

Persönliche Erinnerungen an Bertolt Brecht

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Persönliche Erinnerungen an Bertolt Brecht

Unsere Bekanntschaft stammte aus der Berliner Zeit, aus der Piscator-schule, wo ich sprechtechnischen Unterricht gab und Brecht gelegentlich ein Kolloquium abhielt; ich konnte sie erneuern, als ich ein Jahr nach Kriegsende, im Mai 1946, nach Hollywood kam und Brecht anlätete. Er lud mich in sein Haus in Sta. Monica ein. Das erste, was mir in die Augen fiel, war ein schönes Schachspiel. «Das wichtigste Gepäckstück des Emigranten» sagte Brecht. Dann begann er, mir Fragen zu stellen über den Zustand des europäischen Theaters. Über die Uraufführungen seiner Stücke aus der Emigrationszeit am Zürcher Schauspielhaus wußte er ziemlich genau Bescheid. Wir diskutierten Kürzungen und szenische Arrangements der *Mutter Courage*. Ich hatte das Lied der Yvette vom «Trommel- und Pfeifen-Henny», das eine Variante seines «Surabaya-Johnny» aus *Happy end* war, gestrichen. «Dieses Lied», sagte er, «haben Sie mit Recht gestrichen. Ich werde dafür ein neues Lied schreiben». Später entstand hier das wunderbare «Lied vom Fraternisieren». Bei der Besprechung späterer Besetzungsmöglichkeiten sagte ich, die Rolle des Feldpredigers betreffend: «Diese Rolle ist am schwersten zu besetzen. Die richtigste Besetzung des Feldpredigers wären Sie, Brecht, selbst.» Brecht darauf: «Das ist richtig, aber diese Klerikertypen sterben aus.»

Von den Einwänden, die später gegen die Zürcher Aufführung, die Brecht selbst nie gesehen hat, erhoben wurden, war damals nicht die Rede. Ausführlich ließ sich Brecht über das Bühnenmodell berichten, das ich gemeinsam mit Teo Otto entworfen hatte, und über das Prinzip der Drehbühnenbewegung während der Fahrten der *Courage*. Er hat unser Modell für seine eigenen Aufführungen übernommen und später nur geringfügig modifiziert. Bei anderer Gelegenheit meinte Brecht, man sollte die beiden Inszenierungen, seine eigene und die meine, in der gleichen Stadt nebeneinander zeigen, um Absicht und Wirkung zu vergleichen.

Wir trafen uns in Kalifornien wiederholt in seinem Hause, bei Hanns Eisler und in unserem kleinen Bungalow. Anlässlich eines späteren Besuchs in Sta. Monica zeigte er mir das Bühnenmodell zu der Aufführung seines *Galilei*, die er damals mit Charles Laughton in der

Titelrolle vorbereitete. Es wurde viel über die Möglichkeiten gesprochen, wieder deutsches Theater zu machen, und Brecht entwickelte schon damals seine Theorie der Modellaufführungen. Ich erwähnte eine kürzlich an mich ergangene Einladung ans Burgtheater. Zu meiner Verwunderung riet Brecht durchaus nicht ab, er empfahl vielmehr, Aristophanes, Wedekind und seinen *Galilei* mit Fritz Kortner zu spielen. Mit Skepsis vernahm er meinen Plan, einen Film aus historischer Perspektive über das jüdische Schicksal zu drehen.

Zwei resignierte Bemerkungen zu diesem Thema sind mir Erinnerung. «Mit manchen Juden», sagte er, «geht es wie mit einer Kuh, der der Bauer so lange auf den Kopf zusagt, sie sei nichts wert, bis sie schließlich keine Milch mehr gibt.» — Und ein zweiter, grausamer Satz; wir sprachen von den Schwierigkeiten, denen sich die tausende aus den Konzentrationslagern befreiten Juden gegenüber sahen, die niemand haben mochte, die den Alliierten und der Bevölkerung in den besetzten Gebieten nur lästig waren, und die man nicht einmal nach Palästina hineinlassen wollte. Ihnen gegenüber, meinte er, nimmt man etwa diese Haltung ein: «Die Juden haben jetzt ihre sechs Millionen Tote gehabt, jetzt sollen sie eine Ruh' geben.»

