

## «VOM ARMEN B. B.»

«Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.»

Und begraben wurde er in der «Asphaltstadt» Berlin.

Sein Tod hat, glücklicherweise, nicht den Anlaß gegeben, Gegensätze und Entfremdungen zwischen Ost und West erneut zu demonstrieren. Mit verblüffender Einmütigkeit hat man sich darauf geeinigt (nicht gerechnet werden hier einige Hinterwäldler), daß ein großer Dichter dahingegangen ist und daß ganz Deutschland einen Verlust erlitten hat, der nur schwer abzuschätzen ist.

Ich darf von mir nicht sagen, daß ich mit ihm befreundet war; das ist ein zu großes Wort. Wir waren einander gut bekannt, und die Bekanntschaft war allmählich ziemlich alt geworden. Im Laufe der Jahrzehnte haben wir das eine oder andere miteinander besprochen. Viele Worte sind unwichtig geworden und vergessen, andere, aus seinem Munde, werden mit der Art, in der er zu sprechen pflegte, schwerer und gültiger. Das trifft vor allem für jene Äußerungen zu, die sich auf Deutschland beziehen. Wir sprachen über das ganze Deutschland, und es war uns zumute wie Heinrich Heine, wenn seine Nachtgedanken von Paris herüber bis an den Rhein gelangten.

Er war nicht bequem. Wir hatten einander kennengelernt, als er, gemeinsam mit Arnolt Bronnen, mein erstes Drama, den «Pastor Ephraim Magnus», für «DAS Theater» Joe Lhermanns inszenierte. Ich kam aus Hamburg zu den letzten Proben. Ich erkannte mein Stück nicht wieder. Es war leider auch kein Brechtsches Stück daraus geworden. Stundenlange Diskussionen bis zur Feindschaft. Das Publikum, das dann die Vorgänge auf der Bühne sah, begriff weder Handlung noch Tendenz (glücklicherweise). Es ging schweigend hinaus, einzig davon überrascht, daß das Drama zu Ende war. Kein Pfiff wurde hörbar, keine Hand rührte sich. Das Theater mußte Konkurs beantragen. Eine sonderbare Station in der Geschichte der deutschen Bühne.

Ganz anderer Art war die Aufführung des «Baal» in Berlin. Wieder kam ich aus der «Provinz» Hamburg herbeigereist. Als ich die für mich bereitgelegte Eintrittskarte an der Kasse erbat, beschimpfte mich ein Mann in ungehöriger Weise. Es war der Theaterleiter, der, als ich zaghaft erklärte, wer ich sei, woher ich gekommen, mir einen Stuhl

in den überfüllten Zuschauerraum stellen ließ. Die Aufführung begann mit großer Verspätung. Der Raum war mit Spannung und Ungeduld geladen, geradezu vergiftet. Es war heiß. Es war unnatürlich. Irgendwann, ich glaube, es war nach dem Gesang Orges: «Der liebste Ort, den er auf Erden hab / Sei nicht die Rasenbank am Elterngrab», brach der Tumult aus. Baal war abgetreten, die Chansonette war allein auf der Bühne. Man piff, schrie, heulte, klatschte im Zuschauerraum. Die Schauspielerin schwang sich aufs Klavier, bearbeitete mit den Füßen die Tasten und sang dazu: «Allons, enfants de la patrie!» Der Lärm wurde ungeheuer. Ich glaubte, eine Panik werde ausbrechen. Ich war eben aus der Provinz, der Berliner Premieren ungewohnt, und saß gefährdet im Gang auf einem beweglichen Stuhl. Aber es blieb bei diesem ohrenbetäubenden Lärm, und er hielt an, bis die Urheber davon erschöpft waren. Es trat plötzlich vollkommene Stille ein, und darin hörte man von irgendeinem der Ränge herunter die Worte: «Sie sind ja gar nicht entrüstet, Sie tun nur so . . .» Es folgte das Geräusch einer nicht lautlosen Ohrfeige. Applaus setzte ein, steigerte sich, und das Stück auf der Bühne ging weiter.

