

Brechts "Neue Technik der Schauspielkunst"

Autor(en): **Jauslin, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 11

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162036>

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.

Brechts «Neue Technik der Schauspielkunst»

CHRISTIAN JAUSLIN

Die Schauspielkunst wird für gewöhnlich nicht in Büchern gelehrt, noch wird es die Zuschaukunst, die sogar nicht einmal als eine Kunst bekannt ist.

Bertolt Brecht

Spricht man von Brechts Theater, so fallen immer wieder die Worte «Verfremdungseffekt» und «episches Theater», und es ist dann sehr viel zu hören über die Poetik des Aristoteles, über Dramatik oder Epik, aber auch über technische Fragen wie Bühnenbild, Kostüm und Bühnenbeleuchtung — wenig vernimmt man aber jeweils über die Kunst des Schauspielers. Man hat oft den Eindruck, diese Kunst sei etwas Nebensächliches, etwas, das fast nur zufällig mit Theater zu tun habe. Dieses groteske Mißverhältnis besteht übrigens nicht nur bei Brechtdiskussionen. Es scheint mir symptomatisch, daß etwa in dem hervorragenden «Atlantisbuch des Theaters» so ziemlich alle Theaterprobleme ausführlich behandelt werden — Theaterbau, -administration, -recht, Maske und sonst noch vieles —, über die Schauspielkunst hingegen, ihre Technik und ihre Geschichte, findet sich kein Beitrag, nur einige kurze Bemerkungen in Melchingers «Versuch einer Grundlegung».

Aber was wäre das Theater ohne den Schauspieler?! «Was ist Schauspielkunst? Man bringt allzuoft die Geschichte des Theaters mit der Schauspielkunst durcheinander, aber das sind zwei sehr verschiedene Dinge», stellte Julius Bab fest (Kränze dem Mimen, 1954). Er fährt fort: «Schauspielkunst ist die Urzelle des Theaters, aus der alles andere sich entwickelt hat und ohne die alles andere ... nicht leben kann.»

Sollte Brecht, der sich bei seinen Inszenierungen im Berliner Ensemble als großer Regisseur erwies, diese Urzelle so sehr vernachlässigt haben? Dieser Frage möchten wir hier etwas nachgehen.

Brecht weist einmal darauf hin, daß die Verfremdung eine «neue Technik des Dramenbaus, des Bühnenbaus und der Schauspielweise» (S. 301) sei¹. Unter Bühnenbau versteht er dabei, wie aus dem Text eindeutig hervorgeht, den gesamten Komplex einer Theateraufführung. Von diesen drei Elementen wollen wir uns nur dem dritten zuwenden, also nur dem Schauspieler und seinen eigentlichen Kunstmitteln, jedoch nicht dem Regisseur, dem Bühnenbildner und ihren technischen Mitteln und nicht dem Stück als Textvorlage.

Auf Brechts Schriften bezogen heißt das, daß wir unser Augenmerk hauptsächlich auf die zwei Gruppen von Aufsätzen lenken, welche in den «Schriften zum Theater» unter dem Titel «Neue Technik der Schauspielkunst» vereinigt sind (getrennt nach den Jahren 1935—1941 und 1949—1955). Woher stammt diese Überschrift? Sie ist einem Aufsatz von 1940 entliehen, der erstmals in den «Versuchen 11» (1952) veröffentlicht wurde: «Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt» (Werkausgabe S. 341 ff.). Brecht schrieb diesen Aufsatz im Exil in Finnland. Er hatte sich schon früher verschiedentlich zur Aufführungspraxis geäußert. Der Aufsatz gibt eine Zusammenfassung der ersten theoretischen Überlegungen, welche ihrerseits meist auf praktischen Erfahrungen beruhen.

Brecht wollte versuchen, «eine Technik der Schauspielkunst zu beschreiben, die auf einigen Theatern angewandt wurde, um darzustellende Vorgänge dem Zuschauer zu verfremden². Der Zweck dieser Technik des Verfremdungseffektes war es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen». — Voraussetzung für die Anwendung des V-Effekts ist, ...daß keine «hypnotischen Felder» entstehen...: «kurz, es wurde nicht angestrebt, das Publikum in Trance zu versetzen und ihm die Illusion zu geben, es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei.»

