahlendem Licht, alles wechselt, fährt herein — ein guter Inspizient bin ich nur durch Brecht geworden, in einem anderen Haus hätte ich mir das nie erarbeiten können. Solche technischen Schwierigkeiten gibt's woanders höchstens bei ‚Faust II‘. Im allgemeinen geht woanders der Vorhang zu, Umbau, dann geht's weiter. Viele haben sich bei uns qualifiziert.»

L.: «Wenn man ihm klargemacht hat, daß etwas nicht geht, hat er das eingesehen, er hat keinen dicken Kopf gehabt. Freilich bestand er manchmal darauf, daß etwas gehen mußte.»

G.: «Das Schönste: er löste alles mit Humor. Wenn's schwierig war, kam ein Witz, dann ging's wieder. Er war nicht trocken.»

Walter Meier, 55 Jahre. Elektriker. Beim Berliner Ensemble als Technischer Direktor, seit 1950.

«Du warst doch vorher in vielen anderen Theatern?»

«Seit 1920 fast ohne Unterbrechung, von der Schmiere an, vom Wanders-theater.»

«An welchen größeren?»

«In Plauen, Gera, zu uns kam ich von Altenburg. Ich habe mit guten Bühnenbildnern gearbeitet . . .»

«Auch mit guten Regisseuren?»

«Ich weiß nicht. Dafür habe ich erst ein Gefühl bekommen, als Brecht mich zur Arbeit zugezogen hat.»

«In welcher Phase der Inszenierung war das im allgemeinen?»

«Gleich zu den ersten Proben. Er hat erklärt, wie er sich etwas gedacht hat, und mich dann gefragt: ‚Was glauben Sie, wie man das machen kann?‘»

«Deine Techniker haben mir von Brechts großem technischen Verständnis erzählt.»

«Ich würde sagen, von Fall zu Fall. Manchmal hat er sich etwas ausgedacht und glaubte, daß man das im nächsten Moment umsetzen könnte. Das ging aber nicht immer so schnell.»

«Hat er auf etwas bestanden, was nicht ging?»

«Wir haben immer versucht, seine Wünsche zu erfüllen. Es war nur wichtig, daß man vorher sagte, wenn etwas nicht fertig war. Wenn man rechtzeitig sagte: ‚Brecht, wir sind noch nicht soweit, das klappt nicht‘, war er zufrieden. Nur wenn man ihm etwas Unfertiges vorgesetzt hat und hinterher versuchte, sich herauszureden, wurde er böse. — Ich wollte eigentlich nicht Technischer Direktor bei ihm werden, weil ich aus der Beleuchtung kam und kein Maschinenfachmann war. Aber Brecht meinte, für ihn sei wichtiger, daß ich künstlerisches Empfinden hätte. Daß ich aus der Beleuchtung kam, war für ihn nützlich. Seine Beleuchtung war zwar neu für mich. Aber er hat mir in verschiedenen Gesprächen erklärt, was er erreichen wollte, so daß ich es jetzt ganz verstehe.»

«Und was wollte er?»

«Keine Stimmung, alles klar, einfach, sichtbar — was gar nicht so einfach ist, wie meist angenommen wird. Wenn man alles sehen kann, muß sauber gearbeitet werden.»

«Du hältst also unser Licht für schwieriger als die herkömmliche Beleuchtung?»

«Ja, ja. Es wirkt sich sofort auf die Dekorationen aus, sie müssen ganz sauber sein, wenn man alles bis in den letzten Winkel sieht. In der letzten Zeit war ich darin oft konsequenter als Brecht. Bei einer der letzten Inszenierungen wollte er weniger Licht haben, mehr Stimmung, aber er hat mir dann geschrieben, daß ich recht gehabt hätte, und er sähe immer mehr, wie ich mich künstlerisch entwickelt hätte.»

«Das war eine schöne Gewohnheit von Brecht, daß er Briefe an seine Mitarbeiter schrieb . . .»

