

HANS-DIETER SCHÜTT

# EKKEHARD SCHALL

*»Ich hab's erlebt,  
was will man mehr«*

LETZTE GESPRÄCHE

DAS NEUE BERLIN

Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.  
Sie darf ohne vorherige schriftliche Genehmigung  
weder ganz noch auszugsweise kopiert, verändert,  
vervielfältigt oder veröffentlicht werden.

Fotos: Vera Tenschert

Wir danken der Akademie der Künste Berlin für die  
freundliche Genehmigung zum Abdruck der Fotos.

Das Interview von Ingeborg Pietzsch und Martin Linzer  
mit Barbara Brecht-Schall erscheint mit freundlicher  
Genehmigung des Verlages Theater der Zeit.

»Der Schauspieler«, aus: Ekkehard Schall, Meine Schule  
des Theaters. Seminare, Vorlesungen, Demonstrationen,  
Diskussionen. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001.  
Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin.

»Schall Cariolan«, aus: Heiner Müller, Werke, Band 1:  
Die Gedichte. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main  
1998. Alle Rechte bei und vorbehalten durch den Suhrkamp  
Verlag Berlin.

ISBN 978-3-360-02190-8

1. Auflage 2014

© Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin  
Umschlaggestaltung: Verlag unter Verwendung  
eines Foto von Maria Steinfeldt

[www.das-neue-berlin.de](http://www.das-neue-berlin.de)



Ekkehard Schall als Arturo Ui, Berliner Ensemble

*Dem Ehrgeiz, der dich packt,  
gehörche!*

1.

*Die Helle der Welt ist der Maßstab der Finsternis,  
und die lastende Nacht in der Kunst  
braucht die Helle des Tags (die Öffentlichkeit),  
um erkennbar zu sein, beurteilbar. Und: beeindruckend.*

*E.S.*

Ekkehard Schall starb am 3. September 2005. Die Gespräche dieses Buches fanden zwischen Sommer 1998 und April 2004 statt. Es waren Treffen in losen Abständen: auf Schloss Gottorf in Schleswig, wo Schall den Teufel in Hofmannsthals »Jedermann« gab; in des Schauspielers Zuhause in Buckow; in den Räumen des Berliner theaters 89; im Haus der Berliner Festspiele, wo Schall den Bauern Galloudec in Ulrich Mühes Heiner-Müller-Inszenierung »Der Auftrag« probierte; und nach der Premiere wieder in Buckow.

Gespräche ohne Eile, ohne jede Vorgabe eines Redaktionsschlusses. Gespräche zwischen Bäumen am See in der Märkischen Schweiz oder zwischen Papierstapeln im Arbeitszimmer, ich sah Requisiten, Kostüme und den Stuhl des Azdak – die Wohnung ein Archiv; Schall schaufelte während unserer Gespräche sehr gern, fiebrig freudig manchmal wie ein Kind, eigenes Geschriebenes herbei, las vor. Oft sprach er von der Lust, Gedichte sowie Texte über seine Schauspielmethodik demnächst zu veröffentlichen – er tat's in seinen Schriften, »Schule

meines Theaters« (2001), und mehreren Lyrikbänden; diese Bücher kamen den Gesprächen, die dieses Buch nun bündelt, zuvor. Schall wollte es so; jeder einzelne Band wende sich doch an einen jeweils anderen Leserkreis. So also streute er möglichst weit, was er zu sagen hatte, und es ist ja alles gut getan, was dazu beiträgt, einen Großen der Bühne auf verschiedene Weise im Gedächtnis zu halten.