... «Die Voraussetzung für die Hervorbringung des V-Effekts ist, daß der Schauspieler das, was er zu zeigen hat, mit dem *deutlichen Gestus des Zeigens versieht*.» Die berühmte vierte Wand, die fiktiv die Bühne gegen das Publikum abschließt, «muß natürlich fallen gelassen werden».

Im folgenden wendet er sich zwar erneut gegen die Einfühlung als alleinigen psychischen Akt, den Kontakt zwischen Publikum und Bühne herzustellen, kommt dann aber gleich zu der Feststellung, daß der Schauspieler «bei seiner Bemühung, bestimmte Personen und ihr Verhalten zu zeigen, *nicht völlig auf das Mittel der Einfühlung zu verzichten*» braucht. Auf diesen scheinbaren Widerspruch wird noch zurückzukommen sein.

Brecht vergleicht die neue Art der Darstellung mit der des Zeugen eines Verkehrsunfalls, der neu Hinzutretenden das Verhalten des Verunglückten vormacht. — Um die richtige distanzierte Haltung zu ermöglichen, nennt Brecht drei *Hilfsmittel*: 1. Die Überführung in die dritte Person. 2. Die Überführung in die Vergangenheit. 3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren.

Für den Vers rät er, «den Inhalt der Verse bei der Probe zuerst in vulgärer Prosa wiederzugeben», während Prosa durch die «Übersetzung in den heimischen Dialekt des Schauspielers» verfremdet werden kann.

Wo hat Brecht seine Theorien entwickelt oder durch praktische Erfahrungen ausbauen können? Entscheidend war zunächst die Begegnung mit

dem chinesischen Schauspieler Mei Lan-fang, dem Brecht im Mai 1935 in Moskau begegnete. Hier fühlte er sich in seinen Ansichten sehr bestätigt, daß ein Theater möglich ist, das auf die totale Illusion verzichtet. Mei Lan-fang gab eine Einführung in die Technik der Schauspielkunst bei den Chinesen. «Er demonstriert, im Smoking, gewisse weibliche Bewegungen. Das sind deutlich zwei Figuren. Eine zeigt, eine wird gezeigt ... Aber er legt Gewicht darauf, daß er es nicht als seine Hauptleistung betrachtet, wie eine Frau gehen und weinen zu können, sondern wie eine bestimmte Frau,» berichtet Brecht³. Er kam zu der für ihn wegweisenden Feststellung: «Der chinesische Artist spielt vor allem nicht so, als existiere außer den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. *Er bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen...* Eine weitere Maßnahme ist: *Der Artist sieht sich selber zu*» (S. 621, Hervorhebung durch Brecht). — In den Jahren 1939/40 entstanden dann die wichtigsten Dialoge des «Messingkaufs», in welchen ein Philosoph, ein Dramaturg, ein Schauspieler und eine Schauspielerin Brechts Theorie in dialektischen Gesprächen entwickeln. Sehr stark gefördert in seinen Einsichten wurde er zweifellos durch die Zusammenarbeit mit Charles Laughton anläßlich der langwierigen Vorbereitungen der «Galileo»-Aufführung in Los Angeles (Première 30. Juli 1947). Da Laughton, der Darsteller des Galilei, kein Deutsch und Brecht nur wenig Englisch konnte, entstand beim gemeinsamen Versuch der Übersetzung «von Anfang an ein Theaterspiel als Methode der Übersetzung. Wir waren gezwungen, zu machen, was sprachlich bessere Übersetzer ja ebenfalls machen sollten: Gesten übersetzen» (S. 1120). Zuvor heißt es in derselben Notiz, dem Vorwort zum Aufbau einer Rolle: «Wir benötigten ausgebreitete Studien, da... wir uns über den *Gestus* von Repliken in der Weise einigen mußten, daß ich alles in schlechtem Englisch oder sogar in Deutsch vorspielte, und er es sodann auf immer verschiedene Art in richtigem Englisch nachspielte, bis ich sagen konnte: Das ist es!» (S. 1119).

Während seines Zürcher Aufenthalts entstand dann im folgenden Jahr als Versuch einer Zusammenfassung das «Kleine Organon für das Theater», dessen Titel ganz bewußt dem «Novum Organum Scientiarum» von Francis Bacon (1620) nachgebildet ist. Aus der Zeit seiner Berliner Tätigkeit als Autor und Regisseur stammen zahlreiche weitere Notizen, von denen ein großer Teil für den einzigartigen Band «Theaterarbeit — Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles» (Berlin 1952) geschrieben wurde⁴.

