

# Kann neue Dramatik Brecht „erlösen“?

## Betrachtungen zu einem Dreiergespräch zwischen Autor, Regisseur und Bühnenbildner

Vor etwa zehn Jahren habe ich einmal dagegen protestiert, daß man einer Brecht-Inszenierung in Wuppertal einen Überwacher aus dem „Berliner Ensemble“ beigegeben hatte. Die Tätigkeit dieses Zensors von vornherein mußte notwendig die Arbeit des Regisseurs aus der Bundesrepublik gängeln. Es ergab sich daraus eine Kontroverse, die sich in der Presse fortsetzte und zu harten Stellungnahmen für und wider führte.

Seit jener Zeit hat es sich bei fast jedem Theaterpraktiker gefügt, daß die Inszenierungen Brechts in Westdeutschland „nach Modell“ hergestellt wurden. Man inszenierte Brecht meist so, wie er es — der Autor als Regisseur — in seinem Berliner Hause in monatelanger Arbeit erarbeitet hatte.

Nun kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß die letzte Form jeder Brecht-Inszenierung im Theater am Schiffbauerdamm etwas von einem brauchbaren Modell hat und daß es ganz gewiß die authentische Wiedergabe seiner geistigen Gehalte darstellt.

Demnach brauchte man diese endgültigen Gebrauchsformen eigentlich nur zu reproduzieren und auf den Weg durch die Welt zu schicken.

Eine andere Frage ist, ob es sich dann noch lohnt, die Kraft eines Regisseurs sich in der Wiedererarbeitung des gleichen Bühneneffekts erschöpfen zu lassen. Der betreffende Spielleiter degradiert sich dann total.

### Ein Dreiergespräch

Diese mißliche Lage wurde nun plötzlich zum Gegenstand eines Gesprächs zwischen dem Autor Arthur Adamov, dem Regisseur Roger Planchon und dem Bühnenbildner René Allio, das unter dem Titel „Was können wir noch tun?“ von der Monatszeitschrift „Theater heute“ verdienstvollerweise abgedruckt wurde (Heft 7). Eigentlich wäre ein solches Gespräch längst fällig gewesen, gerade in Westdeutschland, wo der Streit um die Zulässigkeit des Autors Brecht unablässig schwelt.

Statt dessen geschah es in Frankreich, einem Lande, das Brecht nur sehr zögernd für sich entdeckt hat, das aber immer gebannter auf ihn schaut, und zwar erstens auf den Autor, zweitens auf den Theoretiker und drittens auf den Regisseur. Was am meisten fasziniert, ist die Dreieinheit des Brechtschen Schaffens. Man weiß nicht, was bei ihm am wichtigsten ist, hat aber eine Lehre daraus gezogen, daß man nämlich bei der Inszenierung eines Stücks dem „Ganzen“ (nämlich der in den Weltzusammenhang gestellten Lage des einzelnen) verpflichtet sei.

Die französische Kritik hat verschieden reagiert, als Brecht auftauchte. Planchon zitiert den Ausspruch „Das ist schwerfällig — eben germanisch!“ Andere sagten: „Das ist Avantgarde von 1925; wir sind darüber hinaus.“ Die

Regisseure waren zunächst verzweifelt („so wie jeder Maler vor Picassos Werk verzweifeln muß“), sie wollten ihren Beruf aufgeben („über die Aufführung des Berliner Ensembles kommt man nicht hinaus, man muß sie bewahren, wie sie sind“). Da wäre man, auch in Frankreich, plötzlich bei der Lösung, die der damalige Intendant des Wuppertaler Theaters versuchte. Verwirrung also, Blick des Häschen auf die Schlange und Bereitschaft, sich verschlingen zu lassen. Daß es bei den Franzosen nicht in Frage kam, die Dinge auf sich beruhen zu lassen, versteht sich. Deshalb konnte es also zu einem Gespräch der drei kommen, in dem sie — alle

drei Exponenten des französischen heutigen Theaters — versuchten, der „Lösung“ der Brechtschen Frage näherzukommen. Sie sprachen unter dem über sie gekommenen Verhängnis, einer Vollendung von Stück, Inszenierung und zugrunde liegender Theorie gegenüberzustehen, von der sie offen sagten: „Selbst wenn man zwanzig Jahre arbeitete: man würde diesen Grad des Bewußt-Machens, diese ästhetische und geistige Kraft nie erreichen.“

### Ein Bekenntnis

Und da entringt sich dem Munde Adamovs folgendes rettendes Bekenntnis: „Ich fühlte in gewissen Augenblicken Verzweiflung. Doch habe ich jetzt Stücke von O’Casey gelesen.“

Und obwohl Brechts Werk für mich das Wichtigste des zwanzigsten Jahrhunderts bleibt (ich spreche natürlich nicht von Tschechow), so glaube ich doch, daß es bei O’Casey einiges gibt, das ich vorziehen würde. Ich träume von einem Theater, daß Brecht und O’Casey zugleich ist. Das heißt: einem Theater, wo die Vorgänge bloßgelegt werden wie bei Brecht und wo dennoch die Personen, die Individuen inmitten

der bloßgelegten Vorgänge ihr individuelles Leben weiterleben. In „Rote Rosen“ hat O’Casey eine Verbindung des individuellen Lebens mit dem politischen erreicht, die mich berührt. Brecht ist das nicht immer gelungen.“

Hier zeige sich ein Ausweg aus dem Dilemma, eine Möglichkeit, sich dem Modell, das allen den Atem verschlägt, zu entziehen, sich zu „retten“.

Brechts Werk hat etwas von einer Mauer, vielleicht in dem Sinne, wie es die Berliner Mauer lehrt. Die Werke Brechts, seit er zum Marxismus „konvertierte“, um 1930, sind so gut gefügt und in monatelangen Proben seines Ensembles gegen Abbröckelung so gesichert, daß selbst der tüchtige Theatermann achselzuckend davongeht, sofern er nicht versucht, das gleiche Stück in genau die gleiche Umwaltung zu bauen.

### Der Mensch stirbt

Die Franzosen aber haben endlich gesagt, was hierzulande noch nicht gesagt worden ist, daß nämlich der individuelle Mensch im Werk Brechts stirbt. Das gibt den Stücken ihre Helle, ihre Klarheit, ihre Kühle, ihre Kälte. Selbst der „gute“ Mensch ist eher nur der Begriff davon.

Wenn man eine Lektion aus alldem ziehen soll, so wäre der Dramatiker jetzt aufgerufen, nach der „Flurbereinigung“ durch Brecht, nach seiner Distanzierung des Geschehens, nach seiner Darstellung der „Verhältnisse, die so oder nicht nicht so sind“, nach seinem Aufruf an den Menschen im Theater, sich einmal nicht durch Emotionen hinreißen — und vernebeln — zu lassen, den Menschen, den fühlenden, den nach Identifizierung verlangenden, wieder auf die Bühne zu rufen, wenn auch in einem kühleren Rahmen.

Ob das möglich ist, ist fraglich. Adamov jedenfalls glaubt die Ansätze dazu (bei O’Casey) bereits gefunden zu haben.

Hans Schaarwächter