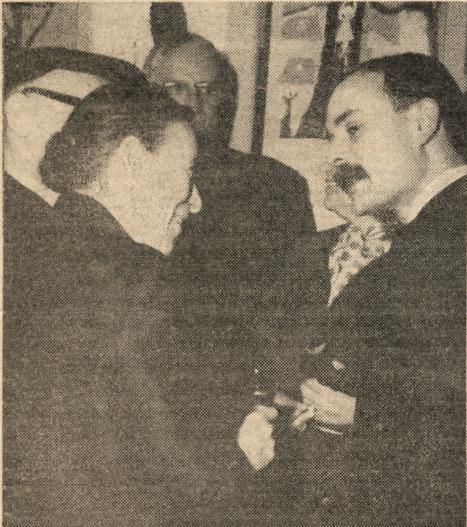


## Brecht und kein Ende . . .

Das Berliner Ensemble hatte große Tage. Denn es hatte den 70. Geburtstag seines Begründers und Meisters Bertolt Brecht nicht durch eine Gedenkveranstaltung herkömmlicher Art ehren wollen, sondern in einer produktiven, kritischen und also seiner sehr gemäßen Weise: Zusammen mit der Deutschen Akademie der Künste und dem Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts (iTi) hatte es Theaterleute und Brecht-Kenner — beides zumeist in Personalunion — aus aller Welt zum „Brecht-Dialog 1968“ nach Berlin eingeladen. Eine Woche lang war das traditionsreiche Haus am Schiffbauerdamm Stätte angeregter Diskussionen über Brecht und die Politik auf dem Theater, fand im Probenpavillon des Theaters jene „produktive Aussprache“ statt, zu der Alexander Busch, Stellvertretender Vorsitzender des DDR-Ministerrats, in seiner Eröffnungsansprache die Dialog-Teilnehmer aufgefordert hatte:

Mit solch prominenten Teilnehmern wie dem Schriftsteller Peter Weiss, dem berühmten italienischen Regisseur Giorgio Strehler vom Piccolo Teatro Mailand, dem New Yorker Regisseur und Brecht-Übersetzer George Tabori, dem Regisseur Juri Ljubimow aus Moskau, dem Nestor der deutschen Theaterkritik Herbert Ihering, dem Suhrkamp-Verleger Dr. Siegfried Unseld aus Frankfurt/Main, dem Germanisten Prof. Paolo Chiarini aus Rom, dem alten Brecht-



DIALOG — Helene Weigel, B. Rothstein

Freund und jetzt in Moskau lebenden Regisseur Bernhard Reich, dem westdeutschen Schriftsteller Günter Weisenborn — um nur die bekanntesten Namen zu nennen — vereinten sich die führenden Mitarbeiter des Berliner Ensembles und Theaterleute sowie Wissenschaftler aus der DDR zu lebendiger Debatte.

Wenn von den Inszenierungen Brechts und des Berliner Ensembles gilt, daß sie Modellcharakter haben, vorbildhafte Interpretationen sind, so darf freilich auch dieser ganze Brecht-Dialog mit der konzentrierten und abwechslungsreichen Fülle seiner Veranstaltungen und Themen als ein Modell angesehen werden. Als ein Modell nämlich für Tagungen, Konferenzen und Kongresse, ein durchkonstruiertes und also auch für Improvisationen offenes Funk-



BRECHT-DIALOG — Peter Weiss, G. Majanal und S. Walko (Ung.), B. Stuica (Jugos.)

tionsmodell für sehr lebendige Wechselrede. Zwei Referate stehen am Anfang, eins von dem DDR-Literatur- und Theaterwissenschaftler Prof. Dr. Werner Mittenzwei über „Brecht und kein Ende oder Das Ende der Brecht-Bewegung?“ und das von Manfred Wekwerth, dem Chefregisseur des Berliner Ensembles, die unter genußvoller Handhabung dialektischer Denkmethode vorgetragenen „Versuche, Behauptungen und Fragen“ zum „Theater Brechts 1968“. Und ihre Überlegungen, in denen es immer sehr direkt um die politische Wirkung des Theaters in der heutigen Welt ging, wurden dann fortgesetzt, variiert und ergänzt in sechs Podiumsgesprächen mit wechselndem Teilnehmerkreis, wobei sich immer echte dialogische Situationen ergaben.