Zweifellos hatte die Begegnung mit Laughton bei Brecht das Gefühl für den Gestus wesentlich verstärkt. Hier, wo das Verständnis durch die Sprache zurücktreten mußte, war die Konzentration auf den Gestus stärker. Diese Beobachtung kann jeder Theaterbesucher machen, der eine Aufführung in einer ihm unbekanntem Sprache besucht. Bei einer guten Inszenierung wird man mit Überraschung feststellen, wieviel man versteht vom Stück, obwohl

die Sprache und somit der Text nicht verstanden wird. Aber was versteht Brecht unter Gestus? In «Theaterarbeit» lesen wir in einem Verzeichnis von Fach- und Fremdwörtern: *Geste*: Gebärde, *Gestus*: eine Anzahl zusammengehöriger Gesten, Verhaltensarten wie Höflichkeit, Zorn usw. ausdrückend. Die Unterscheidung ist wichtig, wenn wir den «Gestus des Zeigens», den Brecht, wie oben zitiert, als «Voraussetzung für die Hervorbringung des V-Effekts» nannte, verstehen wollen; es lohnt sich daher, Brecht ausführlicher zu Worte kommen zu lassen: «Unter dem Gestus verstehen wir einen ganzen Komplex einzelner Gesten der verschiedensten Art zusammen mit Äußerungen, welcher einem absonderlichen Vorgang unter Menschen zugrunde liegt und die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betrifft (Verurteilung eines Menschen durch andere Menschen, eine Beratung, ein Kampf usw.) oder einen Komplex von Gesten und Äußerungen, welcher, bei einem einzelnen Menschen auftretend, gewisse Vorgänge auslöst (die zögernde Haltung des Hamlet, das Bekenntum des Galilei), oder auch nur eine Grundhaltung eines Menschen (wie Zufriedenheit oder Warten). Ein Gestus zeichnet die Beziehungen von Menschen zu einander» (S. 753).

Brecht fordert in seinem eingangs zitierten Aufsatz vom Zuschauer «eine untersuchende, kritische Haltung». Wie steht es mit diesem Spannungsverhältnis Zuschauer — Darsteller? In einem Vortrag von 1939 — «Über experimentelles Theater» — gibt Brecht folgendes Beispiel: «Die Wahrnehmungen, Gefühle und Erkenntnisse des Zuschauers waren denjenigen der auf der Bühne handelnden Personen gleichgeschaltet... Der Zorn des Lear über seine Töchter steckte den Zuschauer an, das heißt, der Zuschauer konnte, zuschauend, nur ebenfalls Zorn erleben, nicht etwa Erstaunen oder Beunruhigung, also andere Gemütsbewegungen. Der Zorn des Lear... war nicht zu diskutieren, nur zu teilen» (S. 299f.). Heißt das nun aber — wie oft behauptet wird —, daß auf die Einfühlung völlig verzichtet werden soll? Nein. Brecht fährt fort: «Es handelte sich nicht darum, den Zuschauer gegen den Zorn des Lear lediglich immun zu machen. Nur die direkte Überpflanzung dieses Zorns mußte unterbleiben» (S. 300). Brecht gesteht die Einfühlung beispielsweise einzelnen Figuren zu: ««Die heilige Johanna der Schlachthöfe» verwendet für die Figur der Johanna Dark weitgehend Effekte der Einfühlung. Und das geschieht auch für die Figur der Frau Carrar. Nicht als ob diese beiden Rollen vollständig auf Einfühlung gespielt wurden, aber doch mehr Einfühlung gestattend als andere» (S. 314). Er wehrt sich vor allem gegen die Verwechslung von Einfühlung und Ausschaltung jeglicher Gefühle. «Bedeutet Ausschaltung der Einfühlung Ausschaltung alles Gefühlsmäßigen? Nein, nein. Weder soll die gefühlsmäßige Anteilnahme des Publikums noch die des Schauspielers gehindert werden, weder die Darstellung von Gefühlen gehindert noch die Verwendung von Gefühlen durch den

Schauspieler vereitelt werden. Nur eine der vielen möglichen Gefühlsquellen, die Einfühlung, soll unbenutzt oder doch wenigstens zur Nebenquelle gemacht werden⁵» (Messingkauf, S. 585).

