

EIN EPITAPH FÜR BERTOLT BRECHT

Um zu verstehen, als wie groß, wie völlig beispiellos sich die Wirkung von Brechts Versen auf seine ersten deutschen Leser erwies, muß man der Tatsache eingedenk sein, daß es in der deutschen Literatur niemals so etwas wie wirklich wertvolle Werke in der Umgangssprache gegeben hat. Als in den Anfangsjahren der Weimarer Republik Brechts erste Verse veröffentlicht wurden, hielt die Mehrzahl seiner Leser Deutschland noch für das Land der Dichter und Denker. Und der allgemeinen Ansicht nach waren diese beiden nicht voneinander zu trennen.

Goethe, der Dichter-Philosoph, war das Ideal, dem man nachzustreben hatte. Die «naturalistischen» Dramatiker — Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann und ihre Nachfolger — hatten vorübergehend einen Weg zum realistischen Dialog gebahnt, aber der Abgrund zwischen Bühnenrealismus und «Kunst»-Werken war so groß, daß er als unüberbrückbar galt. Tatsächlich ließ Hauptmann, als er sich darüber klar wurde, daß er im Begriff sei, ein moderner Goethe zu werden, den Realismus wie ein heißes Eisen fallen und fing an, sich dem Mystizismus der «Versunkenen Glocke» und den schwülstigen Versen von «Hanneles Himmelfahrt» zu widmen.

In der öffentlichen Meinung wie auch in Hauptmanns eigener blieben Gedichte gereimtes Denken und Prosa blieb erzähltes Denken. Es gab keinen Präzedenzfall a) für Dichtwerke in der Umgangssprache, b) für das schlichte Erzählen einer Geschichte. Es gab kein deutsches Äquivalent für Schriftsteller wie Kipling, Mark Twain oder Hemingway.

Die Sprache selber stand dem im Wege: man schrieb entweder Hochdeutsch oder man schrieb Dialekt. Und wenn man wie Anzengruber, Rosegger und Reuter Dialekt schrieb, blieb man eine Erscheinung von lokalem Interesse und war automatisch davon ausgeschlossen, zu Goethes Ruhm zu gelangen.

Brecht war der erste Schriftsteller seiner Generation, der sich von dieser Sprachfessel frei machte und sich seine eigene Ausdrucksweise schuf, die auf einem Nebeneinander von vier gänzlich artverschiedenen Welten basierte: 1. süddeutscher Umgangssprache, 2. einer metaphorfeindlichen Dichtung in Farben, Geweben und anderen konkreten Bildern, 3. Amtssprache, 4. Anglizismen und exotischen Ausdrücken.

Das war natürlich eine überaus künstliche Sprache: niemand hat je wirklich so gesprochen und wie eine von Brechts Dramenfiguren — außer Brecht selber. Und hier eben liegt der endgültige Schlüssel zu seinem Genie. Er hatte von seiner Schulzeit an eine so persönliche Redeweise, daß sie einer völligen Sonderbarkeit gleichkam. Nichts daran war Affektiertheit: es war eine echte Einzigartigkeit der Anschauungsweise — und sie verlieh seinem Werk von den ersten Gedichten und den ersten Stücken an eine Qualität, die der eines jeden anderen deutschen Schriftstellers so gänzlich unähnlich war, daß er den meisten seiner Leser wie ein Mensch vorkam, dessen Fühlen und Denken sich in anderen Bahnen bewegte als das ihre.

Nicht daß seine Werke jemals irgendwie «schwierig» waren in dem Sinne, wie man Joyce oder Eliot oder Pound als schwierig ansehen könnte; im Gegenteil, Brecht bediente sich einer Sprache, die hauptsächlich durch ihre Einfachheit verblüffend war. Die Worte waren Alltagswörter, Slang, Ausdrücke der Umgangssprache und die grauesten der grauen Amtssprache, hier und da mit Fremdwörtern spritzig gemacht. Aber diese Anglizismen oder exotischen Ausdrücke waren auf seltsame Weise germanisiert — so germanisiert, daß ein Kind oder ein mit fremden Sprachen gänzlich unbekannter Mensch sie entsprechend abzuwandeln vermöchte. Der Gesamteindruck war auf eine quälende Weise undefinierbar — etwas, das vage vertraut klang, wie die Sprache eines vagabundierenden Dichters oder die Mundart einer Gegend, die keiner von uns je besucht hatte. Man konnte rasend werden, so sehr erinnerte es einen an *irgend etwas* — aber was dieses Irgendetwas war, hätte niemand außer Brecht jemals beschreiben können.

All dies ist unübersetzbar, weil seine Wirkung nicht so sehr von den dichterischen Bildern herrührt noch von dem dahinterstehenden Gedanken, sondern von der Art und Weise, in der es von dem erwarteten Steigen und Fallen der deutschen Sprache abweicht und dazu in Widerspruch steht. Wenn man versucht, irgendeines von Brechts frühen Gedichten zu übersetzen — und sie sind ein gut Teil schwerer zu übersetzen als seine späteren —, darf man bestenfalls hoffen, eine blasse Vorstellung von der Besonderheit zu vermitteln, die sich hinter dem schöpferischen Einfall verbirgt. Aber die eigentliche Großtat — die völlige Neuformung der deutschen Sprache — geht unvermeidlich verloren. Man betrachte sein autobiographisches Gedicht aus dem Jahre 1921 «Vom armen B.B.»:

Ernest Borneman: Ein Epitaph für Bertolt Brecht

I, Bertolt Brecht, come from the black forests.
Into the cities my mother walked, in her I lay.
And the chill of the woods shall remain
Within me to my dying day.

I am at home in the asphalt cities. From the start
Equipped with every sacrament:
With newspapers. And tobacco. And brandy.
Distrustful and lazy and satisfied in the end.

