

Ich hielt mich nie für ein Genie

Regisseur Peter Palitzsch im Gespräch mit Stephan Suschke

*Stephan Suschke: Wie sind Sie zu Brecht gekommen? Ursprünglich waren Sie ja Gebrauchsgrafiker?*

Peter Palitzsch: Ja. Mein Bruder war Bildender Künstler, später Bühnenbildner, mit dem zusammen habe ich eine Agentur gemacht. An der damaligen Dresdner Volksbühne war Dore Hoyer, und die war befreundet mit meinem Bruder. Irgendwann wurde ich gefragt, ob ich dort nicht Dramaturg werden wollte. Ich fragte: Ja, was ist denn das? -Naja, du musst Stücke lesen, und wir müssen zusammen Schauspieler angucken. -Da habe ich Ja gesagt. Neben dem laufenden Spielplan haben wir Abende mit Texten gemacht, die in der Nazizeit verboten waren: Negerlyrik zum Beispiel, und Brecht. Als ich in der Zeitung las, dass der Brecht nach Deutschland zurückkäme, habe ich zu meinem Chef gesagt: Ich fahre nach Berlin und frage mal, ob der Brecht neue Texte hat. Da bin ich hingefahren. Brecht war wahnsinnig freundlich. Er hat mich sofort empfangen, und der erste Satz war: Bevor Sie ein bisschen erzählen, möchte ich Ihnen was zu essen bringen, weil er wusste, dass wir hungrig sein mussten. Nach dem Essen hat er mich erzählen lassen. Er hat zugehört Dann hat er gefragt: Was machen Sie denn? -Werbung. -Hätten Sie Lust, für Courage ein Plakat zu machen? Ich habe mich hingesetzt und einen Entwurf gemacht: Unter den Planwagen der Courage legte ich ein Bild vom zerstörten Dresden. Das verband Gegenwart und klassischen Stoff. Es muss ihm gefallen haben, denn als ich wieder auf eine seiner Proben ging, fragte er mich, ob ich mir vorstellen könnte, nach Berlin zu kommen. Ich war sehr froh, weil ich nicht in die Provinz zurückmusste. So bin ich zu Brecht gekommen und habe die ganze Werbung für ihn gemacht. Brecht hat mich gefragt: Wie würdest du denn Berliner Ensemble als Name finden. Heute klingt das so selbstverständlich, aber damals hießen alle Theater Deutsches oder Thalia-Theater, immer bürgerliche bzw. sozialdemokratische Begriffe. Ich überlegte einen Moment, und am nächsten Morgen habe ich den Entwurf mitgebracht: den Namen im roten Kreis. Das war damals nicht irgendein Slogan, sondern ein Programm, das durch diese wunderbaren Schauspieler und die spezifische Art des Zusammenspiels gerechtfertigt war, aber auch durch die offene Arbeitsweise im Theater.

*Sie hatten schon eine Biografie, als Sie zu Brecht kamen; was war das für eine Atmosphäre, als Sie in das Berliner Ensemble kamen?*

Als ich nach Berlin engagiert wurde, kriegte ich nicht nur eine Wohnung in Adlershof, wo auch Benno Besson wohnte, sondern es stand auch ein Möbelstück drin, ein antikes Möbelstück von Helli. Ich habe das in meinem ganzen Leben nie mehr erfahren, dass ein neuer Chef mir ein Geschenk hinstellt. Kaum beschreibbar ist die Offenheit, mit der Brecht Regie geführt hat. Er hat immer gesagt, wenn ein Vorschlag von einem Assistenten kam: Monk hat gesagt, oder Besson meint. Auf diese Weise hat er das Ensemble entstehen lassen, und man entwickelte ein Gefühl dafür, dass man für die Arbeit wichtig war. Wir haben ihn manchmal richtig zwingen müssen, dass er für die künstlerische Leitung mit Bertolt Brecht zeichnet, weil wir der Meinung waren, wenn unsere Namen allein auftauchen, ist das Etikettenschwindel. Brecht wollte das nicht: Wieso, Ihr seid doch erwachsen.