Glaubte Brecht eine endgültige Formulierung seiner Theorie gefunden zu haben? Sicher nicht. Immer wieder warnt er, «daß diese Spielweise sich noch im Zustand der Entwicklung, genauer gesagt, in ihrem Anfangsstadium befindet und noch die Mitarbeit vieler benötigt» (1949, S. 716). Man darf vielleicht an Piscators Ausdruck erinnern anlässlich der gemeinsamen Arbeit am «Schwejk»: «Überhaupt liebte Brecht es außerordentlich, Dingen ein Etikett aufzukleben noch bevor der Inhalt festlag⁶.» Vor allem war Brecht sich über mögliche und bestehende Mißverständnisse klar: «Viele meiner Äußerungen über das Theater werden, wie ich sehen muß, mißverstanden. Besonders aus zustimmenden Briefen oder Artikeln sehe ich das. Es ist mir dann zumute, wie es einem Mathematiker zumute wäre, wenn er läse: Ich bin mit Ihnen ganz einverstanden, daß zwei mal zwei fünf ist. Ich glaube, gewisse Äußerungen werden mißverstanden, weil ich Wichtiges vorausgesetzt habe, statt es zu formulieren... Es muß meine Schreibweise, die zu viel für selbstverständlich hält, sein, daß ein solcher Eindruck entsteht. Sie sei verflucht» (S. 729 und 731).

Es ist daher aufschlußreich zu verfolgen, wie Brecht versuchte, eine adäquatere Terminologie zu finden. Im «Messingkauf» stellt er zur «vorläufigen Klarstellung» zwei Vergleiche auf, um einen P-Typus und einen K-Typus von Dramatik bzw. Darstellung zu unterscheiden. Die Abkürzungen stammen vom Vergleich des alten Theaters mit dem Karussell und des neuen mit dem Planetarium. Das alte Theater trägt uns wie «eines jener weitläufigen Karusselle auf hölzernen Rossen oder Autos oder Flugzeugen an allerhand auf die Wände gemalten Darstellungen von Gebirgslandschaften vorüber» (S. 541). Der neue Typus dagegen «soll verglichen werden mit einer allbekannten Einrichtung für astronomische Demonstrationen, dem Planetarium. Das Planetarium zeigt die Bewegung der Gestirne» (S. 541). Die Welt wird also nicht mehr vorübergetragen, sondern gegenübergestellt. «Die Dramatik vom P-Typus die auf den ersten Blick den Zuschauer so sehr viel mehr sich selber überläßt, setzt ihn doch mehr instand, zu handeln. Ihr sensationeller Schritt, die Einfühlung des Zuschauers weitgehend aufzugeben, hat nur den Zweck, die Welt in ihren Darstellungen dem Menschen auszuliefern, anstatt, wie es die Dramatik vom K-Typus tut, der Welt den Menschen auszuliefern» (S. 543). Für den Schauspieler heißt das: «Der K-Typus der Dramatik verlangt vom Schauspieler, daß er *sich* in verschiedenen Situationen, Berufen, seelischen Zuständen, vom Zuschauer, daß er ebenfalls *sich* sehe, sich in verschiedenen Situationen, Berufen, seelischen Zuständen. Der P-Typus verlangt vom Schauspieler, daß er *andere zeige*, vom Zuschauer, daß er *andere sehe*. Der Zuschauer ist beim K-Typus aktiv, jedoch nur fiktiv, beim

P-Typus passiv, jedoch nur vorläufig» (S. 543). Die Betonung des Wissenschaftlichen, an dem Brecht soviel lag, findet sich auch hier: «Ein unzulässiger Einwand scheint mir zu sein, der P-Typus versuche die Geschäfte der Wissenschaft zu besorgen, da man mit mindestens demselben Recht dem K-Typus vorwerfen kann, er besorge die Geschäfte der Religion. Daß man die Religion für eine nähere Verwandte der Kunst hält als die Wissenschaft, ist für die Kunst nicht eben schmeichelhaft» (S. 544).

