

Gerhard Schoenberner

Frühe Theaterarbeit

1995

<https://doi.org/10.25969/mediarep/841>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schoenberner, Gerhard: Frühe Theaterarbeit. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 21: Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor, Dramaturg, Regisseur (1995), S. 6–18. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/841>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Gerhard Schoenberner

Frühe Theaterarbeit

Eigentlich hatte ich nur eine thematische Ergänzung vorschlagen wollen, ohne die dieses Symposium unvollständig geblieben wäre. Es schien mir unerlässlich, Egon Monks Theaterarbeit und damit seine künstlerische Herkunft zu beschreiben. Aber wie es so geht: wenn man einen halbwegs vernünftigen Vorschlag macht, wird man gleich gebeten, ihn auch auszuführen.

Da ich aus objektiven und subjektiven Gründen das Thema nicht adäquat abhandeln kann, schon gar nicht mit der Sorgfalt, die eine Studie über einen so sorgfältigen Arbeiter wie Egon Monk erfordern würde, kann ich hier nur eine bestimmte Lücke markieren, nicht sie füllen. Ich kann nicht viel mehr tun, als das Thema zu benennen, das behandelt werden müßte, und darauf zu hoffen, daß ich mit meinen fragmentarischen Hinweisen Egon Monk so weit provozieren, daß er sich selbst zu Wort meldet und ergänzt, was fehlt. Man kennt ja den schönen Rat von Tucholsky, die Autoren sollten die Rezensionen ihrer Bücher selbst schreiben, schließlich kannten sie selbst sie doch am besten. Tatsächlich kann niemand so sachkundig und anschaulich über die Arbeitserfahrungen von Egon Monk sprechen wie Egon Monk.

Das Thema ist also Monks frühe Theaterarbeit. Sie bildet das Fundament an beruflicher Erfahrung, auf dem er später nach Übersiedlung in die Bundesrepublik aufbaut, wenn er als Redakteur und Dramaturg, Autor und Regisseur auf dem Gebiet des Fernsehfilms arbeitet und hier anwendet, entfaltet und weiterentwickelt, was er in der DDR gelernt hat. Die Rede ist von seinen Lehrjahren bei Brecht, dessen Meisterschüler er wurde.

Theaterarbeit, so heißt auch ein inzwischen zum Klassiker gewordener Band, in dem die ersten sechs Inszenierungen des Berliner Ensembles dokumentiert sind.¹ Es handelt sich um die Jahre 1949-1951, also eine Zeit, als das BE zunächst bei Wolfgang Langhoff in Max Reinhardts Deutschem Theater zu Gast war, denn am Schiffbauerdamm residierte zu dieser Zeit noch Fritz Wiusten. "Herr Puntila und sein Knecht Matti, Wassa Schelesnowa, Der Hofmeister, Die Mutter, Biberpelz und Roter Hahn, Mutter Courage und ihre Kinder.

¹ Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, hrsg. von Helene Weigel, Dresden 1952, 434 S.

Regie: Bertolt Brecht, Erich Engel, Berthold Viertel und Egon Monk." So steht es im Titel des Buches. Es waren Aufführungen, die niemand vergessen wird, der das Glück hatte, sie damals zu sehen. Daß sie nicht sämtlich aufgezeichnet sind, wie heute im TV-Zeitalter üblich, ist ein unwiederbringlicher Verlust für das deutsche Theater.

I.

Egon Monk hatte das Glück, einen Lehrer zu finden, der eine eigene Schule gründete und mit seiner Erneuerung der Sprechbühne die Theatersituation von Grund auf änderte. Er kam in keinen etablierten Betrieb, sondern wurde zum Zeugen und sehr rasch zum aktiven Mitarbeiter beim Aufbau dieses großen Experiments.

Im Januar 1949 eröffnet das Berliner Ensemble seine Arbeit mit der *Mutter Courage*, Ende des Jahres folgen der *Puntila* und *Wassa Schelesnowa*. Nicht lange nach der Berliner Uraufführung des *Puntila* im November 1949 (mit Leonhard Steckel in der Titelrolle, später abgelöst von Curt Bois, und stets mit Erwin Geschonneck als Matti) betraut Brecht den jungen Egon Monk damit, das Stück in Rostock herauszubringen. Es ist seine erste selbständige Regiearbeit. Die Premiere findet Anfang Februar 1950 statt.

