

Pulver im Feuerwerk

– Zur Dramaturgie Bertolt Brechts –

Jan Knopf (Univ. Karlsruhe)

Als Bertolt Brecht zwischen 1945 und 1947 mit vielen Unterbrechungen zusammen mit Charles Laughton die englische Fassung seines *Leben des Galilei* mit dem neuen Titel *Galileo* anfertigte, musste er, der in der Weimarer Republik sich mit vielen Inszenierungen seiner und fremder Stücke einen herausragenden Ruf als Regisseur gemacht hatte, eine völlig neue Erfahrung machen. Da keine englische Übersetzung des Stücks vorlag, musste er während der Proben auf der Bühne hergestellt werden und dies mit einigen Hindernissen: Laughton beherrschte, wie es so unschön heißt, kein Wort Deutsch, und das Englische des deutschen Stückeschreibers war zumindest nicht bühnenreif.

Die ›Übersetzung‹, deren Grundlage der deutsche Text von 1938/39 bildete, verlief dann so, dass Brecht entweder in (gemäßigt) schlechtem Englisch eine Passage vorspielte, zum Teil auch, wenn es sein musste, auf Deutsch, Laughton sie nachspielte und im Englischen verbesserte, bis die beste sprachliche, aber auch beste gestische Fassung gefunden war und Brecht als Regisseur sagen konnte: »Das ist es.« Laughton schrieb dann das Ergebnis – nochmals alles bedenkend – Satz für Satz auf, änderte es wieder und wieder, spielte es nochmals vor, bis dann die Lösung gefunden war. Der Schauspieler demonstrierte dem Dichter, wie unwichtig am Ende der mit aller Sorgfalt erstellte Text war: »Das Wichtige war der Theaterabend, der Text hatte ihn lediglich zu ermöglichen; in der Aufführung fand der Verschleiß des Textes statt, er ging in ihr auf wie das Pulver im

Feuerwerk!«¹

Und weiter: »Laughton zeigte in auffälligster und mitunter brutaler Weise eine Gleichgültigkeit gegen das ›Buch‹, die der Stückeschreiber nicht immer aufbrachte. Was wir machten, war ein Text, die Aufführung war alles.« Rückblickend konnte Brecht über Laughtons Einstellung zum Text nur mit Bewunderung konstatieren, dass in ihm noch die alte elisabethanische Theaterleidenschaft wütete, die »unsterbliche Kunstwerke gierig und unschuldig einfach als ›Texte‹ verschlingen durfte«. Letztlich bleibe der Text nur noch als »Souvenir an das Vergnügen« übrig, das die Aufführung vermittelt hatte. Mit Laughton jedenfalls machte Brecht seine bis dahin intensivste Theatererfahrung regelrecht ›durch‹, um sie dann nach seiner Rückkehr nach Europa selbst und zum Teil auch brutal anzuwenden. Sogar Goethes unsterbliche Texte mussten dann z. B. mit der *Urfaust*-Inszenierung dran glauben. Aber er wusste nun, was leidenschaftliches Theater ist.

Wenn eine der jüngsten Arbeiten über Brechts ›Werkbiografie‹ meint, sie könnte ›literaturwissenschaftlich‹ mit der Interpretation der Dramentexte auskommen – und dann auch noch alle Bearbeitungen auslässt und durchaus nicht alle ›Original‹-Dramen berücksichtigt, dann muss ich leider konstatieren, dass die Autoren – es sind gleich deren drei: Frank Thomsen, Hans-Harald Müller und Tom Kindt – offenbar keine Ahnung von Brechts Stücken haben. Bei Brecht sind gerade die Texte, die den drei Philologen so viel Sicherheit zu liefern scheinen (weil sie sich da offenbar an was – ja an ›was‹? – halten können), die unsichersten Kantonisten.²

1) Zitiert wird nach: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M. 1988-2000 (GBA Band, Seite); hier: GBA 25,12 (Aufbau einer Rolle).

2) Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, Tom Kindt: Ungeheuer Brecht. Eine Biographie

Nicht nur, dass Brecht sie, die Texte, seit 1930 als *Versuche* deklarierte, Versuche, die sich bei jeder sich bietenden Gelegenheit, und das sind bei Stücken eben die Inszenierungen, einer Überarbeitung zu unterziehen hatten, nicht nur, dass Brecht ausdrücklich konstatierte: »Es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertig zu machen. The proof of the pudding... [...] Nur die Bühne entscheidet über die möglichen Varianten«³, insofern gerade die immer als die ›reifen‹ Dramen des Exils angesehenen Stücke fast ausschließlich unfertig waren (Brecht hat ja eigentlich nur die *Mutter Courage* und den *Pantaleone* noch zu seinen Lebzeiten ›überprüft‹), sondern auch, dass Brecht ausdrücklich den Dramentext als das schwächste Glied in der Kette seiner ›Realisierung‹ angesehen hat.

Wer sich mit Brecht befasst, sollte allmählich wissen, dass ein solcher Werk-Begriff nicht nur Editoren in den Wahnsinn treiben kann, sondern auch für die Interpretation prinzipiell eine neue Herausforderung bedeutet: Das (geschriebene) Drama verliert den Nimbus des ›geheiligten‹, in sich geschlossenen, autonomen und verbindlichen Texts. Die so genannte ›Werktreue‹ verabschiedet sich endgültig, weil die Schauspielkunst – und alles, was im Theater zu ihr gehört – ständigem Wandel unterzogen ist und jede Inszenierung notwendigerweise auch eine neue Darbietung des Texts bedeutet. Daraus resultierte für Brecht, dass jede neue Inszenierung (durch den Autor bzw. mit seiner Mitwirkung) zu neuen Textfassungen führte, sodass der Text – in der letzten Konsequenz – eigentlich nie ›fertig‹ war. Das heißt: Brecht sah den Text von vornherein unter rein dramaturgischen Gesichtspunkten, das, was als so genannte Strichfassung bezeichnet wird, nämlich die Bearbeitung des Buchtexts für die Aufführung, ist allein entscheidend; denn jede Neuinszenierung eines dramatischen

seines Werks. Göttingen 2006.

3) GBA 26,395 (*Journal* vom 30.06.1940 zum *Guten Menschen von Sezuán*).

Werks muss im Zusammenspiel der verschiedenen Künste: dichterischer Text, Schauspielkunst, Choreografie, Kostüme, Bühnenbau u. a., die sozusagen ›ungleichzeitig‹ sind (meist ist der Text die ›älteste‹ Kunst), den Text für ihre ästhetischen Zwecke neu bearbeiten.

So, wie er auf dem Papier steht, kommt kein Text auf die Bühne und kann es im Sinn von ›Werktreue‹ auch gar nicht, weil schon jedes gesprochene Wort dessen Interpretation durch den Sprecher bedeutet. Für Brecht war die Erfahrung mit Laughton deshalb besonders hart, weil er – im Exil, abgeschnitten von seinen Bühnen in Deutschland – möglichst viel Text für das ›Buch‹, sprich die mögliche Buchfassung retten wollte, Laughton dies aber nicht zuließ. Die Buchfassung durfte ja umfassender und ausführlicher als die Spielfassung sein, weil sie ja ohnehin für jede weitere Inszenierung ihrerseits wieder ›gestrichen‹ würde. Aber Brecht war Theatermann genug, um die Leidenschaft des Schauspielers zu akzeptieren. Und weil dem so war, ist Brechts dramatisches Werk ein radikales ›work in progress‹, ein Werk der Veränderung und der Veränderbarkeit und kann gerade nicht traditionell philologisch untersucht werden.

Christine Tretow hat in ihrem – längst fälligen – Buch über Caspar Neher und seine Anteile am Brecht-Theater das neue, jetzt als gültig zu erachtende Verfahren, Dramentexte zu erschließen, so zusammengefasst: Im Zentrum habe zu stehen »die Analyse der verschiedenen theatralischen Zeichen, des theatralischen Codes, seiner Bedingungen und spezifischen Art und Weise der Bedeutungserzeugung, so daß hier – im Gegensatz zu den philologischen Ansätzen – auch die nicht-sprachlichen Zeichen (wie eben die raumbildenden Elemente und der Rhythmus) als konstitutive Elemente des polysemantischen ›Supra-Textes‹ Theater begriffen werden.« Hinzu kommt, dass, wie Caspar Neher festhielt, die Aufführungen »von der Person des Darstellers nicht zu trennen sind«, dass insofern das Büh-