Bei jeder Fahrt zu einer der Verabredungen gestand ich mir mit gern produziertem Pathos das Glück, gerade wieder zu einem der wahrhaft bedeutendsten Schauspieler des zeitgenössischen Theaters unterwegs zu sein. Den spielenden Schall gesehen zu haben: Es ist für mich, vielleicht, nur vergleichbar mit dem Erlebnis Gert Voss. Jeder der beiden ein jeweils völlig entgegengesetzter Schauspielertyp, und dennoch ... die Kraft, die dich als Zuschauer aushebelt und also süchtig macht nach Theater, hat viele Gesichter und Gestalten. Den erwähnten Burgschauspieler charakterisierte ein britischer Kollege mit den Worten: »Mit drei Wesen möchte ich, aus Gründen tief empfundener Unsicherheit, nie auf einer Bühne stehen: einem Tier, einem Kind – und Gert Voss.« So, wie speziell die Engländer Voss hoch verehrten, so huldigten sie über viele Jahre auf besondere Weise auch Ekkehard Schall, und gemeinsam hatten beide Künstler noch etwas: Tätig im Olymp ihrer Sparte, fehlte ihnen doch der Adel moderner Popularität – eine Filmkarriere. Es ist dies ein konsequenter Ausdruck just ihrer olympischen Verpflichtung, es ist Beleg ihrer Verausgabungs-existenz, die keine Nebenschauplätze vertrug. Der berühmt gewordene Protagonismus eines Theaterlebens als Lohn einer exzessiven, obsessiven Anstrengung – aber errungen um den Preis eines Virtuositums fern jenes Glamours, der heute stärker denn je Namen schafft und Geltung gibt.

Franz Kafka, genial und scheu zugleich – ein Mensch, der nichts weniger als eitel war, er hat die Schauspieler geliebt. Er sprach neidvoll von deren »göttlicher Frechheit des Ange-schautwerden-Könnens«. Ihm ein Staunensgrund: Wie sicher muss sich jemand seiner Seele und seiner Ausdruckskraft sein,

um sich so ausdauernd offen ausstellen zu können; wie bedenkenlos grausam gegen sich selbst muss man werden, um Abend für Abend diese Niederwerfung der eigenen Scham zu betreiben, dies gar als Elixier zu genießen und sich selber als Freudegut zu verkaufen an die Blicke fremder Menschen!

Im Zusammenhang mit dem Werk des Schauspielkünstlers Ekkehard Schall über Selbst- und Seelensicherheit zu reden, führt freilich nicht in die Nähe Kafkas, sondern unmittelbar zu Bertolt Brecht. Ans Berliner Ensemble.

Schall war nicht schlechthin auf einer Bühne, er dachte körperlich. Er ging auf Montage (von Haltungen) – und geriet dann auf faszinierende Weise in ein kontrolliertes Rasen oder in ein wildes Innehalten. In ein durchdachtes Vibrieren. Er bekannte sich zur Schauspielkunst programmatisch, er sah sie durchgehend als eine Kunst des von Erkenntnis-Sehnsucht befeuerten Veräußerns – von Gedanken und Gefühlen. Schalls Spiel kam nicht aus dem Bauch, er versank nicht im Intuitiven, er stieg uns Zuschauern willentlich zu Kopf. Stieg zu Hirn. Schauspiel als Denk-Sport. Er konnte den Gestus einer Gestalt, wie einen Steinblock, zirkelnd über die Bühne schieben. Oder aber mit den Steinblöcken bällchenweich jonglieren.

Seine chaplineske Weltleistung am Berliner Ensemble bleibt der Arturo Ui (Premiere 1959 als 29-Jähriger, dann 532 Vorstellungen). Aber auch die anderen Rollen – der tanzende Eilif, der José Carrar, das genialisch anmaßende Schlachtfeld-Muttersöhnchen Coriolan, dann der Azdak, Woyzeck, Flieger Sun, der absinthverzückt grinsende Puntila, der enorm stille Galilei, des weiteren Baal, Shlink, Slift, Rigault, Charles Fairchild, Fatzer – zeigten Schall als einen leidenschaftlich kühlen Spezialisten des Uneinheitlichen; er war ein Arbeiter auf einem Bau, und zwar ein Arbeiter der rumorenden, der so kräftigen wie sensiblen Verfügun von Widersprüchen; seine Rollen baute er so, wie Fachleute verlässlich haltbare Schweißnähte zwischen Metallplatten setzen.

Unmittelbar nach jenem Arturo Ui, mit dem sich Schall ins Pantheon des artistisch geistvollen Theaters gezaubert hatte,

nach diesem weltberühmt hysterischen Bewegungsfeuerwerk in Brechts Parabel – da zeigte er am Berliner Ensemble in einer weiteren Rolle neuerliche, aber extrem andere Zauberei. Schall offenbarte, dass auch Regungslosigkeit feuriges Glühen sein kann; er legte hinter streng eingefasstem Gezügeltein lodernde Nerven bloß; er spielte Zuhören so, dass man zwar Zuhören sah, aber aggressive Ungeduld und kampfbereites Lauern dachte – er gab die Titelrolle in Heinar Kipphardts Dokumentarstück »In der Sache J. Robert Oppenheimer« (1964).