Im April bringt das BE den Hofmeister von Lenz heraus, eine künstlerisch außerordentliche, poetische und politisch kritische Aufführung. Es handelt sich um eine Bearbeitung. Das Programm nennt Egon Monk, zusammen mit Brecht, Berlau und Neher, in dieser Reihenfolge.

Im Herbst desselben Jahres reist Monk mit Brecht nach München, um ihm, gemeinsam mit Ruth Berlau, bei der dortigen Einrichtung der *Mutter Courage* zu assistieren. Es ist, soweit ich sehen kann, der einzige Fall, in dem die Regie-Assistenz namentlich genannt wird. Im Monat darauf beginnen in Berlin die Proben zu Brechts Bühnenfassung des Romans Die Mutter von Maxim Gorki, die im Januar 1951 Premiere hat. Im gleichen Jahr folgen noch zwei weitere bedeutende Ereignisse: eine Hauptmann-Inszenierung, die Egon Monk als Regisseur und einen der Bearbeiter nennt, und eine Neu-Inszenierung der *Mutter Courage*.

So könnte man fortfahren, aufzuzählen, und riskierte doch nur, etwas zu vergessen. Stattdessen möchte ich wenigstens kurz auf zwei Regiearbeiten von Egon Monk etwas näher eingehen. Ich meine die Bearbeitung der Bühnenstücke *Der Biberpelz* und *Der Rote Hahn* von Gerhart Hauptmann, die gekürzt und nur durch eine Pause getrennt, an einem Abend gezeigt wurden, Monks

erste große selbständige Arbeit am BE, kein Gesellenstück, sondern eigentlich schon die Meisterprüfung. Und den *Urfaust*, der in mehr als einer Hinsicht einen Schlußpunkt darstellt.

II.

Zur Erinnerung: Hauptmanns Diebeskomödie *Der Biberpelz*, ein Jahr nach dem großen Drama *Die Weber*, drei Jahre nach Aufhebung des Sozialistengesetzes und dem Sturz des Eisernen Kanzlers entstanden, spielt im Jahr 1887, zur Zeit der Auseinandersetzung um Bismarcks dritte Militärvorlage, mit der er bekanntlich scheiterte.

In den beiden Protagonisten des Stücks stehen sich zwei soziale Klassen gegenüber. Auf der einen Seite der Amtsvorsteher, Baron von Wehrhahn, der vollauf beschäftigt mit der Verfolgung angeblicher Staatsfeinde - die Diebe vor der Haustür nicht mehr sieht. Auf der anderen Seite die Mutter Wolffen, eine arme Waschfrau und listige Diebin, begabt mit der Pffiffigkeit und dem Mutterwitz des Volkes, die ihn erfolgreich hinters Licht führt.

Während Kleist sein Lustspiel über den korrupten Dorfrichter Adam, diese klassische Satire auf Zustände in Preußen, wie Georg Lukács es nennt, noch nach Holland verlegen mußte, kann Hauptmann in einer Anmerkung unter dem Personenverzeichnis festhalten, wann und wo sein Stück angesiedelt ist.

Es ist ein Blick zurück auf preußische Zustände, die - zumindest, was die Allmacht des Polizei- und Spitzelsystems betrifft - zu diesem Zeitpunkt bereits historisch überwunden sind. Daher die Einladung an das Publikum, den Vertreter des preußischen Obrigkeitsstaates auszulachen und sich auf die Seite der armen Waschfrau zu schlagen.

Aus dem reichen Ensemble des Stückes, das fast so etwas wie einen soziologischen Querschnitt durch die damalige Gesellschaft gibt, müssen noch zwei weitere Figuren genannt werden, nämlich die von den beiden Geschädigten: der Rentier Krüger, dem nach seinem Brennholz auch noch der Pelzmantel abhanden kommt, und der Privatgelehrte Dr. Fleischer, der sich verdächtig macht, weil er demokratische Zeitungen liest.

Freilich: der historische Hauptakteur, eigentliches Opfer der Verfolgungsmaßnahmen des Staates und Organisator des illegalen Widerstandes durch zwölf Jahre Ausnahmegesetz, also die organisierte deutsche Arbeiterbewegung, kommt nicht vor. An dieser Grundkonstellation ändert Hauptmann auch dann nichts, als er 1901, also acht Jahre und sechs Stücke weiter, die Fabel in der Tragikomödie *Der Rote Hahn* noch einmal aufgreift und weiterführt, eine