nenbild in erster Linie durch sie ›lebt‹: »Für den Bühnenbauer des epischen Theaters ist der Raum gegeben durch die Stellungen, welche die Personen zueinander einnehmen und die Bewegungen, die sie vollführen«; diese wiederum haben Einfluss auf die Sprache, deren Artikulation und deren Interpretation durch die Darsteller, sodass sich die Texte, die auf die Bühne kommen und eben gesprochen werden, notwendigerweise ›ändern‹.⁴ Ich erinnere z. B. an herausragende neue Klassiker-Inszenierungen wie Claus Peymanns Bochumer Inszenierung der – als unspielbar geltenden – *Hermanns Schlacht* von Kleist, nach deren Autopsie die Kritiker nach Hause rannten, um zu überprüfen, ob Peymann tatsächlich Kleists Text inszeniert hatte (er hatte!).⁵

Die Dramentexte, jedenfalls die meisten, vor allem auch Brechts, enthalten überdies viele Angaben, die für die ›reine‹ Textinterpretation unwesentlich sind, aber durchaus nicht für das Theater; sie zu überlesen, führt z. T. auf gefährliche Holzwege, so wenn z. B. bei der Interpretation des *Guten Menschen von Sezuan* übersehen wird, dass Shui Ta eine genuine Erfindung des Theaters ist und folglich von einer ›gespaltenen‹ Natur, die sich als Böses und Gut statisch gegenüber steht, nicht gesprochen werden kann, aber (fast) die gesamte Brecht-Forschung davon spricht.⁶

Zu diesen Texten gehören u. a.: Hinweise auf die Figuren, ihre Arrangements, auf Gestik, Mimik, Haltungen, Aktionen, dann auf den Raum,

4) Christine Tretow: Caspar Neher – Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Trier 2003; grundsätzlich: S. 336-353.

5) Es handelt sich um die Inszenierung am Theater Bochum von 1983, die Peymann an der Wiener Burg 1987 noch einmal überarbeitete. Sie wurde legendär.

6) Ich verweise hier nur auf die unsinnigen Deutungen des Stücks von Carl Pietzcker: »Ich kommandiere mein Herz«. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben. Würzburg 1988; hier: S. 238-247; und von Gerd Ueding: »Der gute Mensch von Sezuan«, in: Brechts Dramen. Neue Interpretation. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984; hier: S. 178-193.

seine Aufteilung, Beleuchtung, Projektionen, Requisiten, Kostüme, schließlich auf das Akustische, auf Geräusche, Musik, auf Stimmlagen und Gesang. Diese Hinweise finden sich sowohl im Haupttext, als welcher der ›eigentliche‹ gesprochene (poetische) Text des Dramas gilt, als auch im Nebentext, zu dem in erster Linie die Bühnenanweisungen zählen, dann aber auch alle Titel, einschließlich des Dramentitels selbst, Vorwörter, Akt- und Szenenangaben, Personenverzeichnis, Markierungen der jeweiligen Sprecher und weitere mögliche Angaben wie z. B. Mottos. Kommt der Text auf die Bühne, so benötigt er die Zusammenarbeit zunächst mit dem »Apparat«, der Institution Theater, mit all dem, was dazu gehört: von der Putzfrau, den Garderobieren bis zum Intendanten, von den Räumlichkeiten bis zu allem technischen Zubehör und dem geschulten Personal, das diszipliniert kooperieren muss. Für die Inszenierung ist dann überdies das Zusammenwirken verschiedener Künste nötig: die Dichtung als ›Vorgabe‹, die Regie, sekundiert von der Dramaturgie, das Schauspielen, der Bühnenbau, das Kostüm- und Maskenbilden, die Beleuchtung sowie, wenn nicht durch die Regie abgedeckt, die Choreographie. Bei Brecht kommt als wesentliche weitere Kunst die Musik hinzu, die mit Ausnahme von *Die Gewehre der Frau Carrar* und einem Teil der Einakter, für alle Stücke vorgesehen ist. Sie ist analog zur Dichtkunst mit der Komposition (Noten) als ›Vorgabe‹ und mit der Ausführung durch die Musiker und Sänger beteiligt. Was durch die Zusammenarbeit der Künste und des Apparats entsteht, ist eine plurimediale Kunstform, die auf das Publikum synästhetisch wirkt und entsprechend wahrgenommen werden muss.