Von besonderem Interesse ist jedoch der Versuch, das «Theater des wissenschaftlichen Zeitalters» mit dem Begriff der Dialektik zu definieren. Schon früh findet sich ein entsprechender Aufsatz, nämlich einige Notizen unter dem Titel «Dialektik und Verfremdung»⁷. Da heißt es: «Verfremdung als ein Verstehen (verstehen — nicht verstehen — verstehen), Negation der Negation» (S. 360). In Berlin legte er sich in den fünfziger Jahren eine Mappe zu mit dem Titel «Dialektik auf dem Theater». Eine direkte Anregung soll durch die Lektüre der Schriften «Zur Frage der Dialektik» von Lenin und «Über den Widerspruch» von Mao Tse Tung hervorgerufen worden sein. Es gelingt Brecht nicht mehr, die Terminologie eindeutig festzulegen; er kann nur noch feststellen: «Die Bezeichnung <episches Theater> muß als unzureichend bezeichnet werden, ohne daß eine neue angeboten werden kann» (S. 869). Etwas später heißt es in einem Fragment: «Es wird jetzt der Versuch gemacht, vom epischen Theater zum dialektischen Theater zu kommen. Unseres Erachtens und unserer Absicht nach waren die Praxis des epischen Theaters und sein ganzer Begriff keineswegs undialektisch, noch wird ein dialektisches Theater ohne das epische Element auskommen⁸» (S. 923).

Wir wollen zurückblicken, indem wir nochmals nach möglichen Einflüssen und Zusammenhängen fragen. Da ist vor allem einmal *Piscator* zu nennen. Lassen wir Brecht selber zu Wort kommen. «Die Verfremdungstechnik wurde in Deutschland in einer neuen Kette von Experimenten ausgebaut. Am Schiffbauerdamm-Theater in Berlin wurde versucht, einen neuen Darstellungsstil auszubilden...⁹. Es handelte sich durchaus um eine Fortführung der früheren Experimente, besonders der des Piscator-Theaters... Es eröffneten sich Möglichkeiten, die tänzerischen und gruppenkompositorischen Elemente der Meyerholdschule aus künstlichen in künstlerische zu verwandeln, die naturalistischen der Stanislawski-Schule in realistische. Die Sprechkunst wurde mit der Gestik verknüpft, Alltagssprache und Versrezitation durch das sogenannte gestische Prinzip ausgeformt» (1939, S. 303).

Die Möglichkeit, die naturalistischen Elemente der Stanislawskischule in realistische zu verwandeln — das gibt uns das Stichwort zum nächsten Ausblick: Wurde Brecht von Stanislawski beeinflusst? Die Schauspiel-Praxis, die er kennen lernte, berief sich weitgehend auf Stanislawski und dessen Psychotechnik, die eine totale Einfühlung des Schauspielers und des Zuschauers in

die darzustellende, bzw. dargestellte Figur verlangte. Brecht stellt selber fest: «Bei allen Untersuchungen, die über das Theater angestellt werden, gilt seit langem als ganz selbstverständlich und natürlich, als überhaupt kein Gegenstand der Untersuchung, daß der Zuschauer sich durch Einfühlung in den Besitz der theatralischen Darbietung zu setzen habe» (S. 380). Er unterließ es aber nicht, darauf hinzuweisen, daß Stanislawski als einer der ersten ein System für eine Theorie der Schauspielkunst aufstellte, und gibt klar zu erkennen, daß er vor allem auch durch Stanislawski-Studien zu seinen neuen Einsichten gelangte¹⁰. In «Theaterarbeit» findet sich eine lange Liste «Was unter anderem vom Theater Stanislawskis gelernt werden kann» (werkausgabe S. 859 f.).