Fortsetzung der Komödie ins Ernste und gleichzeitig deren Korrektur. Immerhin, Hauptmanns Blick hat sich geschärft, seine Figuren erscheinen nun verändert und in neuer Beleuchtung. Aus der sympathischen SpitzbübIn ist die betrügerische KleinspekulantIn geworden, die auf ihrem Irrweg, die soziale Frage für sich individuell zu lösen, andere niedertritt, bevor sie am Ende selbst zugrunde geht. Auch der Amtsvorsteher, Streber und Leuteschinder in einem, erscheint jetzt nicht mehr nur lächerlich, sondern auch gefährlich, ein Exponent der Junkerklasse und eines Systems, das - wie sich inzwischen gezeigt hatte - noch lange nicht am Ende war. Es ist sicher kein Zufall, daß Theater und Film immer wieder auf den *Biberpelz* zurückgriffen, seine Fortsetzung aber, den *Roten Hahn*, nicht anrührten.

Daß der NS-Film, der selbst noch aus dem sozialen Drama der Storm-Novelle *Immensee* ein Blut-und-Boden-Stück machte, es fertigbrachte, auch den *Biberpelz* politisch in sein Gegenteil zu verfälschen, wundert nicht weiter und interessiert in unserem Zusammenhang nur am Rande.² Interessanter dagegen sind die verschiedenen, einander entgegengesetzten Versuche einer Fortschreibung Hauptmanns, entstanden aus dem Wunsch, bestimmte Akzente deutlicher zu setzen, wo der Autor trotz wachsender gesellschaftskritischer Einsichten und Absichten, für den heutigen Betrachter fast unverständlich, am Ende doch unklar bleibt.

In seiner Verfilmung für die DEFA 1949³ suchte Erich Engel diesen Mangel auszugleichen, indem er zum Beispiel aus dem Nationalliberalen Dr. Fleischer einen Anhänger der Arbeiterbewegung machte. Brecht, Monk und die anderen Bearbeiter gehen mit der Vorlage künstlerisch differenzierter und gleichzeitig politisch konsequenter um, wenn sie vorhandene politische Motive verstärken und im übrigen an zwei Drehpunkten der Handlung, im ersten wie im zweiten Teil, sozialdemokratische Gegenspieler, die bei Hauptmann fehlen, in die Handlung einführen bzw. eine vorhandene Figur als Sozialdemokraten kenntlich machen. Sie sind es, die die Vorgänge des Stücks aus heutiger Sicht kommentieren oder in ein anderes Licht rücken. Die nationalliberale Position des bürgerlichen Akademikers erscheint da plötzlich als unzureichend. Und die kriminellen Machenschaften einer skrupellosen Aufsteigerin

2 *Der Biberpelz*, Regie: Jürgen von Alten, Deutschland 1937. - Der Film, eine Hommage zu Hauptmanns 75. Geburtstag, von ihm durch einen persönlichen Vorspruch autorisiert, ist eine Meisterleistung politischer Anpassung. Er verlegt die Handlung in eine kleine Vorkriegsresidenz, macht aus dem Prototyp eines Systems den privaten Sonderfall eines Mannes, der sich bemüht, durch ganz besonderen Eifer bei seinem Landesherrn eine Scharte auszuwetzen, und von ihm am Ende milde korrigiert wird. So bleibt die Autorität der Obrigkeit, die der junge Hauptmann in Frage stellte, nicht nur unangetastet, sondern wird noch affirmiert.

3 *Der Biberpelz*, Regie: Erich Engel, DDR 1949

verlieren ihren individuellen Charakter vor dem nun sichtbarer werdenden Hintergrund eines Gesellschaftssystems, dessen Gesetzen sie abgeschaut sind. Die Andeutung einer kollektiven Alternative zum Alleingang der Wolff-Fielitz kritisiert in den Augen der Zuschauer auch deren Handlungsweise und spitzt am Ende den sozialen Konflikt offen politisch zu.

Man müßte nun Punkt für Punkt die Eingriffe in den Stoff und ihre soziale Funktion, aber auch die dramaturgischen Konsequenzen für die Szenenabfolge und die Komposition des Ganzen besprechen. Es wäre zu zeigen, wie die Regie den Schauspieler Geschonneck dazu bringt, nicht nur die Lächerlichkeit, sondern auch die Gefährlichkeit des Amtsvorstehers von Wehrhahn herauszuarbeiten. Oder welcher Mittel sich die große Therese Giehse bedient, um nicht nur das allmähliche Altern der Wolfen vorzuführen, was ein Kunststück in sich ist, sondern vor allem, wie es ihr gelingt, weder die Sympathie des Publikums im ersten, noch dessen Mitleid im zweiten Teil ungeteilt auf sich zu ziehen, sondern die Brüche deutlich zu machen und so rechtzeitig eine kritische Haltung der Zuschauer gegenüber der Figur herzustellen. (Hans Mayer und Herbert Ihering haben darüber geschrieben, ich muß das hier also nicht wiederholen.) Und wie bei diesen beiden großen Schauspielern könnte und müßte man nun Rolle für Rolle, Szene für Szene durchgehen, um anschaulich zu machen, wie ein Grundeinfall konkret und im Detail künstlerisch umgesetzt und fruchtbar gemacht wird.