Von dem Brechtschen Gedanken, daß die heutige Welt nur dann auf dem Theater wiedergegeben werden könne, wenn sie als veränderbar aufgefaßt wird, ging Prof. Mittenzwei aus, wenn er sich mit Tendenzen in der heutigen internationalen Diskussion über das Theater auseinandersetzte, Tendenzen, mit denen man über Brecht hinauszugehen glaubt, in Wirklichkeit aber gerade hinter Brecht zurückbleibt. Gezeigt wurde, wie eine sogenannte „Entfremdungsdramatik“ den von Brecht überwundenen Schicksalsbegriff wieder neu etabliert und wie die Auffassung, den realistischen Abbildungsvorgang bei Brecht als überholt anzusehen, dazu führt, nicht den ganzen

Menschen in der Totalität seiner Beziehungen, im gesellschaftlichen Kausalkomplex darzustellen, wie dies Brecht getan hat.

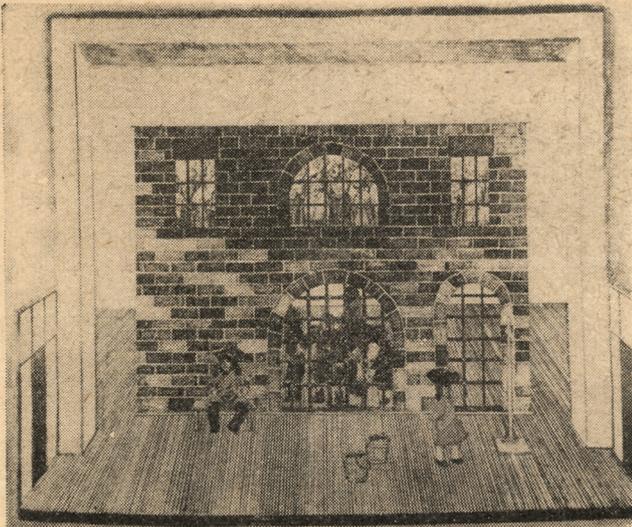
Auch die unfruchtbare Antinomie zwischen Körper- und Dialogtheater, die Wiederaufnahme einer von dem französischen Surrealisten Artaud und seinem in den dreißiger Jahren entworfenen „Theater der Grausamkeit“ beeinflussten Polemik gegen das Dialogtheater widerlegte Werner Mittenzwei mit Brecht, der ein „gestisches Theater“ geschaffen hat, in dem die Körperlichkeit des Schauspielers nicht mehr in einer Antithese zum Wort steht. Und nicht ein subjektives, irrationales Theater des Schocks sei heute notwendig, sondern eins, das den Menschen hilft, ihr Schicksal zu meistern, das den Spaß seines Publikums an den Möglichkeiten der Vernunft weckt, das — einer Empfehlung Brechts folgend — die „Wunder des Menschen“ zeigt.

Manfred Wekwerth hingegen setzte sich mit drei, wie er sagte, „Gemeinplätzen“ auseinander. Er nannte als ersten die von Max Frisch stammende Behauptung, Brecht habe die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers, und stellte dem ein neues Verständnis des Klassischen entgegen, in dem sich das Klassische gerade als gesellschaftliche Wirksamkeit manifestiert.