So bin ich reingewachsen, und da ich nichts anderes kannte, hab ich gedacht, so macht man Theater. Später habe ich versucht, so Theater zu machen.

Ich hielt mich nie für ein Genie. Ich fing an mit Dramaturgie, aber eben bei Brecht. Das bedeutete auch, Bilder in die Modellbücher zu kleben. Ruth Berlau hatte die Aufführungen durchfotografiert. Wir hatten zehn Bilder von jeder Szene, und Brecht fragte: Welches nehmen wir denn? Wir mussten die raussuchen, welche am plastischsten die Geschichte erzählt haben. Dabei habe ich sehr viel gelernt, zum Beispiel über den so genannten Gestus. Das sind sehr konkrete körperliche Übersetzungen von Figurenhaltungen. Es ist etwas ganz Verblüffendes, wenn ich Menschen, die ich lange nicht gesehen habe, wiedertreffe. Wenn man die kommen, laufen sieht, weiß man sofort, wer das ist, weil jeder einen charakteristischen Gang hat. Das ist zunächst etwas Privates, aber Brecht hat natürlich interessiert, wie sich Privates und Gesellschaftliches überschneiden. Am sichtbarsten: dieser merkwürdige verkrümmte Gang des Läufer in Hofmeister, Der beschreibt nicht nur die private Befindlichkeit, sondern auch den Druck, dem er ausgesetzt war und dem er sich im wahrsten Sinne des Wortes gebeugt hat. Wenn man sich die Modellbücher oder Theaterarbeit anschaut, bekommt man sehr schnell eine optische Ahnung von dem, was Brecht Gestus genannt hat, der sich auch in der Sprache wiederfand. Eine der Erfindungen Brechts waren ja die erzählenden Arrangements. Brecht war immer stolz darauf, dass er sagte: Bei Auslandsgastspielen kann uns ja nichts passieren. Die Leute verstehen unsere Aufführung jenseits der Sprache.

Brecht hatte natürlich auch eine außerordentliche Nase für die spezifische Qualität seiner Mitarbeiter, für ihre Stärken und Schwächen.

Ich kann über das Ensemble eigentlich nichts sagen als: Es ist die schönste Arbeit in meinem Leben gewesen. Es ist schöner, wenn Menschen glühen, sich von selbst bewegen, etwas wollen, anstatt, dass sie immer bevormundet

Werden. Brecht hat uns ermöglicht, selbstständig zu arbeiten.

*Wie hat Brecht Inszenierungen vorbereitet?*

Wir saßen in Gruppen zusammen und diskutierten den Text bzw. arbeiteten an der Übersetzung, zum Beispiel *Coriolan*: Ich musste andere Stücke von Shakespeare lesen, weil der Brecht immer gesagt hat, vielleicht kann man bestimmte Situationen durch andere Situationen aus anderen Stücken ergänzen. Als *Coriolan* Stimmen sammelt in Rom, habe ich eine Parallelstelle rausgesucht, die es so in *Coriolan* nicht gab, die wir dann übernommen haben. Es gibt ja den berühmten Satz, der so albern klingt: Man kann Shakespeare ändern, wenn man ihn ändern kann. Anders ausgedrückt: Man muss sehr große Füße haben, um in die Schuhe von Shakespeare zu passen. Dann kam Brecht dazu, und wir haben die Szenen diskutiert. Es entstand eine Rohskizze, später eine Überarbeitung, wo Brecht manchmal einfach in der Tür stand und sagte: Hast du mal über diese Szene nachgedacht? Da man das fortgesetzt tat, wurden die Szenen und vor allem die gegenwärtigen Bezüge immer weiter vorangetrieben. Bis der Brecht gesagt hat: Wir sind zu weit gegangen, Dann sind wir zu Shakespeare zurückgekehrt.

