

1

Dieser überreiche Dichter streute in alles, was er schuf, Keime von Gedanken und Spürungen, dazu bestimmt, ihr ganzes Leben erst später zu entfalten. Er war überzeugt, daß jedes lebendige Werk aus eigener Kraft wächst und weiterarbeitet, daß es sich ändert mit jedem Hörer und Leser, den es erreicht. Seine Dichtungen sind aufgebaut auf dieser Voraussetzung, so daß erst die Zukunft die ganze Breite und Fülle seines Werkes schaubar machen wird.

Brecht selber hielt alles, was er geschaffen hatte, für ein Vorläufiges, im Entstehen Begriffenes. Bücher, die er längst hatte drucken lassen, Stücke, die er unzählige Male aufgeführt hatte, waren ihm noch keineswegs fertig, und gerade jene Werke, die ihm die liebsten waren, «Die heilige Johanna der Schlachthöfe», «Der gute Mensch von Sezuan», «Der kaukasische Kreidekreis», betrachtete er als Fragmente. Ihm lag wie so manchem großen Deutschen die Vollendung des Werkes weniger am Herzen als die Arbeit am Werk.

Er hörte denn auch begierig auf Vorschläge und Einwände und ging, wann immer Zweifel und Ratschlag ihm einleuchteten, sogleich daran, das Geschaffene zum tausendundersten Male zu überarbeiten, selbst wenn das bedeutete, daß er's von den Fundamenten her neu bauen mußte.

Durch diese Arbeitsweise hat es Brecht erreicht, daß seine Dichtungen so durch und durch dynamisch wirken. Sie zwingen den Empfänger, selber weiterzuarbeiten, sie reizen ihn, mit Brecht zu streiten, ihn anzuzweifeln, ihm zuzustimmen.

Brecht, obwohl er seine Stücke «Lehrstücke» nannte, fühlte sich keineswegs als Praeceptor Germaniae. Er war sich bewußt, nichts zu wissen, und bereit und bestrebt, von andern zu lernen. Er wollte anregen, er wollte sich mit den andern auseinandersetzen und ihnen denken helfen.

Diese sokratische Eigenschaft durchtränkt Brechts gesamtes Werk. Es läßt den Leser nicht los, es beschäftigt ihn und zieht ihn immer von neuem an.

Gleich Shakespeare und Molière war Brecht ein geborener Theatermann. Es drängte ihn, mit lebendigem Material zu arbeiten. Der Dichter in ihm ergänzte den Spielleiter, der Spielleiter den Dichter.

Er war auf Theaterproben streitbar, herrisch, ungebändig. Er ruhte nicht, bevor seine Spieler alles hergaben, was sie vermochten, er trieb sie in ein Gefühl der Hilflosigkeit und Erschöpfung. Er selber war ein leidenschaftlicher Arbeiter. Jede Probe weckte ihm neue Einfälle, und er entließ keine Anregung, bevor er sie ausprobiert hatte.

Er erkannte Eigenschaften seiner Spieler, von denen sie selber nicht gewußt hatten, und vermochte es, ihre wahre Begabung aus ihnen herauszuholen. Viele Schauspieler, und gerade solche, die diesen Namen verdienen, verhehlen nicht, daß sie ihr Wesentliches Brecht zu verdanken haben.

Auch nachdem das Stück gespielt war, hörte Brecht nicht auf mit den Proben. Er befragte die Zuschauer nach ihren Eindrücken, und ihre Reaktion entzündete ihm neue Einfälle für Dichtung und Darstellung. Brecht machte jeden Hörer, mit dem er sprach, zu seinem Mitarbeiter.

Er war voll Mißtrauen gegen das Dagewesene, Erprobte, Bewährte. Er war überzeugt von der Dialektik aller Kunst und sprang seine Probleme von immer neuen Seiten her an. Eines seiner Prinzipien war: «Versuchen wir's einmal mit dem Gegenteil.» So wie Goethe einen fetten Hamlet verlangte, wiewohl und gerade weil ein solcher Hamlet gegen das Herkommen verstieß, so wählte Brecht gern für seine Menschen Darsteller, deren Kunst und Gehabe dem Wesen dieser Menschen entgegengesetzt schien. Auch kam es vor, daß er nach wochenlangen Proben, unzufrieden mit dem Erreichten, von sich und den Darstellern verlangte, daß man die Arbeit von vorn und von einem ganz verschiedenen Gesichtswinkel her beginne. Mehrmals erzielte er Erfolge gerade durch dieses Verfahren.