Im Frühjahr 1948 trafen wir uns in Zürich wieder. Über diese Periode ist reiches Material in Max Frisch's *Tagebuch* erschienen. Brecht hielt engen Kontakt mit dem Schauspielhaus und traf fast täglich mit den Schauspielern zusammen. Wir diskutierten gemeinsam das eben abgeschlossene *Kleine Organon*, und Brecht übergab uns das Manuskript des *Kaukasischen Kreidekreises*. Mit Brechts Einverständnis hatten Wälterlin und Hirschfeld mich für die Inszenierung vorgeesehen. In einer ersten Besprechung machte ich die Anmerkung, daß dieses farbenprächtige Stück nicht allzu karg ausgestattet sein sollte. Für den ersten Akt, sagte ich, stellte ich mir einen Prospekt vor, der eine Anordnung von Häusern zeigen könnte, wie ich sie auf einer Reise durch den nahen Orient gesehen hatte, niedrig, dicht gedrängt, mit flachen oder leicht gewölbten Dächern an einen Hügel gerückt. Da stand Brecht auf und holte ein großes Foto hervor, das eine Stadt in gebirgiger Landschaft zeigte, genau wie ich sie beschrieben hatte. «Hier, so muß es aussehen», sagte er. Doch Brecht war mit unseren Besetzungsvorschlägen für die Hauptrolle nicht einverstanden, obwohl wir ihm zwei hervorragende Darstellerinnen entgegengesetzten Typs präsentieren konnten: Käthe Gold und Maria Becker. Wir gewannen bei den Gesprächen den Eindruck, Brecht wolle sich die Uraufführung nun doch für sein eigenes Theater vorbehalten, denn damals begannen die Pläne für eine solche Theatergründung konkrete Gestalt anzunehmen.

In die gleiche Zeit fiel der Versuch des damaligen Leiters der Wiener Bundestheaterverwaltung, Dr. Egon Hilbert, Brecht nach Wien zu ziehen. Nach dem außerordentlichen Erfolg des Gastspiels des Zürcher Schauspielhauses mit *Mutter Courage und ihre Kinder* im Frühjahr 1946 am Wiener Theater in der Josefstadt hatte Hilbert sich Brecht und mich in den Kopf gesetzt. Er lud mich mit soviel Wärme und Herzlichkeit ans Burgtheater ein, daß ich dem Ruf eines Mannes, der kurz vorher nach siebenjähriger Haft im Dachauer KZ die Freiheit wieder gewonnen hatte, trotz meiner Reserve gegen die alte Heimatstadt keinen Widerstand entgegensetzen konnte. Mit Hilbert verband mich seit damals herzliche Freundschaft. 1948 erklärte er mir ausführlich, was er mit seiner Einladung Brechts nach Wien und Salzburg beabsichtigte. Natürlich konnte der überzeugte Katholik sich mit Brechts Weltanschauung nicht identifizieren, aber Hilbert hatte Intoleranz aus eigener schrecklicher Erfahrung kennen gelernt. Er hoffte, daß mit der Berufung Brechts sich in der geistig verödeten Hauptstadt Österreichs ein Kreis von Menschen bilden ließe, von dem Anregung und Produktivität ausgehen würde. Brechts eigene Haltung, die nach dem Ende des Krieges eher versöhnlich gewesen war, hatte sich mit zunehmender Verhärtung der Gegensätze verschärft. Er glaubte damals nicht mehr, daß sein didaktisch-politisches «Theater im wissenschaftlichen Zeitalter» innerhalb der westlichen Welt Möglichkeit und Sinn hätte.

Im Gegensatz zu seinen theoretischen Forderungen zeigte er sich aber den praktischen Theaterbedürfnissen gegenüber weit weniger intransigent. Er sprach mit Respekt, ja mit Bewunderung von einzelnen unserer Zürcher Schauspieler, vor allem von Therese Giehse, von Steckel und Kalser, er schätzte Gustav Knuth und liebte Teo Otto, den er dem großen Freunde Caspar Neher kaum nachstellte, er hielt regelmäßigen und freundschaftlichen Kontakt mit Berthold Viertel, mit Hirschfeld und mir.

Als ich im Sommer 1948 kurz nach der Uraufführung von Brechts *Puntilla* das Märchenspiel des russischen Dramatikers und Theaterleiters Jewgenij Schwarz *Der Schatten* für die Zürcher Festwochen inszenierte, kam er regelmäßig zu den Proben. Gelegentlich machte er Einwände gegen schauspielerische Details, fand aber Stil und Prinzip der Inszenierung richtig. Von Kalser, der die Rolle des Arztes spielte, war er begeistert. Teo Otto, der das Stück ausgestattet hat, fragte ihn einmal scherzhaft: «Warum kommen Sie eigentlich immer zu diesen Proben? Wir machen doch das genaue Gegenteil von dem, was Sie verlangen?» Brecht erwiderte: «Wenn es das *genaue* Gegenteil ist, dann ist es auch wieder richtig».

Auch im politischen Gespräch zeigte Brecht sich keineswegs als orthodox; fast könnte man sagen, im Gegenteil. So sprach er von den gewaltsamen Aussiedlungen ganzer Bevölkerungsteile nach dem Osten der Sowjetunion und sagte: «Wir müssen uns darüber klar sein, daß wir im Zeitalter der riesigen Sklavenheere leben. Wirtschaftlich sind diese Umsiedlungen von Millionen Menschen notwendig, so sind sie wohl auch eine historische Notwendigkeit.» Als ich in diesem Zusammenhang äußerte: «Jedenfalls haben wir uns die Diktatur des Proletariats anders vorgestellt», erwiderte er scharf: «Vor allem hat sich das Proletariat die Diktatur des Proletariats anders vorgestellt.» In Sta. Monica hatte er mich nach den französischen und italienischen philosophierenden Romantautoren gefragt. Er nannte sie Neoexistentialisten und meinte wohl in erster Linie Sartre und Camus. Ich nannte u. a. Silone und erwähnte, daß der von mir hoch verehrte Schriftsteller sich bei den linientreuen Kommunisten nur geringer Schätzung erfreue. Da wurde er sehr heftig und rief: «Silone ist einer unsrer allerbesten Leute. *Fontamara* und *Brot und Wein* sind großartige Bücher.»