Im April 1953 fand in Berlin eine Stanislawski-Konferenz statt, zu der Brecht sich einige Notizen machte. Dabei stellte sich heraus, daß man Stanislawski bisher falsch oder zumindest sehr einseitig verstanden hatte. Vor allem bekam Brecht damals das Manuskript der Rohübersetzung eines neuen Stanislawskibuches zu sehen, das 1951 in Moskau erschienen war: N. Gortschakow, Regie-Unterricht bei Stanislawski (inzwischen erschienen: Berlin, 1959). Dieses Buch scheint ihm doch manche neue Aspekte aufgezeigt zu haben. In einem Gespräch wurden Stanislawskis «System» und das «Kleine Organon» verglichen: «Zumindest ein wichtiger Bestandteil seiner Theorie, nämlich das, was er die «Überaufgabe» nennt, scheint darauf hinzuweisen, daß er sich des Problems, das im «Kleinen Organon» behandelt wird, bewußt war¹¹. Der Schauspieler steht ja tatsächlich auf der Bühne als Schauspieler und als Stückfigur zugleich, und dieser Widerspruch muß sich in seinem Bewußtsein vorfinden; er macht die Gestalt recht eigentlich lebendig. Das wird jeder Dialektiker (sic!) verstehen. Stanislawskis Überaufgabe erfüllend, vertritt der Schauspieler ebenso tatsächlich die Gesellschaft gegenüber seiner Figur, auch bei Stanislawski. — P: Aber wie konnte es dann zu einer solchen Simplifizierung des Systems kommen, daß man behauptete, Stanislawski glaube an eine mystische Verwandlung auf der Bühne? — B: Wie konnte es zu einer solchen Simplifizierung des «Kleinen Organon» kommen, daß man behauptet, es fordere bloße Retortengeschöpfe auf der Bühne, schematische Gehirngeburten? Wo doch jedermann sich überzeugen kann, daß Puntila und die Courage auf der Bühne des Berliner Ensembles saftige und von Vitalität strotzende Menschen sind?» (S. 863). Gerade dieses letzte Eingeständnis Brechts, seine Figuren als «saftige und von Vitalität strotzende Menschen» zu bezeichnen, dürfte deutlich genug belegen, daß Brecht niemals ein reines Schattenspiel von seinen Schauspielern verlangte.

Im Suchen nach Zusammenhängen darf vor allem *Diderot* nicht vergessen werden. Sein Dialog «Paradox über den Schauspieler», in Frankreich schon immer Mittelpunkt erregender Gespräche über Theaterfragen, blieb in Deutschland merkwürdig unbekannt¹². Es darf als sicher angenommen

werden, daß Brecht dieses Büchlein in seinem Exil bereits kannte¹³. Einige beliebig ausgewählte Zitate dürften zeigen, daß Brechts Ideen denjenigen von Diderot erstaunlich nahe stehen: «Ich verlange vom Schauspieler sehr viel Urteilskraft; er muß meiner Meinung nach ein kalter, ruhiger Beobachter sein. Darum fordere ich von ihm durchdringenden Verstand und keinerlei Gefühl.» — «Wenn der Schauspieler Gefühl hätte, könnte er — Hand aufs Herz! — zweimal hintereinander die gleiche Rolle mit der gleichen Wärme und dem gleichen Erfolg spielen? ... Was mich in meiner Meinung bestärkt, ist die Ungleichheit der Schauspieler, die mit der Seele spielen.» — «Nicht der erregte Mensch, der außer sich ist, kann uns mitreißen; das ist das Vorrecht des Menschen, der sich in der Gewalt hat¹⁴.»

Wir haben schon oben festgehalten, daß Brecht immer wieder Erfahrungen in der Praxis sammeln konnte. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, wie Brecht als Regisseur mit dem Schauspieler arbeitete¹⁵. Es bestätigt sich, daß er ein Spielleiter war, der in erster Linie vom Schauspieler ausging und ihn behutsam anfaßte. «Seine Arbeit mit dem Schauspieler glich dem Bestreben eines Kindes, Zweiglein mit einer Gerte aus einem Tümpel am Ufer in den Fluß zu dirigieren, so daß sie ins schöne Schwimmen kamen» (S. 760)¹⁶ sagte er von sich selber. Er war immer dafür, alles auszuprobieren: «‹Sprechen Sie nicht darüber, machen Sie es!› und ‹Wozu die Gründe sagen, zeigen Sie den Vorschlag!› sagte er... Niemals gestattete er es, daß ein Schauspieler — das heißt ein Mensch im Stück — ‹zugunsten› des Stücks, für die Spannung oder das Tempo, geopfert wurde» (S. 760/61). Auch sein Verhältnis zum Gefühl blieb weitgehend positiv; er lehnte es — dies sei wiederholt — keineswegs völlig ab. So konnte er etwa echte Tränen durchaus dulden; es ging ihm nur darum, unkontrolliertes Spiel zu vermeiden. Er ließ jede Vorstellung mit der Stoppuhr kontrollieren und bemängelte eingetretene Verschleppungen sofort. Auch die eingangs erwähnten Hilfsmittel (Überführung der Rede in die dritte Person etc., aber auch gelegentliche Anwendung des Dialektes) wurden dem Schauspieler für das Rollenstudium nahegelegt. Vor allem fanden häufige Lese- und Durchsprechproben am Tisch statt, auch wenn schon zahlreiche Bühnenproben gewesen waren, um dem Text immer mehr etwas Selbstverständliches zu geben, damit er auf den Proben nicht mehr zum Mittelpunkt gemacht wurde. Besonderes Gewicht legte er auf einen im Ton aufeinander abgestimmten Dialog: «Ein Schauspieler muß dem andern die Replik abnehmen wie ein Tennisspieler dem andern den Tennisball. Das geschieht dadurch, daß der Ton aufgefangen und weitergeleitet wird, so daß Schwingungen und Tongefälle entstehen, welche durch ganze Szenen hingehen» (S. 748). Dennoch führte gelegentlich eine Überbetonung der darstellerischen Mittel zu einer leichten Vernachlässigung des Sprachlichen.