«Vor allem nach den Umbauten hier im Haus, die meist in den Spielferien lagen und mit ziemlichen Schwierigkeiten verbunden waren, hat er sich stets bei der Technik bedankt. Wenn ihm die Nerven durchgingen, konnte er auch mal ungerecht sein, aber ich habe meinen Leuten immer gesagt, lieber bei einem Könner arbeiten und mal eine Ungerechtigkeit einstecken. Obwohl ich dreißig Jahre im Theater arbeite, habe ich in den Jahren mit Brecht das meiste gelernt.»

Helmut Richter, 28 Jahre. Tapezierer. Beim Berliner Ensemble seit 1953, jetzt stellvertretender Deko-Meister.

«Ich habe gar nichts zu erzählen, ich habe in der ganzen Zeit kein Wort mit Brecht gewechselt, wir von den Dekos hatten ja kaum mit ihm zu tun. Ich war mit Brecht sehr zufrieden, er war immer so höflich, zuvorkommend, besonders der Technik gegenüber, es war ein gutes Arbeiten mit ihm. Einen Krach habe ich nie miterlebt. Wir hatten doch ein Transparent im Schnürboden hängen mit dem Schlußsatz aus Brechts Brief, das wollten wir herunterlassen als ‚Erinnerung‘, falls er Krach macht — wir haben es leider nie benutzen können.»

Helmut Morbach, 56 Jahre. Heimerzieher. Beim Berliner Ensemble seit 1954, jetzt Requisitenmeister.

«Du hast doch schon vor 1933 mit Brecht gearbeitet, bei seiner Inszenierung der ‚Mutter‘?»

«Ja, bei der ‚Mutter‘ und bei politischen Revuen. Ich war bei einer Laienspielgruppe, und Brechts Truppe brauchte mich wegen eines Motors. Die Szenentitel liefen mechanisch, an der Seite war eine Tafel aufgestellt, und man brauchte einen Rat, weil etwas klemmte. Ich sagte: ‚Um Gottes willen, das müßt ihr mit der Hand machen, die Hand ist die sicherste Maschine, und vor allem ist sie billiger.‘ Wir hatten doch kein Geld damals: eine Messing-Gardinenstange und Latten für ein paar Mark, das war der ganze Apparat. In der Fleischerszene hatten wir eine Margarinetonne als Hackklotz, ein paar Beine darunter, das war gut so. Das Publikum hat es natürlich gesehen, aber Brecht fand, das mache nichts.

Zum Weiterdrehen der Szenentitel mußten wir ein Signal geben, das war schwierig. Der Bühnenbildner saß im Zuschauerraum in der ersten Reihe, er bekam eine Leine in die Hand, und wenn er zog, gab es hinten ein Klingelzeichen. Ich wollte eine dunkle Strippe nehmen, die man nicht sieht, aber Brecht verlangte eine helle, damit sie gesehen wurde — wir kauften dann eine Wäscheleine.

Die Weigel, die die ‚Mutter‘ spielte, gab jedesmal ein Klopfzeichen mit der Hand, wenn es weitergehen sollte, wie bei einem Lichtbildervortrag.

Wenn etwas fehlte, ein Stuhl oder irgendeine Kleinigkeit, ging Brecht selbst in den Keller und suchte was raus. Wir hatten keine Arbeiter, nur einen alten Saaldiener, so eine Art Schlüsselbewahrer. Brecht hat selbst eine Kommode hochgeschleppt oder was da war.

Ich bin kein Bühnenfachmann. Als mich Brecht 1932 holte, war ich Süßwarenarbeiter, arbeitslos, und durch Brecht — und über die Laienspielgruppe — kam ich zum Theater. Brecht hat sich sehr bemüht, damit ich unterkam, das war damals ungeheuer schwer, er hat Briefe geschrieben meinerwegen.

Er hat sich immer dafür interessiert, was jemand für eine Meinung hatte. In der ‚Mutter‘ war ein Vers über die Polizisten und Soldaten, ‚die viel Geld bekommen und zu allem bereit sind‘. Ich sagte, daß ich nicht der Meinung sei, daß sie viel Geld bekommen, ein Arbeiter verdient doch mehr als ein Polizist. Brecht hat geändert, ‚die wenig Geld bekommen, doch zu allem bereit sind‘. Ich wußte doch: im Arbeitsnachweis in der Gormannstraße lief der Luxemburgmörder rum. Viel kann er nicht bekommen haben für seinen Mord. Übrigens haben die Arbeiter ihm nachts aufgelauert und ihn verdroschen.