Ihre weitere entscheidende Eigenart liegt, im Gegensatz zum Film, darin, dass in jeder einzelnen Vorstellung der Produktionsprozess mit dem Rezeptionsprozess simultan abläuft und sich als Zwei-Wege-Kommunika-

tion gegenseitig beeinflusst bzw. beeinflussen kann, sodass es zu jeder Inszenierung, und sei sie durch die Regie noch so rigide vorgegeben, je nach der Disposition des Theaterpersonals und des Publikums nur ›individuelle‹ Aufführungen gibt. Die Simultaneität von Produktion und Rezeption legt es von vornherein nahe – als Spezifikum des Theaters und ohne die »Verfremdungen« Brechts bemühen zu müssen –, die Zuschauer durch Ansprechen, Überspielen der Rampe usw. ins Spiel einzubeziehen.

Dies galt und gilt besonders für eine Zeit, in der das Kino als neue Massenkunst die traditionelle Illusionierung des Theaters übernommen hatte und hat. Das Theater war folglich herausgefordert, seine eigenen Möglichkeiten zu nutzen. Es konnte seine Aufgabe nicht darin sehen, dem Film Paroli bieten zu wollen, sondern nur darin, zu demonstrieren, dass es über andere und konkurrenzlose Mittel und Techniken als der Film verfügte. Wenn Brecht forderte, auf der Bühne zu zeigen, dass gespielt und das Theater als inszeniertes Theater vorgeführt wird, zog er nur die längst fällige und zeitgemäße Konsequenz aus der technischen Entwicklung neuer Kunstformen in der industriellen Massengesellschaft. Darin dürfte auch der eigentliche Grund für den weltweiten Erfolg des epischen Theaters Brechts zu finden sein und weniger in dessen ›Theorie‹ und schon gar nicht in irgendwelchen Weltanschauungen, mit denen ja kein Theater zu machen ist.

Brecht gehörte zu den Stückeschreibern, die ihre Texte für und mit der Bühne schrieben, und er gehörte zu denjenigen – und diese bilden eher die Ausnahme als die Regel –, die ihr Leben lang (mit Ausnahme der Zwangspausen im Exil) im Doppelberuf zweier Künste arbeiteten: als Dichter und Regisseur (bzw. Dramaturg); für Brecht kam als wesentlicher dritter Beruf, der freilich überwiegend auf die Lyrik bezogen war, der Komponist hinzu. Werden seine Stücke als bloße Lesedramen rezipiert, so

werden sie von vornherein um Dimensionen verkürzt und dadurch möglichen Fehldeutungen ausgesetzt. Die in der Schule und auf den Universitäten übliche Vorgehensweise, die Texte nach den Intentionen des Autors, nach ›Aussagen‹ vorwiegend weltanschaulicher Art sowie nach der ›eigentlichen‹ Bedeutung (Sinn) zu durchforsten, als gäbe es diese in großer Dichtung, gehen an der spezifischen Eigenart von Brechts Dramen-Texten (und nicht nur diesen) grundsätzlich vorbei. Hinzu kommt, dass es spätestens seit Galilei keine Weltanschauung mehr gibt, weil von ihm an Erkenntnisse erarbeitet werden müssen und die »Welt«, wie sie sich in der Anschauung präsentiert, ›falsch‹ gesehen wird. Ich erinnere an Goethes Diktum, das Kanzler Friedrich von Müller 1832 überlieferte: »Die größten Wahrheiten widersprechen oft geradezu den Sinnen, ja fast immer. Die Bewegung der Erde um die Sonne – was kann dem Augenschein nach absurder sein? Und doch ist es die größte, erhabenste und folgenreichste Entdeckung, die je der Mensch gemacht hat; in meinen Augen wichtiger als die Bibel.«⁷

»Wirkliche Theaterstücke sind überhaupt nur aufgeführt zu verstehen«, betonte Brecht im Juli 1926 in einem Gespräch mit dem Journalisten Bernard Guillemin.⁸ Es geht folglich darum, wie Werner Hecht der Brecht-Forschung (weitgehend ungehört) empfohlen hat, »die Theateraufführung als einen für die Interpretation des Stückes wesentlichen Prozeß bewußt zu machen«⁹, wie umgekehrt für den Produktionsprozess gilt: »Allen nicht aufgeführten Stücken fehlt dies und das. Ohne das Ausprobieren

7) Goethe: *Natur. Schriften, Gedanken, Briefe, Gespräche*. Mit Gottfried Benns *Essay Goethe und die Naturwissenschaften*. München, Zürich 1962; hier: S. 189f.