Hat Brecht dem Schauspieler mit seinen Theorien neue Möglichkeiten ge-

bracht? Sicherlich. Er hat Schauspieler und Regisseure auf eine kritische Haltung verwiesen, die eine genaue Beobachtung der Umwelt einer Figur und einer ganzen Handlung heute unbedingt erforderlich macht. Seine Definition und Betonung des *Gestus* einer Rolle ist, richtig verstanden, wahrscheinlich einer der bedeutendsten Beiträge zur Theorie der Schauspielkunst. Ein Spiel, das auf effektvollen und gefühlsüberladenen Worttiraden aufbaut, ist heute nicht mehr möglich¹⁷. Genau so, wie seit Caspar Neher, der nicht zufällig Brechts engster Mitarbeiter war, kein wirklicher Bühnenbildner mehr auf eine exakte Ausarbeitung des Details verzichten kann (die keineswegs in einer photographisch genauen Nachbildung der Natur bestehen muß!), genauso wenig wird man nach Brecht eine Darstellung akzeptieren, in der sich die Schönheit nicht aus der Richtigkeit ergibt und in welcher der Schauspieler, statt die Figur vorzustellen, nur seinen eigenen Typus darstellt.

¹ Zitiert wird im folgenden nach der neuen «werkausgabe edition suhrkamp». Die «Schriften zum Theater» finden sich dort in den Bänden 15—17, wobei die Seitenzählung über alle drei Bände fortgeführt wird. Da diese Schriften am häufigsten zitiert werden, begnügen wir uns mit bloßer Seitenangabe und geben nur in Ausnahmefällen die entsprechende Quelle oder das Datum der Niederschrift näher an. — Kursivhervorhebungen wurden durch den Verfasser vollzogen. — Das vorangestellte Motto findet sich auf S.391. ² Er nennt unter anderen sein Stück «Trommeln der Nacht» am Deutschen Theater Berlin, Piscators «Schwejk» und die Exilauufführungen in Kopenhagen und Paris (Anmerkung S.348). ³ «Über das Theater der Chinesen» — Notizen S.424ff., hier S.427. Vgl. vor allem den Aufsatz «Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst», geschrieben 1937, jetzt im «Messingkauf» S.619ff., dem das folgende Zitat entnommen ist. ⁴ Brecht war übrigens nie Leiter des Theaters. Diese Funktion hatte von Anfang an Helene Weigel. ⁵ Vgl. auch: «Das Publikum bleibt sich... immer bewußt, daß es auf Theater schaut, nicht auf wirkliches Leben, auch wenn die Schauspieler so natürlich und lebenswahr spielen, wie es sich gehört» (S.756). ⁶ Erwin Piscator, Das politische Theater, Hamburg 1963, S.181. ⁷ In der Werkausgabe und in der siebenbändigen Ausgabe «Schriften zum Theater» kurz nach dem eingangs zitierten Aufsatz «Neue Technik...», jedoch ohne nähere Quellenangabe. Entstehung vermutlich um 1940. ⁸ Es finden sich Probennotizen, die deutlich zeigen, daß im Gespräch der Ausdruck «Dialektik» bereits eine festumrissene Bedeutung für die praktische Arbeit beim Berliner Ensemble hatte. Vgl. etwa S.891, 916. ⁹ Brecht arbeitete dort von 1928 bis 1933. Vgl. auch «Messingkauf» S.598. ¹⁰ Vgl. auch: «Stanislawskis und seiner Schüler System studierend, konnte man sehen, daß Schwierigkeiten nicht geringer Art bei der Herbeizwingung der Einfühlung aufgetreten waren: Der betreffende psychische Akt war schwerer und schwerer herbeizuführen. Eine ingeniose Pädagogik mußte erfunden werden, damit der Schauspieler nicht «aus der Rolle fiel» und der suggestive Kontakt zwischen ihm und dem Zuschauer nicht Störungen ausgesetzt wurde. Stanislawski behandelte diese Störungserscheinungen ganz naiv nur als rein negative, vorübergehende Schwächezustände, die unbedingt behoben werden mußten und behoben werden konnten. Die Kunst wurde ganz deutlich immer mehr zur Kunst, die Einfühlung herbeizuzwingen. Der Gedanke, die Störungen könnten von nicht mehr abstellbaren Veränderungen im Bewußtsein des modernen Menschen herrühren, tauchte nicht auf und war umso weniger zu erwarten, je mehr die Bemühungen zunahmen und zu aussichtsreich erschienen, welche die Herbeiführung der Einfühlung garantieren sollten. Das