Das war Befragungs-dramatik, die einzig auf Verhörspannung setzte – ein Stück über das Dilemma der Atompolitik, und ein Theater, das am genauesten bezeugte, was Kipphardts Sache immer war: »zu fragen, wie man sich in bedrängender Situation verhält, wie das Gewissen reagiert, wie man handelt« (Günther Rühle). Eine Simulation von Zwangslagen. Das war ja auch Schalls Haupttätigkeit. Er arbeitete lebenslang gegen den Typus des naturalistischen Spielers und gegen die Darstellung klein angesetzter Lebenszüge. Er wollte »von großer Art« sein, wie es Brecht für ihn formulierte, er wollte aussagen, angreifen, er hasste ausstrichelnde Wirklichkeitsmalerei. Sein Angebot für den Zuschauer: Brüche – sie zu sammeln und aneinanderzureihen, darin erfüllte sich seine Obsession. Ein ständiges Wechselspiel mit Sympathie und Antipathie. Auf der Bühne wie im Zuschauerraum. Mit seiner sezierenden Spielauffassung wurde er berühmt, aber sie polarisierte auch. Umstritten zu bleiben, darauf achtete dieser grelle Poet des Ungefügen. Kritiker sprachen gern vom Manierismus – ich bewunderte diesen geradezu manischen Drang, mit artistischen Mitteln scheinbar die Gesetze der Schwerkraft zu überlisten und somit landläufige Wahrnehmungsformen im Theater aufzubrechen. Noch lange in seinem Leben sprach er vom Hörder in Brechts Inszenierung von Bechers »Winterschlacht« (1955) als der größten künstlerischen Krise in früher Zeit des Berliner Ensembles: Es war, von Brecht erzwungen, der Abschied eines Schauspielers vom Übereifer des traditionell hitzig Heldischen.

Schall hatte J. Robert Oppenheimer gespielt, mit intelligenter Scheu, kühler Panzerung und einem aufblitzenden Messergeist – und er wird am gleichen Theater den Galilei geben, 1978, ganz aus einem tiefen Wohlgefühl des Denkens heraus; Vernunft als Genuss, bei dem dieses Denken gleichsam sein tänzerisches Talent entdeckt zwischen Strategie und Taktik. Galilei als listiger Gesandter, der Paul Claudels Motto lebt: Gott schreibt gerade – auch auf krummen Zeilen. Dieser Galilei, so schrieb Regisseur Manfred Wekwerth, sei für Schall »eine Rückkehr zur Normalität gewesen, ohne die Schauspielkunst besonders bei großen Figuren wie dem Wissenschaftler Galilei nicht denkbar ist. Durch hartes und geduldiges Training fand er eine Sprache aus einer ruhenden Mitte von verblüffender Natürlichkeit, die in Wirklichkeit mit viel Kunst hergestellt wurde.« Und Wekwerth zitiert den Kritiker Carl Andrießen: »Schall spielt diesen in seinem Format verkleinerten Galilei aufopfernd, denn Schall muss psychologisieren; sein Galilei nach dem Widerruf ist große Klasse. Oft oder immer fand ich Schall faszinierend, ergriffen hat er mich nie. Ein neuer Galilei, ein neuer Schall.«

Der Schauspieler hinterließ mit seinem Werk Szenen-Bilder voller Anarchie und toller Albernheit; wer ihn sah, dem bleiben Erinnerungen an philosophischen Witz und abgründige Clownerie. Er lernte und sprach nicht Texte, er bohrte sich Dichterworte wie Sprengladungen in den Körper – und wenn er außerhalb von Rollen »nur« zu rezitieren aufgerufen war, bei Gedichten etwa, da bangte man stets ein wenig um seine Textsicherheit; die Sicherheit seines Gedächtnisses zielte aufs Inwendige, nicht aufs Auswendige, er fühlte sich nicht wohl als Rezitator; er fühlte sich fremd, sollte er lediglich auftreten, fern szenischer Setzungen.