Festzuhalten bleibt: Egon Monk ist der erste, der die beiden Stücke des Dramatikers, die zusammengehören, im Zusammenhang vorgestellt hat. Mit dieser Inszenierung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters hat er nicht nur seine Meisterprüfung abgelegt, er hat Theatergeschichte gemacht.

III.

Gesprochen werden muß noch von einer anderen Monk-Inszenierung, an der Brecht allerdings aktiv mitarbeitete: dem *Urfaust*. Nach den Bearbeitungen des *Hofmeisters* von Lenz und der beiden Hauptmann-Stücke war dies der dritte Versuch einer kritischen Aneignung des nationalen Kulturerbes. Brecht wollte damit gegen die schlechte Tradition des bürgerlichen Theaters bei der Aufführung klassischer Werke angehen, die er kurz als "Schädigung der klassischen Werke" bezeichnete. In seinem Text *Einschüchterung durch die Klassizität* schreibt er dazu:

Anstelle des Ideals trat die Idealisierung, anstelle des Schwungs, der eine Beschwingtheit war, das Reißerische, anstelle der Feierlichkeit das Salbungsvolle usw. usw. Es entstand eine falsche Größe, die nur öde war.⁴

Die Kopisten, so Brecht, kopierten sozusagen mehr oder minder fleißig die Staubflecken gleich mit. Dabei gehe die Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives gänzlich verloren. Und an anderer Stelle:

Selbst auf den Faust hat sich in den letzten hundert Jahren in der Spielweise unserer Theater zentnerweise Staub niedergelassen. In den tragischen Partien ist das Zarte niedlich, das Großartige großtuerisch, ist die Verzweiflung repräsentativ, das Stürmische dekorativ geworden. Die lustigen Partien sind, der "Würde des Ortes" (nämlich des meist staatlichen Theaters) entsprechend und Rechnung tragend der "Bedeutung eines Klassikers", matt, trocken und vor allem ideenlos.

Also beschloß man, den Staub wegzublasen. Dafür bot sich der *Urfaust* als ideale Vorlage an. Faust sollte, wie Hans Mayer sagt, nicht der Renaissance-mensch sein, der zur Identifizierung einlädt, sondern die fragwürdige Gestalt, die er war; Mephisto nicht der dämonische Geist des Bösen und Herr der Unterwelt, sondern ein wirklicher dummer Teufel. Und kein rührendes deutsches Gretchen war vorgesehen, sondern "das etwas derbe, dumme, auch nicht ohne Bosheit agierende Mädchen aus dem niedrigen Kleinbürgertum hatte man im Auge, um die sich anbahnende Mesalliance ganz sinnfällig zu machen."

Monks Inszenierung, die im April 1952 herauskam, wurde zuerst in Potsdam und ein Jahr später in einer Neubearbeitung in Berlin gespielt, wenn auch nur in geschlossenen Veranstaltungen für die Lehrgewerkschaft, Betriebe u.a., bevor sie nach 19 Aufführungen schließlich ganz vom Spielplan abgesetzt wurde.

Die Rezensionen der Potsdamer Aufführung in der Neuen Zeit (CDU) wie in der Märkischen Volksstimme (SED) waren noch positiv bis enthusiastisch. Die Leitung der Betriebsparteiorganisation der Brandenburgischen Landesbühnen rügte allerdings in einem längeren Schreiben die Redaktion ihres Parteiblattes, durch die von ihr veröffentlichte Kritik werde "die klare Stellungnahme unserer Partei zur Pflege und Aneignung unseres klassischen Kulturerbes verwischt".⁵

4 Einschüchterung durch die Klassizität, in: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 7. Schriften zum Theater 2, Frankfurt/Main 1967, S. 1275 ff.