I am kind to people. I put on
A stiff hat as they always do.
I say: They are animals with a peculiar smell.
And I say: Never mind, I smell too.

In my empty rocking chairs in the forenoon
There are women whom I sometimes invite.
And I look at them absently, telling them:
In me you have someone who won't treat you right.

Towards evening I collect men about myself
And we address each other as gentlemen.
They have their feet on my tables and say:
Things will be better. And I don't ask: When.

Around morning in the grey dusk the pine trees piss
And their vermin, the birds, begin to weep.
Round about that hour I drain my glass in the city
And stab my cigar out and sink into troubled sleep.

We, a lax species, have been living
In houses promised to last an eternity.
(Thus we have built the long shells of the Island Manhattan
And the thin aerial masts that entertain the Atlantic Sea.)

Of these cities will remain: the one who goes through them,
the wind!

Glad maketh the eater his house: he empties it.
We know we are transitories here
And after us will come: nothing worth mentioning.

Ernest Borneman: Ein Epitaph für Bertolt Brecht

During the earthquakes to come I hope I shall never
Through bitterness let my Havana die.
I, Bertolt Brecht, who drifted into the asphalt cities
From the black forests in my mother in days long gone by.

Als Brecht die zweite solcher Gedichtsammlungen veröffentlichte, nannte er sie «Hauspostille» und leitete sie ein mit spöttisch-ernsthaften «Anleitungen zum Gebrauch der einzelnen Lektionen», die eine der seltsamsten und unübersetzbarsten Parodien des Beamtenjargons bilden, deren er sich je irgendwo bedient hat. Dennoch war der Gesamteindruck der Anleitungen aus Gründen, die genau anzugeben nahezu unmöglich ist, ein lyrischer.

«Diese Hauspostille», sagt er, «ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden.

Die erste Lektion (Bittgänge) wendet sich direkt an das Gefühl des Lesers. Es empfiehlt sich, nicht zuviel davon auf einmal zu lesen. Auch sollten nur ganz gesunde Leute von dieser für die Gefühle bestimmten Lektion Gebrauch machen... Kapitel 5 (Historie vom verliebten Schwein Malchus)» stellt «eine Warnung» dar, durch «Gefühlsüberschwang Ärgernis zu erregen.

Die dritte Lektion (Chroniken) durchblättere man in den Zeiten der rohen Naturgewalten. In den Zeiten der rohen Naturgewalten (Regengüsse, Schneefälle, Bankerotte usw.) halte man sich an die Abenteuer kühner Männer und Frauen in fremden Erdteilen; solche eben bieten die Chroniken, welche so einfach gehalten sind, daß sie auch für Volksschullesebücher in Betracht kommen. Bei einem Vorlesen der Chroniken empfiehlt sich das Rauchen... Kapitel 6 (Ballade von den Seeräubern) ist hauptsächlich für die hellen Nächte im Juni bestimmt; der zweite Teil dieser Ballade, soweit er den Untergang behandelt, kann jedoch auch noch im Oktober gesungen werden. Die Melodie ist die von L'Etendard de la Pitié. Kapitel 8 (Von der Hanna Cash) gilt für die Zeit einer beispiellosen Verfolgung. (In der Zeit der beispiellosen Verfolgung wird die Anhänglichkeit eines Weibes offenbar werden.)

Die vierte Lektion (Mahagonnygesänge) ist das Richtige für die Stunden des Reichtums, das Bewußtsein des Fleisches und die Anmaßung. (Sie kommt also nur für sehr wenige Leser in Betracht.) Diese können die Gesänge ruhig mit der Höchstleistung an Stimme und Gefühl (jedoch ohne Mimik) anstimmen.

.....

Nach der Lektüre der etwas düsteren Lektion von den kleinen Tageszeiten der Abgestorbenen sollte man das Schlußkapitel dazu lesen. Überhaupt empfiehlt es sich, jede Lektüre in der Taschenpostille mit dem Schlußkapitel zu beschließen.»

Der Reichtum an Anregungen, Assoziationen und Nebenbedeutungen einer so gearteten Prosa ist selbstverständlich schwer faßbar. Unter der Oberfläche dessen, was im Englischen wie eine leichte Persiflage klingt, liegt ein Element der Ernsthaftigkeit, das dem deutschen Leser unmißverständlich anzeigt, daß Brecht wenigstens einen Teil dessen, was er sagt, wirklich meint.

Den gleichen Stil kultivierte er, wenn er seine Schauspieler unterwies. Alle seine Essays über Theatertheorie sind in der gleichen Prosa geschrieben. Sie alle sind ausgestaffiert mit Fußnoten, Anmerkungen, Erklärungen, Erörterungen der Rezensionen, die die Stücke erhielten, Zergliederungen der Schauspieler und ihrer Leistungen, abgeänderten Schlüssen, nebeneinander abgedruckten möglichen Versionen, und so weiter.

Er war seiner Natur nach ein Lyriker, begabt mit einem ganz außergewöhnlichen Empfindungsvermögen für Stimmung, Klima, Landschaft, Jahreszeit und menschliche Beziehungen. Sein Gespräch wurde von seiner Kenntnis der feinsten Gefühlsschattierungen beherrscht. Aber er verwarf alle Formen «privaten Gefühls» bei sich und bei anderen. Das einzige der Übermittlung werte Gefühl war ein soziales, und es gab wenige Dichter, die ihm als Führer in diesem kleinen Bereich dienen konnten. Er verabscheute gereimte Philosophie: er glaubte, daß wie in der Mathematik so auch in der Literatur die knappe Darstellung auch die schöne sei. Wenn eine vollständige Darstellung in einer ungewöhnlich geringen Anzahl von Wörtern gegeben werden konnte, dann war das Dichtung.