Am Pfingstsonnabend 1933 reiste ich nach Kopenhagen. Karin Michaelis nahm mich in ihr Haus auf Turö auf. Ein paar Wochen später traf Brecht ebendort ein. Wir haben uns damals kaum gesehen. Ich bereitete meine Reise in die Schweiz vor, und Brecht versuchte irgend etwas anderes, um seine Zukunft zu gewinnen.

Ich habe ihn am meisten wegen der Fähigkeiten bewundert, die mir abgingen. Wegen der intelligenten fanatischen Vereinfachung des Ausdrucks, unbekümmert darum, ob Grammatik und Syntax Schrammen bekommen. Zum Beispiel diese Verse:

Es geben ihnen die Heiden  
keinem irgend was.

Man hat, jedenfalls bei uns im Westen, sich mit der marxistisch determinierten Weltanschauung Brechts befaßt und ist dabei zum Teil zu einem abfälligen Urteil über das Werk gekommen. Es ist offenbar schwer für Andersgläubige, es hinzunehmen, daß er Marxist war, wie andere große Dichter, Bernanos etwa, Christen waren — oder noch andere überzeugte Heiden.

Nichts scheint mir unfruchtbarer, als von der Umgitterung her sich dem Werk Brechts zu nähern. Seine «Weltanschauung» war vom Anfang

bis zum Schluß die eines nicht erblindeten Dichters. Sie war nicht so eingengt, wie manche behaupten möchten; sie war auch nicht optimistisch ausgerichtet, das vor allem nicht: sie war an der Wirklichkeit orientiert.

Es fällt mir sehr schwer, irgendeine vernünftige oder gescheite Analyse oder Beschreibung seiner Arbeiten zustande zu bringen. Ich bin dafür nicht gemacht. Immerhin ist mir der Gedanke gekommen, daß die Theorie vom «Epischen Theater» keine soliden Fundamente hat. Im «Galilei» zum Beispiel finden sich Auslassungen oder Erörterungen von bedeutender Länge, denen man nicht nachsagen kann, daß sie die Handlung vorwärtstreiben oder Spannungen erzeugen wie ein Revolver-schuß aus dem Hinterhalt oder die überhitzte Unwahrscheinlichkeit eines Kriminalromans für geistig Minderbemittelte. Dennoch sind die Gedanken so geläufig formuliert, daß sie geredet werden können und müssen und erst gesprochen oder als gesprochen angenommen von Steigerung zu Steigerung schreiten. Wo denn steht das Gesetz für Dramatiker geschrieben, daß die Schauspieler auf der Bühne nicht auch jene Gedanken und inneren Bewegtheiten haben dürften, die begabte lebende Menschen außerhalb des Guckkastens befallen können? Gehört der Monolog Hamlets, dessen Anfangszeilen jeder kennt: «To be, or not to be: that is the question», der die Grundhandlung des Stückes völlig zum Stillstand bringt, nicht zu den großartigsten, spannungsreichsten Episoden der dramatischen Literatur, weil er den Geist Shakespeares widerspiegelt? — Und ist eines der besten Stücke, das je in deutscher Sprache geschrieben wurde, die «Emilia Galotti» Lessings, nicht geradezu vollgepfropft mit handlungsfernen Betrachtungen über Gegenstände der verschiedensten Art, der Malerei zum Beispiel und des sexuellen Verhaltens eines weiblichen Wesens? — Es gab und gibt auch, sagen wir: hocheinsichtige Menschen, die sich mit der absoluten Wahrhaftigkeit auf der Bühne nicht abfinden können und ein gewisses Maß an Pathos und unwirklichem Heroismus für unerlässlich halten. Grillparzer zum Beispiel nannte die «Emilia Galotti», zum wenigsten den fünften Akt, «widerlich». Man wird ein solches Urteil zur Kenntnis nehmen; aber ein Achselzucken ist gestattet. Ich habe den Verdacht, daß man das Zurückdrängen des Pathos oder des furiosen Geschehens auf der Bühne, das wahrhaftige Feststellen und das Hervorkehren sinnlicher oder betrachtender Elemente gemeinhin als etwas Episches empfindet, dem dramatisch Erhabenen Widriges. Brecht selber hat so