Er bezeichnete als zweiten Gemeinplatz die Frage, ob Brecht heute noch überhaupt provokativ sei, und bewies dazu, daß Brechts kritische Haltung mit Provokationen ernst-



► BRECHT-AUSSTELLUNG — Entwurf zum „Kaukasischen Kreidekreis“ (Karl v. Appen)



AUSSTELLUNG – Entwurf zu „Pauken und Trompeten“

lich überhaupt nicht zu verwechseln sei. Als dritter dieser Gemeinplätze erschien schließlich die Behauptung, man wolle nicht mehr ein Theater der Abbilder durch ästhetische Mittel, sondern ein Theater, das die ästhetischen Mittel überwindet und selbst zur Realität wird, das nicht Ideologie ist, sondern Wirklichkeit. Wekwérth stellte in diesem Zusammenhang klar, daß Ideologie untrennbar zum Menschen als einem gesellschaftlichen Wesen gehöre, und verwies auf den poetischen Zeichencharakter des Theaters, der die Mittel des Theaters als eben seine Realität erscheinen läßt.

So waren gleich zu Beginn einige Themen angeschlagen, die Brechts Lebendigkeit in dem dialektischen Spannungsverhältnis zwischen seiner Klassizität und seiner Aktualität, seine unübertroffene Bedeutung für das moderne Theater evident machten. Brechts Strategie der Entmystifizierung sei für die Darstellung der neokapitalistischen Gesellschaft unvermindert wichtig, meinte zum Beispiel Prof. Chiarini, und in den verschiedenen Beiträgen von Teilnehmern aus westlichen Ländern klang wie bei ihm immer wieder die Auffassung an, daß Living Theatre und ähnliche Theaterexperimente und das Aufkommen einer neoristotelischen Dramatik in der kapitalistischen Welt weit hinter Brecht zurückblieben, wenn es um das Erfassen historischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge geht. Allenfalls das auch von Peter Weiss vertretene Dokumentationstheater wurde als eine für solches Erfassen mögliche Form, wenn auch keineswegs über Brecht hinausgehend, akzeptiert.

Temperamentvoll bekannte sich auch Giorgio Strehler zu Brecht, indem er ein Theater forderte, das sich nicht auf mystische Verzauberung, sondern auf Vernunft stütze, ein engagiertes Theater, das dem Publikum die Veränderbarkeit der Welt zeigt: „Wir wissen, daß wir erst am Anfang der Arbeit mit dem Epischen Theater stehen.“ Wie weitreichend die geistigen Perspektiven von Brechts Werk und Denken sind, wurde auch besonders in einem philosophischen Dialog erkennbar, in dem u. a. nach den Grundstrukturen des Theaters überhaupt ge-

fragt wurde. Der Berliner Linguist Dr. Manfred Bierwisch trug dazu ganz wesentliche Überlegungen vor, wie Erkenntnisse über die generelle Eigengesetzlichkeit von Zeichensystemen für das Theater nutzbar zu machen sind und davon ausgehend die Struktur des Theaters besser erkannt werden kann, wie Theater in der Form eines spieltheoretischen Modellentwurfs erscheinen und wie eine Syntax möglicher Fabeln entworfen werden kann. Und da fiel im weiteren Gespräch denn doch auf, daß Brecht mit seinen Versuchen und in seiner ganzen Denkweise manches von solchen Möglichkeiten schon vorweggenommen hat und dabei in einer deutlichen Affinität zu solchen neuesten wissenschaftlichen Überlegungen struktureller Art steht...