Wenigstens bekannte er sich hierzu, wenn man mit ihm diskutierte. Die Meister aber, die auf seine dichterische Erziehung einwirkten, waren Villon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Kipling und Büchner. Denen, die mit Brechts Werk nicht vertraut sind, muß dies natürlich als eine höchst wunderliche Zusammenstellung erscheinen. Villon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud — gut und schön. Aber was tut Kipling in dieser Gesellschaft?

Die Antwort ist, daß er das Element der Umgangssprache lieferte, das selbe Element, das Villon so anziehend für Brecht machte. Kipling schrieb Balladen über Männer der Tat, und das waren die einzigen Menschen, für die Brecht sich interessierte. Kipling schrieb in einer angreifrischen, volkstümlichen Versform mit einem Rhythmus wie Trommelschläge, und das war genau das, worauf Brecht, zumindest seiner Versicherung nach, aus war. Kipling war ein Erbauer des britischen Weltreichs, und Brecht befaßte sich damit, ein sozialistisches Reich zu erbauen. Mit anderen Worten, man verkehre die Werte in ihr Gegenteil, und man erhält eine brauchbare Form der Dichtung für die arbeitende Klasse.

Aber es gab noch einen anderen Gesichtspunkt, der Brecht an Kiplings Werk faszinierte: Kipling hatte es mit einer exotischen Welt zu tun — Indien, Afrika, Amerika. Dennoch war diese Welt mit alltäglichen Menschen bevölkert — Tommy Atkins, Danny Deever, O'Kelly. Einige davon waren Soldaten, andere Matrosen, die meisten aus dem Milieu der Arbeiterklasse. Das gab Brecht genau jenes Nebeneinander von Alltäglichem und Exotischem, von Disziplin und Lyrischem, nach dem er suchte.

Warum das Exotische? Weil es ihm eine Basis für Parabeln bot. Der Zustand, den man vor der Nase hat, ist zu nahe, zu speziell, um allgemeine Schlußfolgerungen zu gestatten. Aber man setze den gleichen Vorgang in eine exotische Szenerie, und er wird sich in eine Allegorie verwandeln. Man serviere ihn in einer Sprache, die mit exotischen Ausdrücken gespickt ist, und auch die Sprache wird zur Dienerin der Parabel werden.

So waren viele Verse in seiner Parabel-Oper «Mahagonny» tatsächlich in Englisch geschrieben — einem romantischen Schüler-Englisch, in dem es von Wörtern wie «Whiskybar» und «Pokerspiel» wimmelte. Aber er machte auch einen ausgedehnten Gebrauch von Amerikanismen und exotischen Ausdrücken — «Savanne», «Dschungel», «Mandelay», «Kilko», «Uganda», «Cooch Behar», «Bananenbaum», «Palankin», «Tai-fun» usw. Diese Wörter wurden nicht als bloßes romantisches Füllsel benutzt, sondern fügten sich glatt in eine Struktur aus angliisierter Grammatik, einem Satzbau mit Inversionen und pseudo-englischer Wortfolge.

Ausgenommen seine Ausdrücke aus der deutschen Umgangssprache — und hierüber gleich mehr — kommt Brecht dem englischen Leser, der

nicht erkennt, daß gerade jene Passagen, die ihm als ganz besonders mühelos lesbar auffallen, für den deutschen Leser eine größere Seltsamkeit ausmachen, trügerisch leicht vor. Daher büßt Brecht an Wirkung auf alle diejenigen ein, die nicht die in diesen Passagen einbegriffene Spannung zwischen der Art, in der der Satz in «richtigem» Deutsch verlaufen müßte, und der Art, in der Brecht ihn umstellt, empfinden.

Auden und Isherwood, die während der Jahre, da Brecht den größten Impuls auf seine deutschen Schriftstellerkollegen ausübte, in Deutschland lebten und Form und Technik ihrer frühen Stücke («The Dog Beneath The Skin», «The Ascent of F6» usw.) von ihm bezogen, versuchten später jene Wirkung neu zu beleben, indem sie dort Germanismen verwendeten, wo Brecht Anglizismen verwendet hatte: «Thou hast thyself too well amused, not true?»

Aber das klingt irgendwie «historisch» und sicher affektiert, wohingegen Brechts Verwendung eines fremden Idioms, fremden Satzbaus und fremder Flektionen höchst treffend war, um a) die Spießigkeit des deutschen Schauplatzes, b) die Wunderlichkeit seiner dramatischen Charaktere stärker hervortreten zu lassen. Und da er sich ihrer Wunderlichkeit nicht aus romantischen Gründen bediente, sondern um zu zeigen, daß sie sich, obwohl sie wunderbar waren, den gleichen Problemen gegenüber sahen wie ihre Zuschauer, gab er seinen Dramen von vornherein die Parabel als Basis. Auf eben dieser Basis baute er später die Theorie seines «epischen Theaters» auf.

Fast alle seine Stücke und etwa die Hälfte seiner Gedichte sind entweder in ferne Länder oder in ferne geschichtliche Zeitabschnitte verlegt. «Mann ist Mann» spielt in Indien, «Im Dickicht der Städte» in Chicago, «Mahagonny» in Klondyke, «Die Dreigroschenoper» in London, «Der Flug der Lindberghs» in einem Überseeflugzeug, «Der Jäger» in Japan, «Die Maßnahme» in China, «Die heilige Johanna der Schlachthöfe» in Chicago, «Die Mutter» in Rußland, «Die Gewehre der Frau Carrar» in Spanien, «Puntilla» in Finnland, «Die Ausnahme und die Regel» und «Der gute Mensch von Sezuan» in China, «Galileo Galilei» in Italien, und so fort.