5 Gemeint war die Entschliebung des 5. Plenums des ZK der SED "Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur" vom März 1951, mit der die von A. A. Shdanow in der Sowjetunion verkündeten dogmatischen Thesen zum Begriff des "Sozialistischen Realismus" für die DDR übernommen wurden. In der Entschliebung heißt es unmißverständlich:

In Berlin nötigte die Betriebsparteiorganisation des Deutschen Theaters, bei dem das Berliner Ensemble zu dieser Zeit noch zu Gast war, bereits während der Proben die Bühnentechniker zu einer schriftlichen Beschwerde bei der Leitung des BE. Die Kritiken waren von nun an vernichtend. Den Anfang machte der Berliner Rundfunk, der in einem Kommentar die großen Leistungen des Berliner Ensembles lobte, die *Urfaust*-Inszenierung jedoch als "Verirrung" und "Alarmsignal" bezeichnete und konstatierte:

Willkür des Textes, Entstellung durch angebliche "Einfälle", Entstellung der Gestalten - das bedeutet nichts anderes, als daß das Werk seines humanistischen Inhalts entleert, seines Sinnes beraubt ist. Doch es genügt nicht, die Entstellung eines großen Werkes des nationalen Erbes abzulehnen. Wenn eine solche Inszenierung möglich war, dann muß man sich fragen: Ist es nicht an der Zeit, daß das Berliner Ensemble sein Schaffen ernsthaft überprüft?⁶

Besonders zwei Szenen, die in Form der Satire Kritik am traditionellen Universitätsbetrieb übten, erschienen den Ideologen als Sakrileg: die Schülerszene, in der der Teufel einen schlechten deutschen Professor spielt, der seinem Schüler Wissensdurst wie Gewissen gründlich austreibt und sich im übrigen nur an den Einnahmen interessiert zeigt. Und die Szene in Auerbachs Keller, in der die Regie die Roheit und den Stumpfsinn des studentischen Saufgelages so abstoßend zeigt, wie Goethe es gemeint haben dürfte. Das endgültige Verdict veröffentlichte das parteiamtliche *Neue Deutschland*.⁷ Die Empörung der Kritikerin zittert im Text noch hörbar nach:

Die Regie (...) machte ausschließlich schlechten Spaß, der so weit ging, daß - am Vorabend des 1. Mai - die betrunkenen Studenten in Auerbachs Keller, mit Stuhlbeinen taktschlagend, grölten: Der Mai ist gekommen. Eine ähnliche Verhöhnung des deutschen Volksliedes war bisher auf unserer Bühne nicht erlebt.

"Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder auch in der irrigen Absicht, etwas 'vollkommen Neues' zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen. Das führt zur Entwurzelung der nationalen Kultur, zur Zerstörung des Nationalbewußtseins, fördert den Kosmopolitismus und bedeutet damit eine direkte Unterstützung der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus."

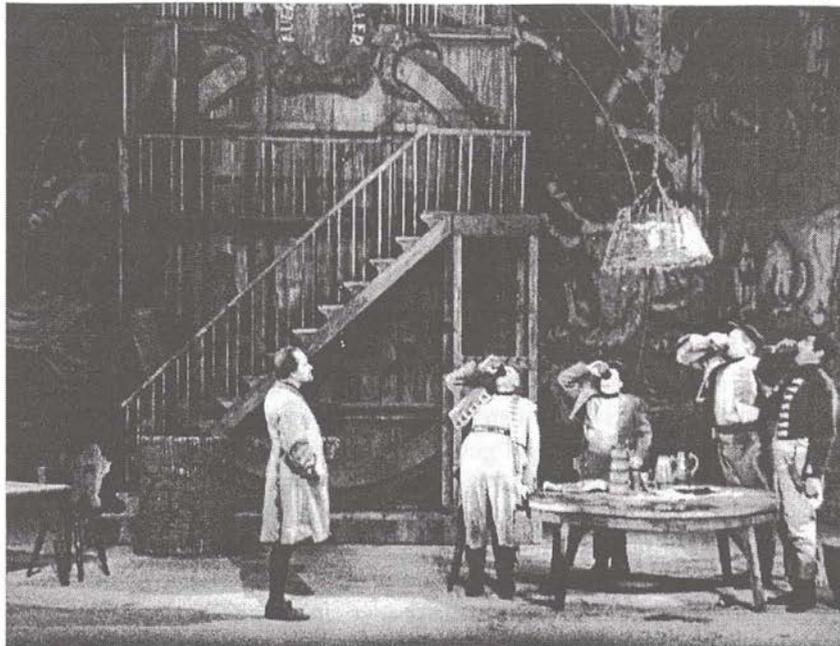
- 6 Kommentar des Berliner Rundfunks in der Sendung "Wir blenden auf" vom 29. März 1953. Zit. nach: Bernd Mahl: Brechts und Monks "Urfaust". Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Schriftenreihe der Goethe-Gesellschaft, Studien zur Goethe-Zeit und Goethe-Wirkung, Band 1, Stuttgart 1986.
- 7 Johanna Rudolph, Weitere Bemerkungen zum Faust-Problem - Zur Aufführung von Goethes Urfaust durch das Berliner Ensemble, in: *Neues Deutschland*, 27. Mai 1953. Zum selben Thema siehe auch: 1953 - Syberberg filmt bei Brecht. Mit Beiträgen von Hans Jürgen Syberberg, Käthe Reichel, Egon Monk. Drucksache 4 der Schriftenreihe des Berliner Ensembles, Berlin 1993.