8) Brecht im Gespräch. *Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1975, S. 189.

9) Werner Hecht: *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises«* 1954. Frankfurt a.M. 1985, S. 35.

durch eine Aufführung kann kein Stück fertiggestellt werden.«¹⁰

Dass Brechts Texte (wie Dramen von anderen Autoren auch) in der Regel viele Vorgaben enthalten, die auf ihre praktische Umsetzung, und zwar in seinem Fall als episches Theater, verweisen, ist an zwei Beispielen zu zeigen. So enthält die Urfassung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in ihren Nebentexten bereits einen Großteil der Pluri-medialität, die in der Inszenierung umzusetzen ist. Der Untertitel: *Oper in drei Akten von Kurt Weill / Text von Bert Brecht* nennt das Zusammenwirken von zwei Künsten sowie die Gattung (die dann freilich gegen die Erwartung nicht eingelöst wird).¹¹ Die Einteilung in drei Akte, die später entfällt, zitiert das traditionelle Genre, verstößt jedoch mit der lockeren Szenen-Montage, die keine durchgehende Handlung aufweist, nachhaltig gegen das Muster und hebt damit das Widersprüchliche des gesamten Werks heraus, was entsprechend für die Partitur Weills gilt: die Tradition wird berufen und zugleich negiert.

Die erste Bühnenanweisung führt erstmals im Text – nach ihrer schon historischen Verwendung in *Mann ist Mann* auf der Bühne (1926) – die »kleine weiße Gardine« an, die »sich an einem blechernen Draht nach rechts und links aufziehen läßt«. Diese Gardine ging zu Unrecht als »Brecht-Gardine« in die Forschung ein; sie stammt von Caspar Neher und war neben vielen weiteren Eigenarten seines Bühnenbaus für das »epische Theater« konstitutiv. Auf diese Gardine werden, wie es der Text der Bühnenanweisung sagt, die Bilder und Titel projiziert. Damit sind wesentliche Aussagen zum Bühnenraum sowie zur Verwendung von moderner Technik im Theater gemacht. Da – wie es die weiteren Bühnenanweisungen

10) GBA 27,93 (*Journal* vom 11.05.1942).

11) Text in: Brecht / Weill »Mahagonny«. Hg. von Fritz Hennenberg und Jan Knopf. Frankfurt a. M. 2006, S. 41-100; hier: S. 41 und 43.

vorsehen (z. B. als die sechs Mädchen aus der geschlossenen Gardine hervortreten und singen) – vor und hinter der Gardine gespielt wird, ist die Bühne zweigeteilt, gibt es folglich zwei Spielplätze für die Darstellung. Ausgeschlossen ist damit die Guckkastenbühne mit ihrem schweren Vorhang, also die Bühne, die vorwiegend für Illusionstheater genutzt wurde. Die Zuschauer haben, da die Gardine maximal »zweieinhalb Meter vom Bühnenboden aus gerechnet« hoch sein darf, Einblick, je nach dem, wie sie sitzen, in das, was hinter dem Vorhang geschieht (z. B. Umbauten): die Bühnenarbeiten werden sichtbar, das Theater wird als Theater selbstreferenziell ausgestellt.

Ein eklatanter Widerspruch ergibt sich aus der technischen Einrichtung und der Verwendung der Gardine: Sie kommt mit einer primitiven technischen Apparatur aus (Blechdraht), ihr Einsatz gilt jedoch modernster Theatertechnik, der Projektion, die vom Bühnenbild sekundiert wird, wenn der Text besagt, dass »im Hintergrunde die Projektion Nr. 1 (von Caspar Neher)« den Bühnenraum bestimmt. Der Widerspruch verweist darauf, dass Brecht mit spezifischen Mitteln des Theaters die »Technifizierung« der Kunst¹² zu realisieren anstrebte. Die Angabe, dass es sich um Neher's Bühnenbild handle, bringt überdies, bevor auch nur ein Wort auf der Bühne gesprochen bzw. gesungen ist, die dritte, am Theaterstück beteiligte Kunst ins Spiel.