Dann kam die Inszenierung, und es ging darum, welche Assistenten ihn begleiten. Bei *Coriolan* ein tragischer Fall, weil ich unbedingt dabei sein wollte, nicht nur wegen meinen Vorarbeiten. Es gab eine Besprechung mit allen Assistenten, und der Brecht sagte: Also wer arbeitet mit mir? Und da sagte der Manfred (Wekwerth): Ja, aber ich brauche Palitzsch. Und da ich die ganze Zeit also eigentlich eher bisschen gegen Manfred war, das war so DDRig, hatte ich drei Minuten Zeit, mir zu überlegen, beim Brecht zu arbeiten oder zusammen mit Manfred (Held der westlichen Welt) zu machen. Wir wussten, dass Brecht nicht mehr lange arbeiten würde, er hat selbst manchmal davon gesprochen. Wir stritten uns das erste Mal. Ich war ja sehr gut befreundet mit Manfred. Ich bin umgefallen und habe *Playboy* zusammen mit ihm gemacht. Das werde ich ihm nie vergessen, weil ich sehr scheu war, eben typisch Dramaturg. Am Anfang unserer Zusammenarbeit hat er mich in die Proben eingebracht: "Der Peter meint:", dann musste ich rauf auf die Bühne und erklären. Diese Zusammenarbeit war wunderbar. Wenn du mal einen Abend verhindert warst, oder zuviel getrunken hast, kommt der andere. Das ist auch spannend für die Schauspieler, weil sie mit unterschiedlichen Erfahrungen konfrontiert werden, und weil die Schauspieler natürlich auch mit unterschiedlichen Arbeitsweisen besser zurechtkommen.

*Wie würden Sie Brechts Regiearbeit beschreiben?*

Er hat unten in der achten Reihe gesessen, das Regiepult vor ihm, und um ihn herum war ein Bienenschwarm. Als ich das erste Mal mit Manfred inszenierte, merkten wir, dass sich plötzlich der Zuschauerraum füllt. Da wussten wir, der Brecht kommt. Als er ging, leerte sich auch der Zuschauerraum genau so schnell, und da standen wir nackt und frierend da und mussten so originell und witzig wie der Brecht weiterarbeiten.

Das ist glaube ich Kollektiv-oder Ensemblearbeit: die ehrliche und offene Auseinandersetzung im Interesse eines Ziels. Brecht hat Vorschläge von Schauspielern sofort aufgenommen, hat gesagt: Probier's. Er ist selten raufgegangen. Im Gegensatz, zu Hilpert, dessen Arbeit ich kannte, der immer einen Schauspieler an die Hand nahm und mit ihm über die Bühne wanderte. Das war ein sehr isolierter Vorgang, während bei Brecht alles öffentlich war. Dadurch ist natürlich auch diese kollektive Atmosphäre entstanden. Es wurde sehr locker gearbeitet. Früh, eine Stunde vor der Probe, waren wir alle zusammen, sprachen über die Tagespolitik. Es wurde immer gefragt, was hat dieses oder jenes Ereignis mit dem Stück zu' tun. Da das mit einfluss, waren die Stücke so aktuell.

*Wie hat Brecht mit bildender Kunst gearbeitet, hatte er dazu ein Verhältnis?*

Nein.

*Er hat ja über Breughel geschrieben?*

Ja, aber eigentlich nicht über Bilder. Er beschreibt, dass der Breughel im "Sturz des Ikarus" den historischen Moment nicht nach vorn, sondern an den Rand gerückt hat. Aber sonst hatte er mit Bildern entschuldige, dass ich das so sage nichts am Hut. Deshalb hat er mich ganz stark einbezogen, weil ich aus einer anderen Ecke kam. Wenn ich über ein Bild sagte: Das mag ja richtig sein, aber schön ist es nicht, hat der Brecht mich angeguckt, als wär ich ein Pfingstochse. Das war nicht sein Ansatz.

*Hat er überhaupt jemals was Theoretisches auf Proben gesagt?*

Nie. Der einzige, der theoretisch war, war Hacks. Hacks erklärte mir nach einer Probe was episches Theater sei. Als wir dann in der Sowjetunion waren, sagten die Leute immer: Ja, aber der Hacks hat doch zu uns gesagt, episches Theater sei so und so. In der Praxis des Berliner Ensembles spielte

Das keine Rolle. Sehr stark setzte der Brecht auf einen naiven Humor. Brecht war mit Erich Engel manchmal sehr unglücklich, weil der ihn mit seiner eigenen Theorie prügelte.