Brecht hat immer alle nach ihrer Meinung gefragt und dann alles ausprobiert. Er war ja ein Individualist, würde ich sagen, aber er hat immer viele Leute angehört und seine Meinung abgestimmt.»

«Seit wann bist du jetzt wieder bei Brecht?»

«Seit Januar 1954, seit wir das eigene Haus haben.»

«Was hast du vorher gemacht?»

«Nach 1945 Heimarbeit, ich war gesundheitlich schwach. Daneben habe ich ehrenamtlich beim Magistrat im Amt für Kunst mitgearbeitet. Ich hatte noch von vor 1933 Material, etwas für Bühnenbilder. Ich hatte es aufgehoben, das ist doch Volkseigentum. Ich habe auch in unserer Requisite noch Sachen von vor 1933, jetzt gehören sie unserem Theater.

Ich wollte Heimleiter werden in einem Jugendwohnheim, habe auch nach meiner Erzieher-Ausbildung eine Zeitlang ein Heim geleitet. Von da hat mich die Weigel wieder geholt. Sie hat mir immer gesagt: ‚Wenn wir ein eigenes Haus haben, kommst du wieder zu uns.‘»

«Wie bist du überhaupt wieder zur Weigel gekommen?»

«Ich glaube, ich habe sie im Deutschen Theater besucht, und dann hatten wir laufend Kontakt.»

«Kannte Brecht dich noch?»

«Natürlich. Er sagte gleich, Sie waren doch damals Inspizient (ich war nicht nur Requisiteur, das habe ich auch gemacht, aber auch den Bühnenumbau, das ganze Technische). Brecht hatte sich überhaupt nicht verändert, er war wie vor fünfundzwanzig Jahren.»

Emil Neumann, 36 Jahre. Gürtler. Im Berliner Ensemble seit 1952, jetzt als Theatermeister.

«Nach dem 17. Juni hatten wir drei Betriebsversammlungen. Ich hatte angegriffen, daß viele Funktionäre wenig Interesse hätten an den Nöten und Sorgen der Arbeiter. Außerdem habe ich gesagt, daß den Technikern keine oder zuwenig Möglichkeiten gegeben werden, sich zu qualifizieren und dadurch mehr Geld zu verdienen...»

«Ich verstehe nicht, Sie waren damals Requisiteur und sind jetzt Meister...»

«Ja, aber meine Diskussion betraf doch die damalige Situation, nicht die heutige.»

«Und was hat Brecht dazu gesagt?»

«Er hat mir anschließend kräftig die Hand geschüttelt und mir versichert, daß das, was ich gesagt hätte, ganz besonders gut war, daß ich das viel früher hätte sagen sollen und daß man so was nicht oft genug sagen könne. Ich glaube, ich habe auch viel Unsinn geredet damals, aber die Stimmung war sehr heiß...»

Besonders aufmerksam fand ich, daß Brecht mir ein Glückwunschs schreiben schickte, als ich meine Prüfung als Theatermeister bestanden hatte, obwohl er damals schon monatelang krank war. Ich meine die Aufmerksamkeit, daß er überhaupt davon Notiz nimmt, wenn ein Techniker einen Lehrgang macht und eine Prüfung besteht.

Einen besonderen Eindruck hatte ich von ihm, als wir in dem neuen Haus anfangen. Ich war damals krank, hatte einen Schwächeanfall und bin umgekippt. Ohne den Arzt zu hören, hat er gesagt, er wolle mich in den nächsten zwei Wochen nicht im Theater sehen, und er hat einen Heidenkrach gemacht, als er mich am nächsten Tag noch antraf.»

Wolfgang Bömelburg, 24 Jahre. Möbeltischler. Beim Berliner Ensemble seit 1951 als Bühnenhandwerker.