Der Inhalt der Projektionen, auch dies wird bereits in der ersten Bühnenanweisung deutlich, ist sowohl literarisch als auch unliterarisch.

12) »Technifizierung« ist ein Neologismus von Brecht, den er 1931 in seiner theoretischen Schrift *Der Dreigroschenprozeß* erstmals benutzte. Er ist nicht zu verwechseln mit »Technisierung«, für die etwa das Theater Erwin Piscators einstand. Der Begriff besagt, dass gerade ohne technische Mittel auf spezifisch sprachliche und theatralische Weise das umgesetzt wird, was die Technik mit ihren Apparaten bewirkt (vgl. GBA 21, 464 ff.).

Literarisch sind die Titel, die, wie im Stummfilm, den Inhalt der Szenen vorwegnehmen und damit das Interesse des Publikums vom ›Was‹ des Dargestellten aufs ›Wie‹ der Darstellung lenken. Die Projektion des Steckbriefs, ebenfalls literarisch, wird ergänzt durch die »*Photos der Gesuchten*«, womit neben dem Film ein weiteres Massenmedium, die Zeitung oder das Plakat, zitiert wird. Auch die akustische Dimension ist mit dem Knallen des defekten Lastauto-Motors, mit dem zugleich das moderne Massenverkehrsmittel auf die Bühne gebracht ist, in der ersten Bühnenanweisung eingebracht. Diese Bühnenanweisung enthält somit ein multimediales Zeichensystem, das unmissverständlich den Dramentext auf seine theatralische Umsetzung, auf die Dramaturgie, präpariert.

Eine andere Möglichkeit, schon im Text und diesmal im Haupttext auf die Notwendigkeit hinzuweisen, ihn als Text für die Bühne zu lesen, hat Brecht im Vorspiel des *Guten Menschen von Sezuan* umgesetzt. Wang hat erfahren, dass die drei Götter auf die Erde gekommen sind und schätzt nun die Vorübergehenden danach ein, ob es die Götter sein könnten. Die erste Gruppe von Menschen, die er sieht, zeichnet sich durch ihre eingedrückten Schultern aus; sie werden daran als Arbeiter kenntlich. Ein vorübergehender Mann hat Tinte an den Fingern und wird danach als Büroangestellter identifiziert. Zwei weitere Herren fallen als Götter deshalb aus, weil sie brutale Gesichter haben, »wie Leute, die viel prügeln, und das haben die Götter nicht nötig«. Erst als drei Leute auftreten, die »wohlgenährt« sind und »kein Zeichen irgendeiner Beschäftigung« aufweisen, sind die Götter erkannt. Wang lehrt die »*Kunst der Beobachtung*«¹³, die Brecht als eine der wichtigsten Voraussetzungen für die praktische Theaterarbeit ansah und zu der er eine Art Theorie der Zuschaukunst entwi-

13) Vgl. Brechts Schriften *Über alltägliches Theater* und Rede an dänische Arbeiterschau-
spieler über die Kunst der Beobachtung aus dem Jahr 1935.

ckelte. Haltungen und Verhalten von Menschen werden sichtbar gemacht und mit ihnen die sozialen Unterschiede verdeutlicht. Zugleich wird das Beobachten – wie beim Spiel im Spiel – verdoppelt: Wang beobachtet die Vorübergehenden, die Zuschauer beobachten – neben dem, was geschieht –, wie Wang beobachtet. Diese Duplikation der Beobachtung, die der Text bereits enthält, verlangt geradezu danach, ihn als Bühnentext zu rezipieren. Quod erat demonstrandum.

■ Bibliographie

- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M. 1988-2000 (GBA Band, Seite).
- Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1975.
- Goethe, Johann Wolfgang: Natur. Schriften, Gedanken, Briefe, Gespräche. Mit Gottfried Benns Essay Goethe und die Naturwissenschaften. München, Zürich 1962.
- Hecht, Werner: Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises« 1954. Frankfurt a.M. 1985.
- Pietzcker, Carl: »Ich kommandiere mein Herz«. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben. Würzburg 1988.
- Thomsen, Frank/ Müller, Hans-Harald / Kindt, Tom: Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks. Göttingen 2006.
- Tretow, Christine: Caspar Neher – Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werk-

biographie. Trier 2003; grundsätzlich: S. 336-353.