andere Verhalten angesichts solcher Unstimmigkeiten wäre gewesen, die Frage aufzuwerfen, ob überhaupt die Herbeiführung der totalen Einfühlung noch wünschbar war. — Die Theorie des epischen Theaters stellte diese Frage» (S. 381).¹¹ Unter Überaufgabe verstand Stanislawski die Verwirklichung der Idee des Stückes.¹² Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, geschrieben ca. 1770—1777, veröffentlicht 1830.¹³ Mindestens war ihm Diderot als Autor recht gut bekannt. Dafür zeugt die Anregung zu einer «Diderot-Gesellschaft für induktives Theater», welche auf internationaler Basis Erfahrungen austauschen sollte. (Siehe das 1937 in Svendborg entstandene Programm. S. 305 ff.) — In einem Vortrag von 1939 beruft er sich ausdrücklich auf Diderot: «Die revolutionäre bürgerliche Ästhetik, begründet von den großen Aufklärern *Diderot* und *Lessing*, definiert das Theater als eine Stätte der Unterhaltung und Belehrung» (S. 292).¹⁴ Näheres vgl. vorläufig Reinhold Grimm, Nachwort zur deutschen Ausgabe des «Paradox» von Diderot (in Inselbücherei Nr. 820, Frankfurt 1964), nach welcher zitiert wurde. Die Frage der gegenseitigen Beziehung und der Beeinflussung Brechts bedarf noch der gründlichen Untersuchung.¹⁵ Der Schauspielerin *Regine Lutz*, die Brecht 1948 in Zürich kennen lernte und sie dann nach Berlin engagierte, wo sie bis 1959 als Mitglied des Berliner Ensembles blieb, sei für wertvolle Informationen zum folgenden Abschnitt auch an dieser Stelle bestens gedankt.¹⁶ Die Aufsätze «Die Spielleitung Brechts», von ihm selber für «Theaterarbeit» verfaßt, dem die folgenden Zitate entnommen sind, aber auch «Haltung des Probenleiters bei induktivem Vorgehen» (S. 420 ff.), dürfen durchaus als gültige Charakterisierung seiner Arbeitsweise angesehen werden.¹⁷ Daher unter anderem auch Brechts Affinität zu Diderot, der sich ja seinerseits gegen Racine und Corneille mit ihrem pathetischen Stil wendet.

Brecht und das englische Theater

MARTIN ESSLIN

Es ist gut möglich, daß künftige Historiker des englischen Theaters den Zeitraum von 1956 an als Ära Brechtschen Einflusses beschreiben. Sollte dem so sein, wäre dies eine Veranschaulichung des Merkwürdigen und der Ironie kultureller Ausstrahlung unter Völkern. Denn die Brechtsche Ära hat zwar viel Gerede und Diskussionen *über* Brecht und seinen *vermeintlichen* Standort, aber nur wenige gültige Brecht-Inszenierungen gezeitigt, wenig wahres Wissen über Brecht und deshalb wenig Anzeichen eines Einflusses von Brechts tatsächlichem Schaffen und Denken. Die «Brechtsche» Ära in England stand nicht unter der Ägide Brechts selbst, sondern unter der von mancherlei Gedanken und Ansichten *über* Brecht aus zweiter Hand, unter der Ägide eines Brecht-Bildes also, das aus Mißverständnissen und falschen