«Ich fing während der Inszenierung der ‚Mutter‘ bei uns an. Brecht verlangte absolute Ruhe auf der Bühne, das Schlimmste, was es gibt. Die Kollegen hatten mich vorher gewarnt: ‚Nimm dich in acht vor Brecht, wenn der anfängt zu schreien, dann hau ab. Dann sind wir alle von der Bühne marschiert.‘ Also, irgendwie war ich an diesem Tage laut, und Brecht wollte wissen, wer das gewesen sei, der Betreffende sollte sofort auf die Bühne kommen. Er brüllte, daß der Mann sofort entlassen werden solle, er taue nicht fürs Theater. Und ich war ganz

neu, hatte noch nie auf der Bühne gearbeitet — da war ich gleich zu Anfang bedient. Aber in den letzten Jahren ist Brecht ganz ruhig geworden, hier bei uns hat er überhaupt nicht mehr gebrüllt, da konnte man mit ihm über alles sprechen.

Noch etwas: Ich fahre doch seit Jahren den ‚Courage‘-Wagen, gebe ihn der Weigel in die Hand und nehme ihn wieder ab. Wenn wir auf irgendeiner anderen Bühne gespielt haben, auf Tournee, hat Brecht jedesmal gemerkt, wenn der Wagen nicht genau stand, und wenn es nur zwanzig Zentimeter waren. Du weißt, es ist dunkel, man findet nicht gleich das Zeichen, aber Brecht hat es immer gesehen.

Das ist bis jetzt so geblieben: Wenn wir ‚Courage‘ spielen, kommt Walter Meier fünfmal zu mir und fragt, ob ich den Wagen in Ordnung habe. Die Weigel sieht auch sofort, wenn er nicht richtig steht, da konnten sie sich die Hand geben.

Brecht war immer so einfach. Auf dem Hof waren mal Müllkutscher. Brecht hatte seinen Wagen drüben auf dem Damm abgestellt und kam über den Hof, in so einem blauen Anzug wie wir. Da rief ihn ein Müllkutscher an: ‚Du, faß mal mit zu und renn nicht vorbei.‘

Emil Kohlmeier, 55 Jahre. Elektriker. Beim Berliner Ensemble seit 1951, jetzt als Oberbeleuchter.

«In den Kammerspielen drüben hat es mal gefunkt, als wir die ‚Jeanne d'Arc‘ von der Seghers probiert haben. Das war kompliziert, da waren zwölf oder fünfzehn Scheinwerfer, die verstellt werden mußten.»

«Alle mit der Hand?»

«Ja, und immer schnell, schnell. Ich habe, so gut ich konnte, notiert, hatte einen Haufen fliegender Blätter, und auf einmal hieß es: zurück ins 4. Bild. Ich mußte suchen, was war bloß in 4, da ging der Vorhang auf und die ganze Beleuchtung war falsch. Da hat Brecht getobt: ‚Wer ist das da oben, aufschreiben!‘»

«Wie haben Sie reagiert?»

«Ich war still. Ich habe mir gesagt, das ist im Theater so, da sind sie oft nervös. Er tobte, und dann war alles wieder gut.»

«Brecht wußte doch ziemlich genau, wo die Scheinwerfer waren?»

«Nun, er sah, daß was fehlte, wenn er vorher eingeleuchtet hatte. Er sah, welche Stelle anders beleuchtet war. Einmal hat er sich genau aufschreiben lassen, welche Scheinwerfer drin waren, um es dann zu vergleichen.»

«Habt ihr spezielle Schwierigkeiten dadurch gehabt, daß Brecht immer viel Licht haben wollte?»

«Ja, ja, man konnte doch nur einschalten, was vorhanden war. Er wollte es immer ganz hell. Das Deutsche Theater war nicht reich an Scheinwerfern, die Kammerspiele nicht, wir nicht — wir brauchten immer zusätzliches Licht. Da hat er nicht gespart.

Auch mit seinem Horizont war er nie zufrieden, immer wurde umgebaut. Erst war er fahrbar, dann wurde er fest gebaut, dann kam der Schleier drüber, er hatte mal einen Vorschlag aus weißen Steinen, in der letzten Zeit hat er ihn zurückversetzen lassen.»

Heinz Koppe, 22 Jahre. Ungelernter Arbeiter. Beim Berliner Ensemble seit 1955, jetzt als Dekorateur.