Anregungen über Anregungen ergaben die oft zu aphoristischen Formulierungen zugespitzten Dialoge, die ein strapaziöses Vergnügen am Denken für Beteiligte wie Zuhörer waren. Hinzu kam noch viel privater Gedankenaustausch, hinzu kamen Gespräche über die verschiedenen Brecht-Aufführungen des Berliner Ensembles, der Deutschen Staatsoper, des Potsdamer Hans-Otto-Theaters, das zu einer beachtlichen Inszenierung des „Kaukasischen Kreidekreises“ eingeladen hatte, und des Deutschen Nationaltheaters Weimar, das mit „Leben des Galilei“ und „Leben Eduards des Zweiten von England“ gastierte: Exempel einer beispielgebenden Brecht-Pflege. Hinzu kamen Ausstellungen von Kinderzeichnungen zu Brechts Werken, von Bühnenbildern, Buchausgaben, Illustrationen und von Brecht-Aufführungen in aller Welt (siehe auch nebenstehenden Bericht). Hinzu kam ein Erfahrungsaustausch mit Gästen aus arabischen und lateinamerikanischen Ländern, wie dort Brecht unter oft schwierigsten Bedingungen und bei ganz anderen Theatertraditionen gespielt werden kann, wozu es als Beispiel eine eigenwillige Aufführung des Lehrstückes „Die Ausnahme und die Regel“ gab, mit viel Einfallsreichtum aufgefaßt als improvisiertes Spiel auf einem arabischen Dorfplatz, in der orientalischen Tradition des Geschichtenerzählens.

Brecht und kein Ende – der Brecht-Dialog 1968 wies eindeutig auf die große Zukunftsbedeutsamkeit der Brechtschen Werke, seiner Theaterarbeit, seiner Ideenwelt hin.



▶ ENTWURF zu „Trommeln in der Nacht“ (1922/23)

## Brecht-Ausstellungen

Nicht allein in Theatern und Diskussionsräumen wurde der Brecht-Dialog geführt, auch eine Reihe interessanter Ausstellungen lieferte Beiträge zum Thema Brecht. So trug die Deutsche Staatsbibliothek eine umfangreiche Übersicht „Brecht im Buch“ zusammen, in der Erstaussagen seiner Werke und die wichtigsten Arbeiten aus der inzwischen stark angewachsenen Brecht-Literatur gezeigt wurden.

Das Haus der Tschechoslowakischen Kultur legte im Berliner Internationalen Ausstellungszentrum eine Ausstellung „Brecht und die Tschechoslowakei“ vor, in der Szenenfotos und Bühnenbilder, geschmackvoll arrangiert, dem Betrachter eine Vorstellung von Brecht-Inszenierungen an Bühnen der CSSR vermittelten.

Mit einer theaterwissenschaftlich gut fundierten Ausstellung „Bühnenbildner Brechts“ gab die Deutsche Akademie der



AUSSTELLUNG – Figurinen zu „Hannibal“

Künste in ihren Räumen am Robert-Koch-Platz einen Einblick in die Theaterpraxis Brechts. Es wurden Arbeiten von fünf Bühnenbildnern ausgewählt mit Inszenierungen, an denen Bertolt Brecht (meist als Regisseur) nachweislich mitgearbeitet hat, Künstler, die in enger Verbindung zu seinem Schaffen standen: Caspar Neher, Otto Reigbert, Teo Otto, Hans Haas und Karl von Appen. Dabei wurden nicht allein Aufführungen von Brecht-Stücken berücksichtigt, sondern auch von Dramen anderer Autoren, die er inszeniert hat oder inszenieren wollte (etwa Grabbes „Hannibal“). Die Ausstellung beginnt mit den frühen zwanziger Jahren und endet mit Brechts letzten Inszenierungen am Berliner Ensemble. Die Bühnenbilder, Figurinen und Modelle werden ergänzt durch Szenenphotos, darunter besonders interessante alte Aufnahmen aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren.

Den Beitrag der jungen Generation zum Thema Brecht zeigte das Berliner Ensemble in seinem Foyer. Die Theaterleitung hatte vor einem Jahr einen Wettbewerb für Kinderzeichnungen, hauptsächlich zu Gedichten Brechts, ausgeschrieben. Mehr als 3000 Einsendungen liefen ein, von denen die besten, immer noch einige hundert, zu einer sehr lebendigen und liebenswürdigen Ausstellung zusammengefügt wurden. Die bunten, phantasievollen und meist sehr lustigen Zeichnungen ließen die engen Beziehungen erkennen, die heute auch die Kinder und Jugendlichen zum Werk des Dichters gefunden haben.