viel zur Theorie seines Theaters gesagt und drucken lassen, daß man beweisen kann, er hatte seinen eigenen Theaterstil, der von keinem anderen nachgeahmt werden kann und nachgeahmt werden sollte. Doch das Postulat vom erzählenden Theater kann sich allenfalls auf weniger wichtige äußere Merkmale beziehen. Wäre es anders, müßte man seine Stücke von der Bühne verweisen, die nun einmal einem wie auch immer gearteten Handlungsverlauf dient.

Man nehme und lese zum Beispiel «Im Dickicht der Städte». Den Anlaß zur Erfindung der Handlungsfabel hat Brecht offen preisgegeben: die Photographien von Städten und Menschen aus den Staaten um die Jahrhundertwende. Da sieht man im Anhang des Buches abgebildet diesen Menschenbär mit dicken oder groben Händen, ungeschliffen, aber mit zerstörerischem Managergeist hinter der Stirn, der noch kein Geschäft gefunden hat, noch mit Erde verklebt ist, — und das in allen erotischen Fragen gedrängelte und verdrängelte Mädchen, zu allem fähig und zu nichts bestimmt, als über das zu nörgeln, was selbstverständlich ist. Daneben dann die keineswegs zahmen Vorgänger der heutigen Überwolkenkratzer. — Davon angeregt, erfindet Brecht eine Handlung, die von Spannung zu Spannung hüpf, jede Szene mit neuen Ereignissen füllt: Theater; nicht als Handlung und Beschreibung der Möglichkeiten unserer Existenz innerhalb bestimmter unvorteilhafter oder unvorhergesehener Kraftfelder. Ob eine solche tragische oder auf den Menschen zugeschnittene Geschichte historisch nachweisbar ist, ob sie vorgekommen ist oder demnächst vorkommen wird, ist völlig gleichgültig. Sie ist möglich, wie alles Denkbare in die Realität versetzbar ist. (Siehe Erfindung und Anwendung termonuklearer Ungeheuer. Unwahrscheinlich von A—Z; aber erdacht und damit über die Konstruktion existent.)

Es ist eine echte Handlung auf dem Theater, maßgenommen am Leben gewisser Menschen, die da sind wie die Mörder in den Kornfeldern und die Spekulanten an den Börsen oder als Erhängte auf dem Dachboden. Ob nun die Zuschauer ob solcher unerwarteter Vorgänge erstaunt sind oder nicht, muß dem Dichter schließlich gleichgültig sein. Er hat auch für das Ungewöhnliche seiner Phantasie die Entschuldigung, daß er außerstande sei, auch nur einen Bruchteil dessen zu erfinden, was die Schöpfung stündlich als Varianten des Daseins ausspeit. — Der allgemeine Vorwurf, die Dramatiker litten unter dem Zustand, keine neuen Fabeln erfinden zu können, trifft auf Brecht in hohem Maße nicht zu.

In der langen Reihe seiner Werke begegnet man eigentlich nur einem, weswegen man ihn schelten müßte: es ist die Fassung seines «Eduard des Zweiten von England». In diesem Stück hat er zwei Menschen Unrecht getan: Christopher Marlowe, der die Historie des unglücklichen Königs mit großer Aufrichtigkeit und «edler» Nachsicht dramatisiert hat — und dem Könige selber, der als liegende Statue auf seinem Sarkophag noch die weiblichen Brüste zeigt.