In Magdeburg geboren, 1930, erlebte er das Kriegsende in großem Hunger nach Kunst. Dieser Hunger war die Rettung vorm wirklichen Hunger. Ein junger Expressionist totaler Lebensgier. »In der Trümmerwelt jener Jahre war das poetische Wort für mich ein fleischlicher Zwang zum Genuss, es zu zer-



beißen, es zu kosten und diese Kostbarkeit, wie Perlen vor die Säue, um mich zu werfen.« Kriegsende. Aller Lüste Anfang. »Dem Ehrgeiz, der Dich packt, gehorche«, solche Selbstbefehle hackt der Neunzehnjährige appellarisch in die Schreibmaschine.

Brecht sucht 1952 für »Die Gewehre der Frau Carrar« einen Darsteller des José, es wird Schalls große biografische Fügung. Später ist er jahrelang, bis 1991, stellvertretender Intendant des Berliner Ensembles. Er bekam nicht nur Rollen, er nahm sie. Er nahm Einfluss. Er nahm sich, was sich zu seinen Gunsten ergab. Er nahm keine Rücksicht auf sich. Und er spielte neben Hilmar Thate – beide wurden das goldene Kapital der Bühne am Schiffbauerdamm. Durch Thates gedrungen-wuchtige, sinnliche Kraft war das Protagonisten-Dasein am BE mehrere Jahre ein spannender Zwei-Kampf der Gegenwirkungen. Es war einmalig. Es war genial. Es war Glück. Für zehn DDR-Mark saß man im BE in der ersten Reihe, und Hirn und Herz sahen gleichsam mit offenem Mund hinauf zur Bühne. Über ein BE-Gastspiel 1956 schrieb der Kritiker Kenneth Tynan: »Brechts Schauspieler bewegen sich nicht wie westliche Schauspieler. Sie erdrücken uns weder durch ihre Persönlichkeit noch bezaubern sie uns durch Charme. In ihrer Beleuchtung, einem schneeweißen Glanz, und in ihrer Gruppierung, die wie ein Panorama von Bruegel ist, wird das Leben vor dir ausgebreitet. Es springt dir nicht an den Hals und schreit dir nicht Geheimnisse ins Ohr.«

Es gehört zur Tragik Schalls, dass just sein intelligenter Expressionismus, höchst geschult am Verfremdungsbegriff Brechts, über Jahrzehnte hinweg spielplanbestimmend war fürs BE. Der Unentbehrliche. So blieben dem frühen Weltmeister des epischen Theaters leider andere (Bühnen-)Welten verschlossen. Zum Beispiel interessierte sich Fritz Kortner für ihn, auch Hans Henny Jahnn, er hatte Schall in der »Carrar« gesehen und wollte ihn unbedingt für eine Aufführung seines Stücks »Spur des dunklen Engels« in Westberlin haben. Brecht lehnte das ab – Schall selbst erfuhr erst Jahre später von diesem

Vorgang aus den fünfziger Jahren. Es war sein Pech, so zeitig so großes künstlerisches Glück erfahren zu haben, das ihn im besten Sinne des Wortes fesseln würde. Aber dies Glück war andererseits durchschlagend existenziell für ihn: Er arbeitete im BE mit einem Theatergenie zusammen. Und erlebte dessen schwierige Inszenierungspraxis gegen den Widerstand der SED-Kulturbürokratie. Erst die Paris-Tournee des Berliner Ensembles mit der »Mutter Courage« 1954 brachte den internationalen Rückenwind; der Philosoph Roland Barthes schrieb damals, 2400 Jahre aristotelisches Theater seien nun vorbei, man habe die Zukunft gesehen. Und der Kritiker der »l'Humanite« nannte Schall in der Rolle des Eilif, Sohn der Mutter Courage, einen »blonden Engel des Krieges«.