*Gab es Konkurrenz zwischen den Assistenten?*

Hefig. Aber ich hatte Glück, ich war ja ganz entspannt, weil ich eher in die Regie reingerutscht bin und die anderen mich nicht als Konkurrenten gesehen haben, weil ich die Werbung und Dramaturgie für's BE sehr gern gemacht habe. Ich dachte, ich hab Zeit. Ich wusste gar nicht, ob ich das machen wollte. Ich war viel zu scheu.

*Wenn Sie das Verhältnis von Brecht zu seiner Umgebung beschreiben würden im Vergleich zu Heiner Müller. War das sehr unterschiedlich?*

Naja, der Brecht wirkte vollkommen entspannt und locker, offen und voller Humor. Und der Heiner wirkte ja eher distanziert, vom Empfinden her mit einem vollkommen anderen Humor als Brecht, eine bittereren, erfahreneren. Es gab immer eine Distanz zu Heiner, die konnte ich nicht überspringen. Bei Brecht war der Abstand zwischen ihm und den Schülern nicht spürbar, was auch damit zusammenhängt, dass er Bayer ist immer ein kleiner Dialekt. Das Berliner Ensemble war Brecht, in der Mitte des Kreises saß er. Selbst wenn wir allein was machen wollten, baten wir Brecht um Hilfe, weil es in unserem Verständnis nicht ohne ihn ging. Angenehm bei Brecht und bei Müller war, dass sie nie Chefallüren hatten, das hatten sie nicht nötig.

*Weiche Arbeitsweise von Brecht haben Sie bewusst übernommen?*

Die offene Arbeitsatmosphäre. Ich hasste Autorität, schon vor Brecht, durch Hitler. Auch das Brüllen hab ich versucht zu vermeiden. Ich bin manchmal sehr verspannt, aber durch Brecht hab ich gelernt, dass das die Arbeit nicht behindern darf. Also habe ich immer versucht, mit einer großen Lockerheit in die Proben zu gehen.

*Was interessiert Sie heute an Brecht?*

Ich würde die frühen Stücke inszenieren. Das ist ein anderer Ansatz. Das hat was mit der Politik der Zeit zu tun: Wenn ich bedroht werde, muss ich ein Messer nehmen und kann mir nicht aussuchen, was für ein Messer. Die langen Überlegungen von Brecht, womit man am Berliner Ensemble

Beginnen kann, hatten was mit der Situation in der DDR zu tun, nicht mit der Qualität der Stücke. Ganz persönlich würde ich heute Dickicht oder Baal, die Stücke aus den zwanziger Jahren nehmen. Die späteren sind sehr ausgerechnet. Ich erinnere mich, dass Brecht dasaß und die Courage las und plötzlich an die Seite eine Fünf machte. Da fragte ich: Was bedeutet denn das? Er antwortete: Na, wenn man den Punkt verstärken will, braucht man mindestens fünf Verse. Er war auf der Höhe des Handwerks und wusste genau, wie es geht. Dadurch wurden diese Stücke auch ein bisschen flacher, ein bisschen berechenbar. Die Fabel ist immer dominant, während er bei den frühen Stücken stärker versuchte, an Wirklichkeit heranzukommen. Deshalb sind sie unorthodoxer, chaotischer. „Das Chaos ist aufgebraucht, es war die beste Zeit.“

*Wenn Sie die Gesellschaft im Jahr 2002 betrachten, glauben Sie, dass brechtsche Stücke, jenseits von Brecht und seiner Aufführungspraxis, noch in die Gesellschaft eingreifen können?*

Ja. Das glaube ich. Und mehr als heutige moderne Schriftsteller. Der letzte große politische Autor ist Brecht. Und Beckett in einer natürlich vollkommen anderen Weise. Alles Spätere ist schon die Zerstörung selber. ich bin ein großer Bewunderer von Sarah Kane, aber das ist politisch nicht mehr definierbar. Die Wirklichkeitsausschnitte sind nach Beckett immer subjektiver geworden, man kann auch sagen: kleiner.