Aber eines erweist sich auch hier, daß Brecht die «Historie», das Erzählen einer Lebensgeschichte, das langsame zeitliche Nacheinander liebte, ausgeschmückt mit balladeskem Drum und Dran. «Mutter Courage» und auch der «Galilei» sind andere gültige und schöne Beispiele hierfür. Wollte man das Bild-an-Bild-Reihen undramatisch nennen, die sich daraus ergebende Form der Zuspitzung des Ablaufs oder Konflikts untheatralisch, episch nennen, dann müßte man fast alle Königsdramen Shakespeares hier als nicht bühnenmäßig einreihen und fünfzig Prozent der übrigen Dramenliteratur dazu. Daß die Helden Brechts zumeist keine Helden-Könige sind, sondern einfache Menschen zwischen Himmel und Erde, die an irgendeinem Tage unter dem Rasen liegen, ist nun ganz und gar kein Einwand gegen die dramatische Kunst Brechts und ebensowenig ein Beleg für seine «Tendenz».

Aber da ist noch die Musik. Shakespeare hat sie, allem Anschein nach zur Würze des Geschehens, geliebt. Vom griechischen Drama her ahnen wir zum wenigsten, daß sie als unentbehrlich angesehen wurde. Sie war ein Bestandteil des Kultischen und verfeinerte sich zu einer ästhetischen Zugabe. Hier also auch Lyrisches.

Der gräßliche Anspruch Richard Wagners, ein «Gesamtkunstwerk» auf die Bühne zu stellen, hat die Bedeutung der Musik auf dem Theater zum mindesten in Verwirrung gebracht. Die schöne Form des Singspiels, die Mozarts Entzücken war, also die Durchsetzung eines gesprochenen Handlungsverlaufs mit musikalischen Elementen, diese Erweiterung der Empfindungen, mußte auf solchem bombastischen Hintergrund als primitiv, also minderwertig und damit als abzutun erscheinen. Daß dabei das Genie Mozarts übersehen wurde, seine völlig einmalige Fähigkeit, mit Mitteln der Musik die Rolle des Textdichters zu übernehmen, der hinter dem inneren und äußeren Ausdruck der Konflikte zurückbleibt, ist eine bittere Zugabe der Verlogenheit. — Das Schauspiel des Naturalismus war in seiner dramaturgischen Funktion ein Gegensatz zur Oper. Wenn es zwischen diesen beiden Kunstformen

Brücken gab, so wurden sie nicht benutzt. Die Ouvertüre verschwand aus den Sprechtheatern; sie wurde als etwas Ungemäßes, geradezu Ungeheuerliches empfunden, abgelehnt und abgeschafft. (Sie war außerdem kostspielig.)

Plötzlich sind nun die Gesichtspunkte wieder andere. Die Oper, nicht das Musikdrama, wird als erstrebenswerte Kunstform wieder hingenommen. Das Unheil, das Wagner angerichtet, vorübergehend erkannt, wird oder wurde zugunsten des Besseren, ich möchte sagen: des Edleren, zurückgedrängt. Wie lange freilich die Besinnung anhalten wird, entscheidet der Wunsch Einzelner nicht. Gegen das Blech von Jericho gibt es kein Heilmittel bei den Massen und den pompösen Dirigenten.

Brecht nun, in so vielem modern (das Wort ist eine Ausrede für die Faulheit, sich genauer auszudrücken), ist es auch in der Anwendung der Musik; er beschwingt den dichterischen Realismus seiner Bühnenerwerke mit der verwandten und zugleich abstrakt-sinnenhaften Kunstart. Anfangs zaghaft; aber mit zunehmender Souveränität immer unbedenklicher, wird die Musik Selbstzweck, Mittel zur Illustration, zur Vertiefung: unentbehrlich; sie unterstreicht das Balladeske, wird gemeinsam mit dem Wort zum Berichterstatter von hohen Fähigkeiten, weicht auch vor dem Lyrischen nicht aus. Kurz, sie rechtfertigt auf ihre Weise die von Brecht vorgestellte Form, macht sie legitim.

Ich möchte es so anspruchsvoll sagen: er gibt uns das Drama in einer seiner vollkommenen Formen zurück. Mit anderen Inhalten als den gewohnten, selbstverständlich. Daß es auch sonst, neben ihm, Tendenzen zur Musik hin, zur Oper, zum Singspiel gibt, zur Vermischung dieser großen, hinklingenden Arten der Kunst, verringert seine Leistung nicht.