Dieses Buch kann nicht die Geschichte des Berliner Ensembles erzählen. Aber freilich ist das Leben Schalls hineingestellt in die Biografie dieser Brechtschen Theateridee, ihrer Verwirklichungen und Verwicklungen in die gesellschaftliche Praxis, ihrer Öffnungen und Verkapselungen in einem komplizierten Staatswesen aus geschichtlichen Neuansätzen und früh wuchernden Verkrustungen. Im Existenzwandel der DDR von Hoffnung zu Agonie war das BE Welt und Gegenwelt zugleich. In Aufführungen, die gegen die Engstirnigkeit der SED-Normverwalter durchgesetzt und gewissermaßen erst über den Welt ruhm spät im eigenen Lande ankommen durften. In Aufführungen, die das Niveau dieses Theaters über Jahre hin zum allseits bestaunten Modellfall moderner Bühnenpraxis erhoben; in Aufführungen, die das Modelldenken sprengten, neue Maßstäbe versuchten, umfehdet und gar abgesetzt wurden; in Aufführungen schließlich, die einer allgemeinen gesellschaftlichen Müdigkeit nichts mehr entgegenzusetzen hatten. Es zeigte sich so ein konfliktreiches Werden und Vergehen, wie es jedem Lebewesen als Erfahrungslust und -schmerz aufgegeben ist. Schall mittendrin, in ihm verkörpert: der Aufbruch wie die Angst vorm Bruch, die Neuerung wie der Denkmalschutz.

Wirkliche Verjüngung war dem Berliner Ensemble ab einem bestimmten Punkt nicht mehr vergönnt gewesen, zu viel gut

begründete, aber ungut befestigte Repräsentanz stand gegen jenes Wegfegende, das Experimenten eigen ist. Helene Weigel, die Wahrerin, versus Manfred Wekwerth, den Öffner und letztverbliebenen Brecht-Schüler (Palitzsch, Monk, Besson im Westen). Ihm öffnete sich zunächst nur noch die Tür hinaus – die Weigel siegte. Nach ihrem Tod 1971 kam Ruth Berghaus. Sie inszenierte Brechts »Mutter« auf einer Müllkippe: ein Bild als Befund. B. K. Tragelehn und Einar Schleaf wagten 1975 mit »Fräulein Julie« von Strindberg den Hieb in alle geheiligte Ästhetik. Absetzung. Vertreibung der Regisseure. Machtkämpfe. Wekwerth kam wieder. Kam, sah und siegte? Er kam, sah sich hauptsächlich vor, und die Siege waren mitunter nur noch eine behäbige Bestandswahrung. Der einstige Öffner, auch er ein Gefangener. »die verfluchte ordentlichkeit, normalität, vernünftigkeit im haus«, schreibt Volker Braun im Werktagebuch 1978.

Nach dem Ende der DDR dann die schnellen, unglücklichen Wechsel an der Spitze. Von Zadek/Marquardt/Palitzsch und Müller zu dessen Allein-Intendanz, nach seinem Tod dann Martin Wuttke und Stephan Suschke. Seit 1999 ist das BE das Theater Claus Peymanns. Letzte Arbeits-Station dieses großen, verzweifelten, kindlichen, kindischen, leidenschaftlich schwitzköpfigen und gaukelfreudigen Illusionisten der Aufklärung, dessen abschließende trotzige Theaterjahre an den lebenslustvollen Aufruf von Einar Schleaf erinnern: »Erobert euer Grab!« Der Satz feiert den Umstand, dass es immer ums Leben vor dem Tode geht – gib diesem Leben Form, bau ihm eine unverwechselbare Gestalt! Aufgeben muss irgendwann jeder, aber gib dich deshalb nicht vorzeitig auf.

Das Berliner Ensemble war nicht DDR-ewig, aber doch sehr lange Zeit eine Burg des Neuen, man glaubte dort zutiefst an ein philosophisches Theater und arbeitete kräftig am hochwertigen Irrtum, es habe nun wirklich ein wissenschaftliches Zeitalter begonnen. Das Staatstheater BE war für Schall »eine starke Bastion, die Schutz bot gegen administrierte Blödheit«. Wer so wie er, wunderbar hochfahrend, erregt und erregend

Theater wie Leben betreibt, wie will der, nach den Zusammenbrüchen von 1989, ein zweites Mal glücklich werden? Und an welchem Theater!?! So sehr Schall am Schiffbauerdamm der auffällige, mitunter auch autoritäre Solist war, so unzweifelhaft erwuchs sein Spiel doch aus starkem Konzeptbedürfnis – Impulse für die zu meisternde Form mussten ihm unbedingt aus Gemeinsinn kommen und mussten auf ein Gemeinwesen zielen können. Wo wäre das nach der sogenannten Wende möglich gewesen? Zumal für einen, der auch außerhalb des Theaters dem Brechtschen »Lied vom Klassenfeind« nicht abzuschwören bereit war. Es gehört zum Eigensinn Schalls, dass er – mit dem Ende der DDR und »seines« Berliner Ensembles – den Urgrund seiner Arbeit niemals verraten und nie auf einem Altar der Beliebigkeit geopfert hat.