«Du hast Brecht ziemlich kurz gekannt, nicht?»

«Ja, nur ein knappes Jahr. Was mir vor allem auffiel: es wurde ernsthaft gearbeitet, wenn Brecht Regie führte, konsequent. Der Technik gegenüber war er immer wunderbar, man hatte immer den Eindruck, daß er technisch sehr interessiert war, nicht nur künstlerisch.

Ich hatte mal einen Streit mit X (Schauspieler). Er hat behauptet, ich hätte eine Bank falsch hingestellt, und er brüllte mich deshalb an. Ich sagte: ‚Hören Sie mal, ich bin auch ein Mensch.‘ Da war er sehr erregt, und Brecht hat sofort eingegriffen: ‚Herr X., so geht das nicht.‘ Er hat sich immer dafür eingesetzt, daß die Techniker geachtet wurden.

Was ich mal nicht schön fand von ihm, daß er den Y (Schauspieler) zur Generalprobe von ‚Pauken und Trompeten‘ angeschrien hat, weil er nicht singen konnte. Man kann von einem Menschen nicht fordern, was er nicht kann.»

«Aber Y war schlecht, Brecht hatte wochenlang probiert . . .»

«Dann hätte er in diesen Wochen sagen müssen, daß es nicht geht. Er war doch ein Meister in seinem Fach und hätte es längst hören müssen. Aber sonst, von meinem Standpunkt aus war es ein wunderbares Arbeiten. Vielleicht ist ihm auch mal ein Wort rausgerutscht, was er später bereut hat, aber es ist ja im Theater so, daß man automatisch von der Nervosität mitgerissen wird.»

Eduard Fischer, 40 Jahre. Polsterer und Dekorateur. Beim Berliner Ensemble seit 1951, jetzt als Kascheur und Theater-Plastiker.

«Als ich herkam, suchte die Weigel jemanden, der kaschieren konnte. Ich war fast beleidigt, als sie von mir verlangte, daß ich ein Huhn machen sollte; das kann jeder, dachte ich. Aber sie wollte ein besonderes Huhn, eines, das sie rupfen konnte, die Federn sollten ausziehbar und wieder einzustecken sein. Ich sagte ihr, das sei Zuchthausarbeit und würde eine Menge Geld kosten. Als ich ihr das Huhn dann vorführte, ist sie mir um den Hals gefallen — ich war aber eigentlich nicht zufrieden, ich habe mich hinterher geärgert, daß ich es nicht besser ausgearbeitet hatte.»

«In welchem Stadium der Inszenierung hat Brecht mit dir über deine Arbeit gesprochen?»

«Schon vor der Inszenierung. Zum Beispiel bei der Vorbesprechung zu ‚Galilei‘ gab’s viele verschiedene Meinungen. Das fand ich prima: er ließ uns zu Wort kommen. Er hat nie vorgeschrieben: ‚Ich möchte das so und so haben‘, sondern wer arbeitete, konnte auch seine Meinung dazu sagen. Aber wenn man noch so gut erklärt hat, Brecht konnte sich nichts vorstellen, sondern wollte immer einen Entwurf oder ein Modell sehen. Die meisten Arbeiten hat er sich in meiner Werkstatt angesehen. An dem großen Engel im ‚Urfaust‘ hätte ich noch drei Tage zu arbeiten gehabt, aber Brecht sagte, der sei gut so, raus damit. Für die Hexe auf dem Dachfirst habe ich sieben Entwürfe gemacht. Brecht fragte mich, wie ich mir eine Hexe vorstelle, und ich sagte: ‚Eine Furie, ein altes Weib, das auf einem Besen reitet, mit Pantoffeln, wehenden Röcken, fliegenden Haaren‘ — Brecht hatte sie sich genauso vorgestellt.»

«Gab es auch Meinungsverschiedenheiten?»