Ueding, Gerd: »Der gute Mensch von Sezuan«, in: Brechts Dramen. Neue Interpretation. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984.

국문초록

불꽃놀이 속의 화약

- 베르톨트 브레히트의 연출기법에 관하여 -

얀 크노프 (칼스루에 대학교, 브레히트 작업실)

브레히트에 따르면, 새로운 연출은 모두 새로운 텍스트 판본의 제작으로 귀결되기 때문에 텍스트는 결국은 원래 결코 ‘완성되지’ 않는 것이다. 이는 브레히트가 텍스트를 처음부터 순전히 연출기법의 관점에서 보았다는 의미이다. 그렇기 때문에 브레히트의 희곡 작품은 근본적으로 ‘진행중인 작품’이며 변화하는 작품이고 변화의 가능성을 담고 있는 작품이다. 그래서 그의 희곡 작품은 전통적인 문헌학적 방식으로 연구될 수 없다.

브레히트의 희곡텍스트로부터 다양한 예술분야와 조직의 협력을 통해서 생겨나는 것은 관객에게 공감각적으로 작용하고 그와 상응하게 인지되어야 하는 다매체적 예술형태이다. 다매체적 예술형태의 결정적인 특징은, 영화와는 달리 각각의 공연에서 생산과정과 수용과정이 동시에 발생하며, 쌍방 의사소통으로 상호간에 영향을 주거나 줄 수 있기 때문에, 그 결과 각각의 연출에 대해서는, 감독이 엄격하게 연출을 한다 할지라도, 극단원들과 관객의 성향에 따라서 ‘개별적인’ 공연만이 있게 된다는 점이다.

브레히트는 무대를 위해서, 무대와 함께 텍스트를 쓰는 극작가이다. 즉 그는 작가이자 연출가로서 일을 했다. 그리고 브레히트에게는 중요한 세 번째 직업, 물론 주로 서정시에 관련되었던 것으로서, 작곡가라는 직업이 덧붙여진다. 만일 브레히트 연구자들이 그의 텍스트에서 작가의 의도를 조사하고, 주로 세계관적인 방식의 ‘진술들’을 조사하고, 마치 위대한 작품 속에는 본래의 의미가 있더라도 한 것처럼 ‘본래의’ 의미를 조사하는 방식들에 따라 그의 희곡텍스트들에 접근한다면, 이는 그의 희곡작품의 고유한 특성을 철저히 등한시하는 것이다.

브레히트는 “진정한 희곡작품들은 공연을 해야만 이해될 수” 있으며 “공연

되지 않은 모든 작품들에는 이러저러한 것들이 결여되어 있다. 공연을 통해서 충분히 시험해보지 않고서는 어떤 희곡도 완성될 수 없다.”고 강조했다. 브레히트의 텍스트들은 원칙적으로 실제 공연을, 더욱이 브레히트의 경우에는 서사극을 수행하는 데 참조하도록 지시하는 많은 지침들을 포함하고 있다. 이러한 무대지시는 희곡텍스트를 무대 구현에 대비하여, 연출기법에 대비하여 준비시키는 다매체적인 기호체계를 담고 있다. 이미 브레히트는 <사천의 선인>의 서막에서 텍스트를 무대를 위한 텍스트로서 읽을 필요성에 대해 주의를 환기시킨 바 있다.

브레히트는 어떤 텍스트도 무대에서 시험해보지 않고는 완성될 수 없다는 것, 텍스트는 다른 연출들을 고려해 볼 때 원래 결코 종결되지 않는다는 것, 나아가 ‘불꽃놀이’를 실현하는 데에 배우만 필요한 것이 아니라 다른 예술분야들의 협력도 덧붙여진다는 것, 즉 무대장치, 연출, 안무, 무대장치 기술, 음악의 협력이 필요하다는 것을 특별히 확신했다. 따라서 모든 개별적인 상연에서 유일 무이한 것으로서 제시되는 최종 산물은 결코 한 명의 원작자에게로 축소될 수 없다.

주제어: 브레히트, 연출기법, 다매체적인 예술형태, 무대

Schlüsselbegriffe: Brecht, Dramaturgie, plurimediale Kunstform, Bühne

필자 E-Mail: jan.knopf@kit.edu

논문투고일: 2011. 9. 10, 논문심사일: 2011. 10. 25, 게재확정일: 2011. 11. 20.