1989 schrieb er: »Wir, die im Ensemble mit Brecht Befassten, waren nicht, was immer wir sein sollten, was immer Leute sich wünschten, dass wir es wären, wir waren auch kein Orden mit Initiationsriten. Wir waren eine zerstrittene Gemeinschaft eigenwilliger Köpfe, eng verbunden. Allerdings war der feste Zusammenhang nach Brechts Tod nur noch bedingt vorhanden und löste sich endlich auf. So wurden Ensemblemitglieder elitär, weil sie sich vereinzeln, wobei sie auch dann nicht das Stigma, bei Brecht gelernt zu haben, los wurden. Wo sind die Übriggebliebenen? Regine Lutz und Benno Besson in der Schweiz, Carl Maria Weber in den USA, Fred Düren und Igal Tumarkin in Israel, Wolfgang Pintzka in Norwegen, und verstreut in Deutschland Uta Birnbaum, Angelika Hurwicz, Hilmar Thate, Käthe Reichel, Vera Skupin, Lothar Bellag, Erwin Geschonneck, Claus Hubalek, Klaus Küchenmeister, Egon Monk, Peter Palitzsch, Hartmut Reck, Heinz Schubert, Peter Voigt, Manfred Wekwerth und andere, diese alle ohne oder mit kaum noch befestigender Gemeinsamkeit.«

HANS-DIETER SCHÜTT: *Welches Buch liegt da auf Ihrem Arbeitstisch?*

EKKEHARD SCHALL: Aristoteles. Ein Buch aus Brechts Besitz. Mit Notizblättern. Durchsichtiges Fettpapier, Brechts Handschrift, wie immer alles kleingeschrieben. Sehr gute, sehr schöne Bemerkungen zu Aristoteles. Ich werde das jetzt alles in die Akademie geben, für eine Ausstellung.

*Ich sehe Sie beim Schreiben, Ordnen, Redigieren ...*

Ich bin ein sehr penibler Herr. Arbeite gerade das Jerusalem-Seminar von 1989 auf, bringe es in eine schriftliche Fassung, die man dann als Lektion durchgehen könnte, als Lehrmaterial. Vielleicht wird ein Buch daraus. Da stehen dann solche Sachen drin (*blättert im Manuskript*): »Ich ging zur Schule, ins Dom- und Klostergymnasium in der Augustastraße, von dem ich mich aber noch vor dem Abitur verabschiedete, weil meine zahlreichen inzwischen gelernten Rollen keine Zensuren einbrachten, aber die in den Schulfächern (nicht allen) verschlechterten. Ich habe es später bedauert, die Schulzeit nicht zu Ende gebracht zu haben, ich habe es nicht bedauert, meinen Berufsweg so früh eingeschlagen zu haben. Damals in Magdeburg war ich ein Traumtänzer, noch potenziert durch Pubertät, ein Verschlinger, ein Wiederkäuer von literarischen Texten, die ich wie rohes Fleisch in mich aufnahm, um sie durch mich, das Ventil der Welt, als das ich mich fühlte, wieder von mir zu geben, vor wem auch immer, meistens schrie ich die Texte allein an die Decke.« Lauter Bemerkungen über Biografie und Kunst und Allgemeines. Da könn'se wühlen und reinschauen, auch in meine Gedichte.

*Eberhard Esche hat gesagt, ein zweites Mal würde er sich wahrscheinlich nicht wieder für den Beruf des Schauspielers entscheiden. Er sei selbstbewusst genug für das Geständnis: für diesen Beruf zu sehr mit Denken und Grübeln beschäftigt zu sein.*

Das ist Koketterie! Ich beschäftige mich gern mit Problemen, die zu denken geben. Aber deshalb habe ich als Schauspieler keinesfalls einen Akademikerneid.