Ich habe von seiner Verwandtschaft mit Villon und Kipling gesprochen, von denen er den Gebrauch der volkstümlichen Versform übernahm. Schwieriger ist es, seine Verwandtschaft mit den Symbolisten nachzuweisen, von denen er alles außer ihrem Symbolismus übernahm: Brecht ist immer konkret, niemals preziös. Dennoch ist sein erstes Stück,

«Baal», das früher geschrieben, aber nicht früher aufgeführt wurde als «Trommeln in der Nacht», die in eine deutsche Umgebung verpflanzte Geschichte von Rimbaud und Verlaine. Nahezu alle seine frühen Dichtungen zeigen eine Verwendung von Yokalen und Konsonanten, von Reimen und Reimlosigkeit, die undenkbar ist ohne die Kenntnis von «Le bateau ivre», «Les illuminations» und «Les fleurs du mal». Dennoch sind sie alle ebenso schlechtweg volkstümlich, ebenso schwer definierbar in ihrer Spracheigentümlichkeit wie sein ganzes übriges Werk: da findet sich keine Spur von jener vorsätzlichen «Veredelung», um die sich Stefan George in seinen deutschen symbolistischen Gedichten bemühte.

Es gibt nur einen deutschen Dichter, von dem Brecht etwas von dieser erstaunlichen Ausgewogenheit zwischen äußerstem dichterischem Sophismus und täuschender Einfachheit des Ausdrucks erworben haben könnte — den jungen revolutionären Georg Büchner, der ungefähr hundert Jahre vor Brecht «Woyzeck», «Leonce und Lena» und «Dantons Tod» geschrieben hat und 1837 im Alter von dreiundzwanzig Jahren starb.

Büchner beeinflusste Brecht in mehr als einer Weise. Brechts grenzenlose Bewunderung für den älteren Dramatiker, seine Überzeugung, daß Büchner einer der sehr wenigen deutschen Stückeschreiber war, die a) Shakespeare verstanden und b) verstanden, um was es in einem deutschen Stück überhaupt gehen mußte, veranlaßte ihn, sich Büchner sowohl im Leben wie in der Kunst zum Vorbild zu nehmen.

Büchner war Arzt, und Brecht wurde einer. Büchner ging von der Medizin zur Naturwissenschaft über, und genauso machte es Brecht. Büchner wurde ein Mann der Tat, und Brecht mußte sich in einen solchen verwandeln. Büchner war ein aktiver Revolutionär, und ebenso wurde Brecht einer.

Selbstverständlich simplifiziere ich eine unendlich komplexe Entwicklung; denn eine der mitwirkenden Ursachen, die Brecht aus dem verzogenen Sohn eines bayrischen Industriellen zu einem Rebellen machten, war bestimmt seine ärztliche Tätigkeit: als er im ersten Weltkrieg Sanitätssoldat in einem Reservelazarett war, begegneten ihm einige der furchtbarsten Fälle von Verstümmelung, die man in ganz Europa antreffen konnte. Der Eindruck auf sein Gemüt war unauslöschlich. Er wurde nicht nur Pazifist, sein Pazifismus ging auch einen besonderen Weg: das Bild des verstümmelten Soldaten, der den gelähmten führt, des

toten Soldaten, der den lebenden führt, zieht sich wie eine Signatur durch sein Werk. Seine Stücke «Trommeln in der Nacht» und «Mann ist Mann», seine berühmte «Legende vom toten Soldaten» und sein sogenanntes Kinderbuch «Drei Soldaten» sind lauter Variationen desselben Themas.

Das einzige, was ihn mit seinen Schriftstellerkollegen verband, war eben deren Eigenschaft als Schriftstellerkollegen: sein Schaffen war, von seinen jungen Jahren an, geleitet von der Idee des «Kollektivs» — der *Gruppe* von Schriftstellern, die gemeinsam Problemen auf den Grund gehen. Und eben darum beruht die Beschuldigung wegen geistigen Diebstahls, die Alfred Kerr, der einflußreichste Theaterkritiker der Weimarer Republik, gegen Brecht erhob, auf einem gewaltigen Irrtum.

Kerr stellte fest, daß Brecht K. L. Ammers Übertragung einiger Strophen von Villon nahezu vollständig in die erste Fassung der «Dreigroschenoper» übernommen hatte. Aber das Entscheidende war: die winzigen Änderungen, die Brecht vorgenommen hatte, waren so genial und so spezifisch Brechtisch, daß sie den Charakter der Verse vollständig verwandelten. Und da die «Dreigroschenoper» selber eine Bearbeitung der «Beggars Opera» war und man darin überall Elemente von Gay, Kipling und Büchner entdecken konnte, war die Beschuldigung geistigen Diebstahls nicht sinnvoller, als wenn sie gegen die Zitate und Andeutungen in Pounds, Eliots oder Audens Werken erhoben worden wäre. Sein Werk sprach für sich selber: alles, was er von anderen Schriftstellern übernahm, und alles, was er in Zusammenarbeit mit ihnen schrieb, wurde auf magische Weise verwandelt, bis es den unverkennbaren Stempel der Hand eines einzigen Mannes trug — und diese Hand war die Brechts.

Das ist von seinen ersten Gedichten und Stücken an völlig klar ersichtlich.

«Das Schiff» ist eine Paraphrase von «Le bateau ivre» — aber es ist gänzlich und unverkennbar Brechtisch. «Baal» ist eine Transposition von «Une saison en enfer», aber nach den ersten Zeilen weiß man, daß dies Brecht ist und kein anderer. «Das Leben Eduards des Zweiten von England» stammte nicht nur von Marlowe her, was auf der Titelseite mitgeteilt wurde, sondern auch von Lion Feuchtwanger, der auf dem Schmutztitel genannt wurde. Aber auch dieses Stück war ganz und gar Brechtisch im Stil, und es hatte die sonderbarste

Nachwirkung auf Feuchtwanger, dessen späterer Versband «Pep» wie verwässerter Brecht schmeckt.