«Nun ja, als ich den Komtur für ‚Don Juan‘ gemacht hatte. Hill war in Frankfurt, Besson in Wien, Brecht in Buckow — und mich haben sie allein hier gelassen. Als sie dann kamen, sagte Brecht, der Komtur sei anders als der für Rostock, der hätte ein dreifaches Kinn gehabt. Aber ich stellte mir einen fünfzigjährigen Franzosen eben so vor. Ich habe ihn dann etwas älter gemacht und Brecht gezeigt, daß er aus jeder Richtung anders aussieht. Auf der Bühnenprobe hieß es dann, Fischer solle vorkommen. Ich hatte mich schon in Positur geworfen für den Krach, aber Brecht hat mir nur zu meinem Komtur gratuliert.»

«Wollte Brecht nicht, daß der Komtur irgendwie deformiert wird? In Rostock hatte ihm gefallen, daß der Rücken plattgedrückt war wie bei einer Wanze. Und du hast den Rücken doch auch nachträglich hier flach gemacht?»

«Ja, das kam durch einen Zufall, der Komtur war auf dem Transport flachgedrückt worden, das gefiel Brecht.»

(Fischers Komtur ist 3,10 m hoch, läuft, spricht, nickt.)

«Seinen Konfutse (chinesisches Rollbild in Brechts Wohnung) habe ich ihm mal restauriert. Da hat er mir seine Bücher geschickt mit der Widmung: Für die Rettung des Konfutse.

In seinem Arbeitszimmer in Buckow habe ich ihm die Gardinen ange-macht, an Metallringen, die auf dünnen Drahtseilen liefen. Brecht war ganz entsetzt, als ich darüber eine sehr schöne Eichenholzleiste ange-bracht hatte, und sagte: ‚Fischer, Sie verdecken doch die ganze Technik, man muß sehen, wie das funktioniert.‘ Die Leiste haben wir dann weg-gestellt.»

Anton Schubert, 43 Jahre. Tischler. Beim Berliner Ensemble seit 1952, jetzt als Modelltischler.

«Haben Sie mal Krach gehabt mit Brecht?»

«Krach? Ich? Wir haben uns so prima verstanden, ich habe noch nie im Leben einen besseren Chef gehabt. Immer, wenn Brecht ins Proben-haus kam, kam er auch in meine Werkstatt und hat sich zeigen lassen, woran ich arbeitete. Er hat sich für jede Kleinigkeit interessiert. Er war noch ein paar Tage, ehe er starb, hier und hat sich nach meiner Arbeit erkundigt. Er war der einzige, der Verständnis dafür hatte. Andere halten es für Spielerei, aber Brecht sagte, wir arbeiten nicht für zwei-drei Jahre, das holt man in dreißig Jahren wieder heraus und sieht nach, wie wir unsere Bühnenbilder gebaut haben.

Als ich herkam, hat niemand gewußt, daß ich Modellbauen kann. Palitzsch sah zufällig bei mir einen ‚Courage‘-Wagen (1:33 $\frac{1}{3}$, jede Kleinigkeit genau wie am Original-Wagen, drei Wochen Arbeitszeit), den wollte er für die Vitrine im Bahnhof Friedrichstraße. Als das Brecht erfuhr, sagte er: ‚Keinen Handgriff mehr in der großen Werkstatt.‘ Ich bekam sofort eine eigene kleine Werkstatt eingerichtet, mein Ver-trag wurde geändert, und seitdem baue ich meine Modelle. Sie waren hauptsächlich für Ausstellungen gedacht, und es waren welche in Paris, London, Wien, zur Zeit in Amerika.

Wenn ich ein Modell gebaut hatte, wollte Brecht dann auch auf der Bühne alles ganz genau so haben wie bei mir: die Art der Holzbehandlung, die Tönung des Holzes. Ich mußte dann die großen Dekorationen mit allen möglichen Sachen bearbeiten, mit Schuhcreme, oder abschleifen,

bis alles genau stimmte. Bei den Besprechungen mußte ich immer von Anfang an dabei sein.

Ich muß sagen, Brecht hat mir in den fünf Jahren, die wir zusammen gearbeitet haben, nicht ein unfreundliches Wort gesagt. Er war so freundlich und nett zu mir wie noch niemals jemand in einem Betrieb.

Es ist schlimm, daß Brecht nicht mehr ist — auch für mich. Wer hat jetzt dieses Verständnis für meine Arbeit?»

Aufgeschrieben von Käthe Rülicke

Sinn und Form