*Brecht und Aristoteles, da wurde jahrelang das Klischee der Gegnerschaft strapaziert.*

Aber das stimmt eben nicht. Brecht hat sich sehr mit Aristoteles beschäftigt. Es gibt viele Übereinstimmungen. Beide setzen zum Beispiel unmissverständlich auf die Fabel, Aristoteles nennt sie die Seele der Tragödie. Die Fabel ist die Summe und der Ablauf der im Stück enthaltenen Vorgänge. Auch halten beide Dichter und Theoretiker die Emotion für wichtig. Aristoteles ist also für die Dramatiker der Gegenwart keinesfalls ein verlorener Gesetzgeber. Nur die Katharsis, die sah Brecht anders. Aber auch wenn er mit dem alten Griechen polemisierte, tat er es vorsichtig. Wo Aristoteles das Mitleiden und das Mitempfinden beschwor, wo er also meinte, es komme bei der Theateraufführung für den Zuschauer darauf an, so sehr zu leiden, dass man hinterher quasi gereinigt sei – da warf Brecht Zweifel ein, da meinte er, das könne nicht genügen. Da spannte er den Bogen ins schöne kämpferische Übermaß, so, wie es seine Johanna der Schlachthöfe fordert: »Sorgt diese Welt verlassend nicht nur daß ihr gut wart / Verlaßt eine gute Welt.«

*Als absehbare Perspektive weit gefehlt.*

Nein, weit gedacht. Ist doch großartig, wenn ein Dichter den Menschen nach dessen eigentlichen guten Möglichkeiten und Bedürfnissen ... überschätzt.

*Darf zur Bewertung der Geschehnisse in einem Stück die Realität hinzugezogen werden?*

Nein. Denn sonst würde zum Kriterium für die Kunst, ob sie wahr ist. Das Kriterium ist aber nicht die Wahrheit, sondern die Wahrhaftigkeit. Jedes Kunstwerk ist ein in sich geschlossenes Universum. Es ist ein völlig autonomer, vitaler Lebenskreis.

*Es gibt keine Verabredung außerhalb der Fabel?*

Die große Schwäche des sozialistischen Realismus war der fortwährende Außendruck: Wir stellen einen Film über Thäl-

mann her, der ist vorgegeben groß – und also wurde für diese von außen hineinbehaupete Größe alles hingebogen. Bis sich die Balken bogen. Die Fabel wurde andauernd vergewaltigt. Aber was auf der Bühne geschieht, ist eine Behauptung, und nur innerhalb dieser Behauptung gibt es das Gesetz, die Regel, die Logik, die Notwendigkeit.

*Ständig beschreibt, erforscht Brecht die Stückfabel.*

Er war einer der letzten Hüter der Fabel. Heiner Müller dagegen schätzte die Fabel kaum mehr, jedenfalls in seinen späteren Stücken nicht. Diese Stücke waren ja eine Art Potpourri, sie waren, etwas vergrößert gesagt, Sketche, eine Reihung von Nummern. Bei Aristoteles heißt es, als kenne er Müller: »Von den mangelhaften Fabeln, das heißt Handlungen sind die episodischen die schlechtesten.« Damit meinte er Texte, deren Teile ohne Notwendigkeit aufeinanderfolgen.

*Rückblick, Sie haben eben bereits Sätze über Ihre Jugend zitiert. Ihre Heimatstadt Magdeburg. Wie würden Sie Ihre Eltern beschreiben?*

Meine Eltern bereiteten meinem Bruder und mir ein schönes Zuhause. Dass sie uns keine großen geistigen Impulse gaben, lag an ihrer schlichten Lebensart. Das ist ihnen nicht vorzuwerfen. Große Freundlichkeit herrschte in der Familie, das ist ja ein nicht zu unterschätzender Wert. Ich konnte jederzeit um Hilfe bitten und damit rechnen, dass mir geholfen wurde. Die guten Gespräche aber, das wusste ich früh, würden woanders stattfinden.