In einem späteren Stadium übernahm Brecht ein Stück von Elisabeth Hauptmann, seiner lebenslangen Gefährtin und nun überlebenden Dramaturgin des Berliner Ensembles, «Happy End», und verwandelte es in seine «Heilige Johanna der Schlachthöfe», das Ergebnis ist das nobelste und am schönsten ausgewogene Stück, das Brecht je geschrieben hat. Es gibt darin Seiten, die sich wie eine Parodie auf Schiller lesen: dennoch ist der Eindruck vollkommen ernst, und es trägt so stark den Stempel von Brechts Hand, daß sich keine Zeile herausfinden läßt, die von einem anderen geschrieben sein könnte.

«Die heilige Johanna» entstammt der Periode des formellen «Brecht-Kollektivs», die im Jahre 1926 mit dem Stück «Mann ist Mann» begann. Dies brachte auf der ersten Seite das charakteristische Verzeichnis von Brechtianern, deren Vornamen nur mit dem Anfangsbuchstaben angeführt sind: *E. Burri, S. Dudow, E. Hauptmann, C. Neher, B. Reich.*

Nach «Mann ist Mann» beginnt die Reihe der «Versuche», jener so charakteristisch betitelten und gedruckten Bände, die seitdem die meisten von Brechts Stücken, Gedichten und Essays enthalten haben.

Das Wort «Versuch» ist natürlich ein völlig echtes deutsches Wort. Aber es wird nie in dem Sinne gebraucht, in dem Brecht es anwendet, als eine buchstäbliche Übersetzung des englischen Wortes «essay», denn das englische Wort selber wird im Deutschen benutzt. Das deutsche Wort «Versuche» zu benutzen, kommt daher auf dasselbe heraus, wie wenn ein englischer Autor seine «essays» «Tries» benennen wollte.

Auch Druck und Einband dieser «Versuche» waren bezeichnend. Brecht benutzte ein in der deutschen Buchbindetradition nicht vorhandenes Format — 16,4 auf 24,4 Zentimeter — und ließ seine Bände in graues Papier binden. Sie wurden fortlaufend paginiert, das heißt, «Versuche 11/12» (Heft 4) endete mit Seite 361, und «Versuche 13» (Heft 5) fing mit Seite 362 an. Mit Heft 4 begann Brecht die Zeilen, so wie es im Verwaltungsdienst geschieht, am Rand zu numerieren, jede zehnte Zeile wies eine Nummer auf wie 10, 20, 30 usw. Das Ganze war absichtlich wie ein Weißbuch oder eine andere Art Regierungsbericht gestaltet. Jedes erdenkliche Mittel der Ausstattung und Typographie wurde angewendet, um darauf hinzuweisen, daß es sich hier nicht um ein «Kunstwerk», sondern um ein politisches Dokument von trockenster funktionaler Art handelte.

Und mit diesen «Versuchen» begann auch das Verfahren, an das Ende jeden Stückes, jeden Essays oder jeder Erörterung die Namen des Kollektivs zu setzen. So ist «Mahagonny» unterzeichnet: *Brecht. Hauptmann. Caspar. Neher. Weill*. Die «Anmerkungen zu der Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘» sind unterzeichnet: *Brecht. Suhrkamp*. «Das Badener Lehrstück vom Einverständnis» ist unterzeichnet: *Brecht. Dudow. Hauptmann*. Die Kinderoper «Der Neinsager» ist unterzeichnet: *Brecht. Hauptmann. Weill*. «Die Maßnahme» ist unterzeichnet: *Brecht. Dudow. Eisler*. «Die heilige Johanna der Schlachthöfe» ist unterzeichnet: *Brecht. Borchardt. Burri. Hauptmann*. Brechts Bearbeitung von Gorkis «Mutter» ist unterzeichnet: *Brecht. Eisler. Weisenborn*. Und so weiter.

Erst gegen Ende seiner Laufbahn kehrte er zu einer herkömmlicheren Form, seine Mitarbeiter zu erwähnen, zurück. Seine Bearbeitung von Lenz' Komödie «Der Hofmeister» zum Beispiel trägt auf der ersten Seite die Worte: *Mitarbeiter: R. Berlau, B. Besson, E. Monk, C. Neher*. Ebenso trägt «Das Verhör des Lukullus» auf der ersten Seite den Vermerk: *Mitarbeiter M. Steffin*.

«Herr Puntila und sein Knecht Matti» beginnt mit den absichtlich dunklen Worten: «Es ist ein Volksstück und wurde 1940 in Finnland nach den Erzählungen und einem Stückentwurf von Hella Wuolijoki geschrieben.» Bei den «Chinesischen Gedichten» im 23. Versuch wird auf der ersten Seite mitgeteilt: *Mitarbeiter: Elisabeth Hauptmann*, unter einigen der Gedichte selber ist zusätzlich vermerkt: «Nach einer wörtlichen Übersetzung von Wu-an und Fritz Jensen.» Kurz, das Ganze ist ein Irrgarten. Die tatsächliche Autorschaft ist vorsätzlich im Dunkeln gehalten — nicht, wie Kerr meinte, um sich anderer Leute Arbeit anzueignen, sondern einfach, um damit indirekt zum Ausdruck zu bringen, daß «der romantische Gedanke individueller Schöpfung» ein Irrtum sei.