Er hielt viel von kollektiver Arbeit; er fand, man müsse «in breiter Front vorstoßen». Wo immer er war, sammelte sich um ihn eine Schar von Anhängern, die bedingungslos an ihn glaubten. Seine Frau und Gefährtin Helli Weigel war ihm eine fanatische Helferin. Nicht nur verließ sie selber alles, was er sich unter Schauspielkunst vorstellte,

sie hatte seinen Geist in sich aufgenommen und erzog andere nach ihrem Bilde. So konnten die beiden jenes Theater-Ensemble schaffen, jenes Kollektiv, das er brauchte. Mit Hilfe dieser Gruppe konnte er planen, organisieren, experimentieren nach Lust. Er konnte sich ihrer bedienen, wie man auf einem Instrumente spielt. Er konnte ein Bild seiner Welt nach außen projizieren, treu bis in die letzte Verästelung. Brecht fraß viel Leben, er war herrisch und stolz und forderte von seinen Freunden geduldige Mitarbeit. Aber er war ohne jede Hoffart und Prahlerei und gab selber neidlos, großmütig, in Fülle. Er gab mehr, als er verlangte. Das Wort Solidarität hat durch ihn neuen Sinn bekommen.

4

Brecht glaubte nicht an «Stimmung», er glaubte an das Experiment. Das Experimentieren war seine Leidenschaft.

Als Brecht, ein Zwanzigjähriger, zu mir kam, arbeitete ich an einem «Dramatischen Roman». Diese Bezeichnung «Dramatischer Roman» gab Brecht Stoff zum Nachdenken. Er fand, man müsse in der Verschmelzung des Dramatischen und des Epischen viel weiter gehen als ich, er machte immer neue Versuche, das «Epische Drama» zu schaffen. Nicht aus falscher Bescheidenheit nannte er seine Dramen «Versuche». Diese Stücke waren in der Tat «Versuche», seine innere Welt auf immer andere, immer neue Art dem Zuschauer sichtbar zu machen. Der Dichter, fand er, müsse experimentieren, wie es ein Archimedes, ein Baco, ein Galilei getan hatten. Alle Dramen der Früheren, auch die des Aischylos und des Shakespeare, waren ihm solche «Versuche». Er rühmte es an Shakespeare, daß dieser die Stoffe anderer und manchmal wohl auch ihre Formung bedenkenlos übernommen hatte, um sie neu zu wenden. Brecht selber griff alle Stoffe und Formungen auf, die ihn reizten, werkeltte daran, modelte sie um, machte sie sich zu eigen, verwandelte sie dergestalt, daß sie ihm ganz gehörten. Die Masken des chinesischen Theaters, der Blumenweg des indischen Dramas, der Chor der antiken Tragödie, alles mußte ihm helfen, die eigene Vision zu gestalten.

Experimente reizten ihn, auch wenn sie wenig oder keinen Erfolg versprachen. Einmal wies ich ihn hin auf das Lehrgedicht des Lukrez: «De Rerum Natura». Die Hexameter, in welchen der Römer die Lehre des Epikur darbot, brachten Brecht auf die Idee, das Kommunistische

Manifest in Hexameter umzudichten. Ich machte ihn auf das Schwierige, ja Aussichtslose dieses Unternehmens aufmerksam. Aber er war besessen von der Idee, er ließ nicht locker, wir mußten den Versuch machen. Sechs Wochen arbeiteten wir daran, bevor er's aufgab.

5

Den glücklichsten Erfolg hatten seine kühnen Versuche, sich die Sprache zu schaffen, die er brauchte. Seine Sprache sollte volkstümlich sein, doch niemals gemein und abgebraucht, neu, doch niemals gesucht. Luther hatte «dem Volk aufs Maul schauen» und das meiste seiner Rede verwenden können. Die deutsche Umgangssprache, wie Brecht sie vorfand, gab wenig dem, der ein Gedicht machen, noch weniger dem, der dichterische Prosa schreiben wollte, und gänzlich unbrauchbar war sie dem Dramatiker.

Auch die Schriftsteller der Zeit konnten Brecht wenig geben. Mit dem naturalistischen Dialog Gerhart Hauptmanns wußte er nicht viel anzufangen, und gänzlich fremd blieb ihm die abgelegene, volksferne Sprache der George, Rilke, Hofmannsthal. Als er mir sein erstes Stück brachte — es hieß «Spartakus», später nannten wir's «Trommeln in der Nacht» —, stand sein Dialog unter dem Einfluß Büchners. Unter den Zeitgenossen beeindruckten ihn in jenen Jahren am stärksten Kipling und Wedekind; seine frühen Balladen pflegte er auf die Art Wedekinds gell und mit Lust zu singen. Doch machte er sich schnell von diesen Vorbildern los und kämpfte heftig um sein eigenes Deutsch.