*Erzählen Sie bitte von Ihrem Bruder?*

Mein Bruder war fünf Jahre älter als ich, ein Mensch ganz anderer Art. Ruhig, in sich gekehrt, groß, brünett. Er war ein Bastler – ich weiß noch, eine brasilianische Briefmarke diente ihm als Vorlage für den Bau einer alten Lokomotive. Er lebte mit Holz, Papier und Leim. Er drechselte und hobelte. Er schnitt aus und klebte zusammen. Wir schliefen in einem gemeinsamen Zimmer, und immer abends bat ich ihn, mir eine

Geschichte zu erzählen. So schlief ich besser ein. Es war schön. Zum letzten Mal sah ich ihn 1944, er kam zu meiner Konfirmation. Es war nach einem Aufenthalt im Lazarett, er war eingezogen und alsbald verwundet worden. Er gefiel mir mit seinem Dreitagebart, er sah so männlich aus. Kurz danach kam er wieder an die Front. Er war vorgezogener Posten, bei Leningrad. Bei einem Angriff der Roten Armee zog sich seine Einheit zurück, die vorgeschobenen Beobachter ließ man zurück. Wir haben ihn nie wiedergesehen. Ein Heimkehrer erzählte uns später, er sei in Gefangenschaft geraten, nach Murmansk verschleppt worden und dort an Typhus gestorben.

*Es hat also bei Ihnen, von Hause aus, keine künstlerische Voraussetzungen gegeben, keine kulturellen Prägungen?*

Nein. Nicht mal in Bezug auf Theaterbesuche. Wie jedes Kind sah ich im Stadttheater »Peterchens Mondfahrt«, das war's dann auch schon mit der Kunst, ach ja, einmal wurde ich in die Oper mitgenommen, Lortzings »Waffenschmied«. In der Schule trieben wir's dann ein bisschen theatralisch, im Gymnasium, wir spielten Rüpelszenen, ich gab den Pyramus oder auch mal Bäuerinnen, in den Kleidern meiner Cousine. Ende 1945, Anfang 1946 kam ich dann zufällig noch mal ins Magdeburger Stadttheater, nein, in die sogenannte Harmonie, das Stadttheater selbst war abgebrannt. Ich sah Hebbels »Gyges und sein Ring«. Hinter einer Säule, es war eine dorische Säule, ich sehe sie vor mir, trat Kandaules hervor, das war der Schauspieler Rolando Merck, und er sagte seinen ersten Satz: »Heut sollst du sehn, was Lydien vermag.« Das war ein Auftritt! Der Mann war präsent, imposant, überwältigend. Das fuhr mir in die Glieder. Mein Brustkorb hob sich. Ich war hingerissen und wusste: Das will ich auch: so hinter den Säulen des Lebens und der Bühnen hervortreten und Dichtersätze sagen, die in Bann schlagen. Das war die Initialzündung. Der Gyges, der vom Alter her weit mehr meine Rolle gewesen wäre, interessierte mich überhaupt nicht. Ich starrte diesen älteren Schauspieler an, ich verließ das Theater und kam mir vor wie in einem Vers von



Eichendorff: »Und meine Seele spannte/Weit ihre Flügel aus/  
Flog durch die stillen Lande,/Als flöge sie nach Haus.« Wie  
benommen ging ich heim, besorgte mir Reclamhefte, büffelte  
Hebbel und andere Dramatiker, und drei Tage später klingelte  
ich, ein kleiner Kerl mit kurzen Hosen, bei Merck, ich war auf-  
geregt und zugleich berauscht von meinem Größenwahn –  
ich klingelte und sagte, ich wolle bei ihm vorsprechen. Später  
gestand er mir, wie sehr ich ihn überrascht hätte, und zwar  
durch die verblüffend genaue Art, wie ich ihn kopierte. Er gab  
mir Unterricht, und als den Städtischen Bühnen eine Schau-  
spielschule angegliedert wurde, schickte er mich dorthin, zum  
Vorsprechen. Ich sprach die Ring-Erzählung vor. Mehr weiß  
ich nicht. Bestimmt noch Schiller, den Räuber Kosinski. Ich  
wurde aufgenommen. Der Unterricht war absolut unsystema-  
tisch. Die Lehrer waren Schauspieler, die sich ein Nebenbrot  
verdienten. Teilweise unglückliche Leute, denen im Beruf die  
ganz großen Rollen fehlten und die sich nun bei den Eleven  
eine Aufhilfe ihres Selbstbewusstseins holten. Es ging bei dem,  
was wir lernten, eigentlich nur um die Vervollkommnung der  
»Vorsprechkisten« – man lernte Rollenteile, ohne das dazuge-  
hörige Stück je vollständig gelesen zu haben.