1933, am Tage, nachdem Göring den Reichstag in Brand gesteckt hatte, packte Brecht seine Familie auf und ging ins Ausland — erst nach Österreich, dann nach Dänemark, Schweden, Finnland, Rußland, Frankreich, England, den USA und der Schweiz. Fast während der ganzen fünfzehn Exiljahre lebte er in unglaublicher Armut — oft aß er nur eine Mahlzeit am Tag und manchmal gar keine. Aber stets brachte er es fertig, seiner schlechten Zigarren habhaft zu werden, und nur selten war er ohne ein Getränk. Die Häßlichkeit der Pensionen, Hotelzimmer und Logis, in

denen er lebte, völlig vergessend, behielt er auch jetzt die Gewohnheit bei, einen phantastischen Berg von Zeitungsausschnitten aus aller Welt zu sammeln, ein ungeheures Leseverzeichnis über alle Aspekte der Politik, der Wissenschaft, Geschichte, Lyrik und Kriminalromane zu führen und, so oft er nur konnte, ins Kino zu gehen.

Er haßte den Film, den Pabst aus seiner «Dreigroschenoper» gemacht hatte, aber die billigste Art von Hollywood-Musical amüsierte ihn, und als er aufgefordert wurde, ein Drehbuch für eine Filmversion des «Bajazzo» zu schreiben, um ausgerechnet Richard Tauber herauszustellen, nahm er das bereitwillig auf sich. Das war vielleicht die unangemessenste schriftstellerische Arbeit, die er je getan hat, und der Film war bestimmt nahezu katastrophal schlecht, aber er verriet trotzdem die Meisterhand in so unwahrscheinlichen Szenen wie dem Epilog, in dem sich Tauber plötzlich wie ein Kommissar in einem Lehrstück mit einer Ansprache an das Publikum wendet.

Dennoch schuf Brecht gerade im Exil viele seiner besten Werke. Die Scherzhaftigkeit, das Possenreißerische, das Exzentrische verschwanden, und in seinen herrlichen «Svendborger Gedichten» kam ein neuer, knapper, pointierter Stil zum Durchbruch; er schrieb sein tiefempfundenes «Furcht und Elend des Dritten Reiches», eine Folge kurzer Szenen aus dem Leben unter dem Hitler-Regime, seinen «Puntila», der 1940 in Finnland verfaßt wurde, und das ergreifende «Leben des Galileo Galilei».

Brechts Einwirkung auf die deutsche Untergrundbewegung war stark und konkret. Er und seine Frau sprachen von überall her, wo sie im Exil auf Vorposten standen, über den Rundfunk ihre Dramen, kurzen Stücke, Verse und Botschaften. Sein Werk wurde von Untergrund-Hörern mitgeschrieben und ging auf eine Weise von Hand zu Hand, die dem Lebenszweck, den Brecht sich gesetzt hatte, näher kam als alles andere, was er vor- oder nachher leistete.

Seine Parabel «Das Verhör des Lukullus» wurde während des Einfalls in Polen vom Schweizer Radio gesendet. «The Private Life of the Master Race» («Furcht und Elend des Dritten Reiches») wurde vom BBC German Service gesendet. Aber die wirkungsvollsten seiner Botschaften waren die trügerisch leichten kleinen Gedichte mit ihrer Sing-sang-Einfachheit, die einen nicht losließ; er verbreitete sie von überall her durch den Rundfunk und veröffentlichte sie als Flugblatt; Gedichte wie «Und was bekam des Soldaten Weib?»

In Dänemark, England, Frankreich und Amerika wurden seine alten und seine neuen Stücke aufgeführt: keines schlug in Übersetzung besonders ein. Während Brecht in Hollywood lebte, schrieb er eine Anzahl Filme und einer davon, «Hangmen Also Die», wurde von Fritz Lang zur Unterstützung der «United Artists» gedreht. Er war verpfuscht. Am 30. Juli 1947 brachte Joseph Losey seinen «Galileo» im Coronet Theatre in Hollywood auf die Bühne. «Variety» bemerkte dazu: «In der letzten Szene von Bertolt Brechts neuem Schauspiel gibt es ein Stückchen symbolischer Mache. Galileo rollt, während er die Gesetze der Bewegung erforscht, eine kleine Metallkugel eine schräge Bahn hinab und mißt ihre Fähigkeit, auf der anderen Seite der u-förmigen Rinne aufwärts zu rollen. Die Kugel schafft es nicht ganz. Leider tut es auch das Manuskript nicht.»

Falsch: der Fehler lag nicht am Manuskript, sondern an der Darstellung. Obgleich Brecht fast ein Jahr lang mit Laughton und Losey die Aufführung vorbereitet hatte, war sie Stückwerk. Es gab da ein einziges Bühnenbild, Projektionen von den Soffitten aus, eine Gruppe von drei jungen Leuten, die als «Sprechchor» fungierte, Musik von Hanns Eisler, das ganze Zubehör von Brechts Methode. Aber gerade das wesentliche Moment, auf das er stolz war — die kühle, leidenschaftslose Darstellung eines mehr zur Betrachtung als zur Identifizierung mit den Gestalten des Dramas gezeigten Falles —, versagte beim Publikum schrecklich, wie es bei einem Publikum nach dem andern während allzu vieler Jahre seines langen, rastlosen Lebens versagt hat.