Mit hohem Respekt sprach er von Karl Kraus. Mit Dankbarkeit erinnerte er sich an Gespräche, in denen Kraus ihn — wie er sich ausdrückte — auf die Stimmigkeit eines «lyrischen Gedankens» hinwies. Sehr zum Unterschied von dem Wiener Satiriker schätzte Brecht G. B. Shaw und hielt ihn für den bedeutendsten Dramatiker der vorausgegangenen Generation. Mit Bewunderung sprach er von Georg Kaiser und der Kraft und Konsequenz seiner dramatischen Konstruktionen; die Sprache Kaisers allerdings sei überlebt und müsse neu gefaßt werden. Auf meine Frage, wer das wohl vermöchte, sagte er schlicht: «Ich».

Bei einer Gelegenheit trafen er und Heli Weigel in meiner Wohnung mit einem älteren ehemaligen Schulkameraden von mir, dem Atomphysiker Prof. Weißkopf zusammen, der in Einsteins Team gearbeitet hatte. Es kam zu einer scharfen Diskussion über die Atombombe, den Hergang ihrer Entstehung und ihre politische Bedeutung für die Zukunft. Prof. Weißkopf sprach ganz offen über die Gewissenskonflikte der Physiker, und Brecht zeigte sich mit einem mal fast mehr an dem persönlichen als dem weltweiten Aspekt des Problems beteiligt. Ganz unverkennbar war der Autor des *Galilei* angesprochen, wie es denn überhaupt schien, als sei Brecht gerade mit diesem Drama am engsten verwachsen. Ich glaube, daß hier ein Schlüssel zu dem zwiespältigen Wesen Brechts verborgen ist. Es fiel mir auf, daß er kaum über etwas anderes mit soviel Wärme sprach wie über seine Arbeit an diesem Stück und über die Aufführung des

Werkes in den USA. Auch die persönliche Freundschaft mit Charles Laughton, der in Sta. Monica in Brechts Nachbarschaft wohnte, schien für Brecht besonderen Wert zu besitzen. Mit beinahe scheuer Bewunderung sprach er davon, daß Laughton ihm und seinen nahen Freunden oft nächtelang aus der Bibel und Shakespeare vorgelesen hatte und daß kein Schauspieler ihn auf der Bühne so beeindruckt habe wie dieser bei der Vorlesung. Aufschlußreich war Brechts Bericht über einen Vorgang während der Proben zum *Galilei*. Er versuchte, Laughton seine — Brechts — Prinzipien der epischen Darstellung, Nichtidentifizierung, Verfremdung, Distanz von der Rolle usf. darzulegen. Laughton hörte zuerst fasziniert zu, entzog sich aber dann, tief erschreckt, jedem weiteren Versuch der Beeinflussung, als ob er fürchtete, sein ganzes, ein Leben hindurch erprobtes Handwerk preisgeben zu müssen. Brecht berichtete mit Respekt über diese Reaktion eines großen Schauspielers.

Menschlich bewegt zeigte Brecht sich auch von einem Vorfall aus dem Jahre 1944, als Laughton eines Nachts verstört zu ihm und Heli Weigel kam, lange nicht sprach und dann berichtete, daß ein Teil seines auf der Düne von Sta. Monica gelegenen Gartens ins Meer gerutscht sei. Seine eigentliche Empfindung — so Brecht — sei Scham gewesen, doppelte Scham; zunächst, daß ihm als Engländer und leidenschaftlichem Gärtner so etwas passieren konnte, dann aber, weit sensibler, daß er bei Menschen Trost suchte, die so lange Zeit ohne ein sicheres Dach über ihrem Kopf gelebt hatten.

Nach Brechts Weggang von Zürich riß der Kontakt zwischen uns durchaus nicht ab. Therese Giehse, Steckel, Viertel und Teo Otto arbeiteten bei ihm in Ostberlin. Mich lud er zu zweien Malen ein, beim Berliner Ensemble zu inszenieren, was er nachgerade für notwendig hielt. Später hat er mich telegrafisch angefragt, ob ich die Regie eines Films nach *Mutter Courage* übernehmen wolle. Ich war damals im Osten längst persona non grata geworden, Brecht scheint sich aber um Animositäten offizieller Art nicht gekümmert zu haben. Die Theaterinszenierungen ließen sich aus Termingründen nicht realisieren, der *Courage*-Film wurde immer wieder hinausgeschoben, bis schließlich die Spannungen so kritisch wurden, daß sie ein Arbeiten auf beiden Seiten der Grenze, das ehemals noch denkbar geworden war, unmöglich machten. 1972

Film