Der Widerstände, die ihm das vorhandene Sprachmaterial bot, war er sich deutlich bewußt. Er klagte oft: «Wenn Horaz den gewöhnlichsten Gedanken und das trivialste Gefühl ausdrückt, schaut es herrlich her. Das kommt, weil er in Marmor arbeitete. Wir heute arbeiten in Dreck.» Brecht gebrauchte ein derberes Wort.

Er mühte sich heiß, den rechten Tonfall zu finden für den genauen Ausdruck seines Wesens, seines Denkens und Spürens. Er ließ sich mit seinen Mitarbeitern in wilde Streitereien ein um einzelne Wendungen. Nicht im geringsten kümmerte er sich um Regel und Vorbild. Machte man ihn darauf aufmerksam, daß diese oder jene Wendung doch nun gar zu heftig gegen die Grammatik verstoße, dann wandelte er gern einen berühmten Satz ab: «Ego, poeta Germanus, supra grammaticos sto.»

Brecht schuf vor allem aus der Gebärde heraus. Er stellte sich zuerst die Gesten seiner Menschen in ihrer jeweiligen Situation vor und suchte dann das entsprechende Wort. Dieses Wort mußte treffen, es mußte locker, es mußte «elegant» sein, und sein Klang mußte die Menschen und die Situation malen. Brecht ließ sich keine Mühe verdrießen, das rechte Wort, *sein* Wort zu finden. Einmal, während der Arbeit am «Leben Eduards des Zweiten», als wir den ganzen Tag vergeblich nach dem rechten Wort gesucht hatten, lief er mitten in der Nacht zu mir, piff unter meinem Fenster, rief triumphierend: «Ich hab's!»

Deutschland hat viele große Sprachmeister. Sprachschöpfer hatte es in diesem Zwanzigsten Jahrhundert einen einzigen: Brecht. Brecht hat bewirkt, daß die deutsche Sprache heute Spürungen und Gedanken ausdrücken kann, die sie, als Brecht zu dichten anfang, nicht auszusagen vermochte.

6

Brecht war ein glänzender Debattierer. Dieser brennende Mensch wurde noch lebendiger in der Debatte. Jede Minute brachte ihm neue, kühne, strahlend gescheite Einfälle. Er verstieg sich gern ins Paradoxe, verteidigte seine Thesen, auch wenn sie nicht zu halten waren, mit Witz und Schärfe, wurde heftig, griff an, um schließlich schlau und gutmütig lachend seinen Satz fallen zu lassen.

Wie er lachen konnte! Und wie gern er lachte! Sein Witz konnte sehr bitter sein, Brecht verschonte nicht den Freund, auch sich selber nicht, und er seinerseits nahm bissige Ironie nicht übel. Er nahm das Leben heiter, auch wenn es ihm grimmig kam. Ernst war ihm seine Arbeit.

In jenen «Physiognomischen Fragmenten», an denen Goethe mitarbeitete, definiert Lavater das Wesen des Genies folgendermaßen: «Das Ungelernte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehnbare, Innig-Eigentümliche, Unnachahmliche ist Genie, heißt so bei allen Nationen und wird so heißen, solange Menschen denken, empfinden und reden.» Brecht hatte es, dies Ungelernte, Unlernbare, Unnachahmliche.

Brecht brauchte einen großen Theater-Apparat, um seine Visionen schaubar zu machen. Die grelle Neuheit und unerbittliche Wahrhaftigkeit seiner Kunst forderte den Widerstand der Ewig-Gestrigen heraus. Es war recht schwer, ihn durchzusetzen. Er hatte mit Swift gemein das Genie und die *Saeva Indignatio*, das wild empörte Gemüt, und er teilte Swifts Erfahrung: «Erscheint ein genialer Mensch in der Welt,

so erkennt man es sogleich daran, daß sich alle Dummköpfe gegen ihn verbünden.»

Der ungeduldige Dichter Brecht schrieb die ersten Gedichte und die ersten Stücke des Dritten Jahrtausends. Wenigstens durfte er's gerade noch erleben, daß die Zeit ihm langsam nachkam. Aber wenn die Heutigen seine Bedeutung ahnen: die ganze Fülle seines Werkes werden erst die Späteren erkennen.