Schon 1931, als «Mann ist Mann» im Staatstheater in Berlin aufgeführt wurde, hatte der Theaterkritiker des «Berliner Börsen-Couriers», einer Berliner Tageszeitung von einem gewissen Rang, darüber geklagt, daß es unmöglich sei, bei irgendeinem von Brechts Stücken mitzufühlen, sich mit irgendeiner seiner Dramengestalten zu identifizieren oder irgend etwas Wahrscheinliches im Stil der Darstellung zu erkennen. Brecht erwiderte ausführlich in einem Brief an den Chefredakteur, wobei er geduldig darlegte, daß diese drei sogenannten Mängel genau die Ziele seien, die er sich gesteckt habe. Das Ibsen-Theater mit seinem Heraufbeschwören eines Konflikts zwischen den Hauptpersonen, seiner Aufforderung an das Publikum, sich mit den Gestalten zu identifizieren und mit ihnen zu lachen und zu weinen, seinem Bemühen, die Schauspieler so anzuleiten, als wären sie wirklich die Figuren, die sie abbilden, — all dies, meinte Brecht, sei tot und könne nie wieder zu

neuem Leben erweckt werden. Jetzt sei die Zeit für ein Theater gekommen, in dem das genaue Gegenteil versucht werden müsse.

Und in der Tat hat Brecht die nächsten sechzehn Jahre lang mit außergewöhnlichem Scharfsinn daran gearbeitet, eine unendlich komplexe und durch und durch vereinheitlichte Bühnenmethode zu ersinnen, die mit nahezu allen Theatertraditionen von Ibsen bis Stanislawski brach. Technisch bediente sich sein Theater einer Anzahl einfacher Kunstgriffe. Die Bühne war im ganzen leer. Requisiten, Versatzstücke, Einrichtungsgegenstände und andere wurden entweder stillschweigend vorausgesetzt oder durch Tafeln angezeigt. Aber um der Gefahr der Stilisierung (und Brecht betrachtete Stil als eine Art bourgeoisen Formalismus) entgegenzuwirken, wurde gelegentlich ein völlig realer Gegenstand vorgeführt, so wie der Panzerwagen in «The Private Life of the Master Race»* oder wie der Wagen in «Mutter Courage».

Die Bühne war hell erleuchtet, und die Beleuchtungsapparate standen offen da, so daß dem Publikum zu jeder Zeit zum Bewußtsein gebracht wurde, daß dies nicht das Leben, nicht ein Zimmer, dessen vierte Wand weggeschnitten ist, sei, sondern eine *Bühne*.

Zu Beginn des Stückes oder in entsprechenden Zeitabständen wurden Bilder projiziert oder Tafeln hochgehalten, auf denen Mitteilungen standen, entweder um etwas deutlich zu machen oder um jeden möglichen Eindruck von Wirklichkeit, den Eindruck, man sehe nicht einem Schauspiel zu, sondern vielmehr wirklichen Geschehnissen, zu zerstören. Der gleiche «Verfremdungseffekt» konnte natürlich dadurch erreicht werden, daß man Sprecher auf die Bühne schickte, die den Fluß der Handlung unterbrachen, indem sie sich unmittelbar an das Publikum wandten, zuweilen mit dem Text des Stückes sichtbar in ihren Händen, als wollten sie Spielanweisungen und Kommentare des Autors vorlesen.

Auf ähnliche Weise, gleichsam um die Zuhörer davor zu bewahren, durch die begleitende Musik, die Brecht schätzte, in eine Art warmes Gefühlsbad getaucht zu werden, projizierte er die *Titel* der einzelnen Lieder auf die Bühne, während diese gesungen wurden. Oder er ließ durch Vorlesen oder Projektion eine *Synopsis* der nächsten Szene geben, um zu verhindern, daß die Zuhörer von einer Empfindung der Erwartung, Ungewißheit oder Spannung befallen würden. Dies, sagte

* In der amerikanischen Aufführung.

er, solle es dem Publikum ermöglichen, die Szene zu *betrachten*, und es für ihre volle Wirkung als Anleitung zum Handeln empfänglich machen.

Brecht, der als Regisseur unter Reinhardt, Piscator und an den Münchener Kammerspielen gearbeitet hatte, wußte genau, was er von seinen Schauspielern wollte, als er seine eigenen Stücke aufzuführen begann. Er wollte lieber, daß sie einen *Fall darstellten*, als daß sie sich mit einer Rolle identifizierten. Er bat sie, sich bei ihrem Auftreten der Unsicherheit zu erinnern, die sie bei der ersten Probe verspürt hatten. Er bat sie, an das, was sie zu sprechen hatten, so zu denken, als sei es nicht in Dialogform, sondern in beschreibender Diktion abgefaßt: in der Tat schrieb er ganze Szenen seiner Stücke in beschreibende Form um und probte sie so, bevor die Schauspieler richtigen Dialog sprechen durften. Das heißt, statt der Figur Jones zu erlauben, «Ja» zu sagen, ließ er ihn sagen: «Jones bejahte es.»

Statt ihnen zu erlauben, in entscheidender Weise einen Aspekt einer beliebigen Gestalt darzustellen, und zwar einzig diesen Aspekt, trieb er sie an, an alle sonst noch möglichen Handlungen zu denken, die diese Gestalt in einem bestimmten Augenblick vielleicht vollführt hätte, und diese Alternativen in ihr Spiel einzubegreifen — entweder durch ein Zögern oder indem sie die Handlung auf die eine Weise begannen und sie dann auf eine andere zu Ende führten.

Damit seine Schauspieler nicht vergaßen, daß sie eigentlich *Schauspieler* waren und nicht Verkörperer von Gestalten in einem Stück, ließ er sie die Spielanweisungen ebenso laut vorlesen wie ihre Rolle. Und um sie daran zu hindern, ihr Publikum «in einem Schmelztiegel der Emotionen in einen formlosen Klumpen» zusammenfließen zu lassen, forderte er sie auf, sich ihr Publikum als in Gruppen von Freunden und Feinden, reich und arm aufgeteilt vorzustellen und es dementsprechend selber zu *teilen*, indem sie sich bald an einen Teil des Publikums und im nächsten Augenblick an einen anderen wandten.

Es ist kaum erstaunlich, daß eine dem «Actors' Studio» in Amerika so fremde Methode seine amerikanischen Zuschauer verwirrt haben dürfte, deren Avantgarde gerade erst bei der von Brecht schon zwanzig Jahre früher verworfenen Stanislawskitradition angelangt war. Kaum erstaunlich auch, daß Brecht etwa 1947 zu fühlen begann, er habe kaum eine Aussicht, sich beim Publikum durchzusetzen, solange er nicht in ununterbrochener Folge Aufführungen veranstalten könnte. Deshalb

nahm er, als die ostdeutsche Regierung ihm das Theater am Schiffbauerdamm, im sowjetischen Sektor von Berlin, anbot, dieses Angebot an. Seitdem wurde ihm die wahrscheinlich großzügigste finanzielle Unterstützung zuteil, die irgendeinem heutigen Dramatiker oder Regisseur in irgendeinem Land der Welt je zuteil geworden ist.

Um 1955, gegen Ende seines Lebens, arbeiteten für ihn einige sechzig Schauspieler, ein Mehrfaches an technischem Personal und die besten Zeichner, Musiker und Choreographen des Landes. Nominell stand seine Frau, Helene Weigel, dem Berliner Ensemble vor. Praktisch leitete Brecht es wie jedes Kollektiv, an dem er sich je beteiligte.

Während der letzten fünf Jahre seines Lebens war er der unumstrittene «alte Meister», er, der als Bänkelsänger begonnen hatte, als Verfasser mundartlicher Verse mit einem ausgesprochenen Vorurteil gegen die literarische Tradition der deutschen Dichtkunst, ausgerechnet er hatte jetzt den Mantel Goethes geerbt: er war ein Dichter-Philosoph nach dem großen deutschen Vorbild geworden.

Er kleidete sich, wie er es stets getan hatte, in eine alte graue Jacke von militärischem Schnitt und eine Tuchmütze. Er lebte so bescheiden, wie er es stets getan hatte, im Hintertrakt eines uneleganten Hauses in einem uneleganten Stadtteil. Er rauchte die gleichen alten Zigarren und lief oft mit dem gleichen alten Stoppelbart umher wie in den zwanziger Jahren.

Aber man ließ ihm völlige Freiheit, seine Ideen auszuführen. Man gab ihm die Mittel zum Experimentieren. Und er wurde selten öffentlich angegriffen. Die Auseinandersetzung über «Das Verhör des Lukullus» ist im Westen wild übertrieben worden: es bestand keine Meinungsverschiedenheit über den Schluß.

Brecht hatte die erste Fassung 1939, bei Ausbruch des zweiten Weltkriegs, geschrieben, daher war der Ton pazifistisch. 1951 brachte er das Stück wieder auf die Bühne, und bis dahin hatte sich die politische Situation geändert: sie erheischte jetzt nicht so sehr Verurteilung des Krieges an sich als vielmehr des imperialistischen Krieges, nicht Pazifismus, sondern erneutes Entstehen für den Klassenkampf.

Lange Diskussionen zwischen Brecht, seinen Zuschauern, seinen Mitarbeitern und der Partei fanden statt, bevor irgendwelche Änderungen vorgenommen wurden. Brecht fühlte sich bei den Diskussionen so wohl wie eine Ente im Wasser. Das war etwas, was er sein ganzes Leben lang getan hatte, und war das, worauf er sich am besten verstand. Er machte

seine Änderungen, veröffentlichte eine Neufassung und ließ die alte daneben abdrucken, wobei er genau erläuterte, weshalb er die Änderung vorgenommen hatte. Es war, sagte er, nicht nur eine politische, sondern auch eine künstlerische Verbesserung.

Das einzige Paradox war: Brechts Theater blieb bis zuletzt das Entzücken aller, die für das Lyrische an ihm empfänglich waren. Jeder Kunstgriff, den er ersonnen hatte, um die «Magie» des Theaters zu zerstören, wurde unter seinen Händen zur Magie. Die offen angebrachten Beleuchtungsapparate, weit entfernt, verfremdend auf uns zu wirken, vermitteln uns Brechts ganze Liebe zur Bühne: die Bühne selber wurde, so vergöttert, ein Ort der Poesie.

Seine Tafeln, Projektionen und Ankündigungen — offensichtlich erdacht, um die Magie des Schauspiels zu zerstören, — waren in so hoher dichterischer Diktion abgefaßt, daß wir zuweilen ihren Inhalt außer acht ließen und uns ganz ihrer Form hingaben.

Die Songs, Gardinen, Chöre und anderen absichtlichen Unterbrechungen, weit entfernt, das Band unserer Einfühlung zu zerreißen — haben es oft noch verstärkt, weil es Brecht unmöglich war, eine Zeile zu schreiben oder ein Bild zu ersinnen, ohne ein Gefühl des Poetischen und des Staunens mitzuteilen. Gerade die regelmäßige Wiederkehr der Unterbrechungen wurde zu einem poetischen Zeichen und machte mitunter den Zweck zunichte, für den sie augenscheinlich erdacht worden waren.

Und daß er darauf bestand, seine Schauspieler sollten das Wundern und die Verwirrung beibehalten, die sie empfunden hatten, als sie zum erstenmal alles, was ihre Rolle in sich begriff, entdeckten, entromantierte das Spiel keineswegs, sondern machte es wundersamer als Ibsens Theater je gewesen war. Statt das Publikum daran zu hindern, «in einem Schmelztiegel der Emotionen in einen formlosen Klumpen» zusammenzufließen, verschmolz er es zu einer neuen Einheit, indem er ihm das Staunen der Entdeckung vermittelte.

Übertragen von Hilda Westphal