Diese Aufführung, hieß es da, könne nur verstanden werden als Absage an die klassischen Traditionen unserer Nationalkultur. Und einige Zeilen weiter:

Auf welche Basis will man sich stellen, wenn man der Klassizität eine Absage erteilt? Das kann nur eine volksfremde, antinationale Basis sein. Sich der Einschüchterung durch die Klassizität zu erwehren, statt an die klassischen Traditionen anzuknüpfen, bedeutet also, sich auf die Position des Kosmopolitismus zu begeben und den Auflösungstendenzen des Formalismus Vorschub leisten.

Das war nicht die persönliche Ansicht der Kritikerin Johanna Rudolph, sondern eine parteiamtliche Anklageschrift, kein Diskussionsbeitrag, sondern die Beendigung jeder Diskussion per Dekret einer Staatsmacht, die - auch das muß man sagen - Brecht andererseits Heimstatt und Arbeitsmöglichkeiten bot, die er im Westen Deutschlands nie bekommen hätte.

Hier nun trennen sich die Wege des Meisterschülers von seinem Lehrer. Brecht, der die besseren Argumente auf seiner Seite wußte, versuchte durch scheinbares Nachgeben Zeit zu gewinnen, weil er sicher war, die gerade herrschende Dummheit am Ende zu überlisten, und auf seine Weise hatte er sogar recht. Monk inszenierte noch *Die Gewehre der Frau Carrar*, wie es geplant war. Danach ging er zunächst nach Westberlin, später nach Hamburg und begann einen neuen Lebens- und Arbeitsabschnitt. Aber er wurde kein Renegat.



Auerbachs Keller, *Urfaust*, Inszenierung im April 1952 mit dem Berliner Ensemble

Nie hat er abgeschworen, verraten, oder verleugnet, woher er kam. Und dazu bestand auch kein Grund.

IV.

Der Ortswechsel fällt zusammen mit dem Sprung in ein neues Medium. Zunächst Autor und Regisseur, dann Hörspieldramaturg, verläßt er den Rundfunk nach einigen Jahren wieder und wird Leiter der Abteilung Fernsehspiel des NDR, die in einem knappen Jahrzehnt durch ihn Prägung und Profil erhält. Nur einmal noch kehrt er für kurze Zeit zum Theater zurück. Das Intermezzo im Deutschen Schauspielhaus Hamburg, im Herbst 1968, diese kurzen zehn Wochen im Intendantenkarussell dieses Hauses, bleibt Episode, auch wenn sie dramatische Züge aufweist.

Monks Versuch einer radikalen Erneuerung des Theaters, zeitgenössisch in Inhalt und Form, scheiterte bereits im programmatischen Anlauf. Schon seine ersten beiden Inszenierungen stießen auf wütende Ablehnung und lösten eine politische Kampagne aus, der er sich und seine Familie auf Dauer nicht aussetzen mochte. Monk war nur einer von vierzehn Intendanten, die der Hamburger Krämergeist im Laufe der Jahre aus der Stadt gegrault hat; er befindet sich da in recht guter Gesellschaft.

Da sein Stuhl als Chef des Fernsehspiels inzwischen von seinem Stellvertreter besetzt war, gewann das Fernsehen in ihm einen neuen Autor und Regisseur. So machte Monk, ein Glücksfall für seinen Sender, eine Niederlage, die andere verbittert und aus der Bahn geworfen hätte, für sich und seine Arbeit noch produktiv. Und nur deshalb ist die Geschichte erwähnenswert.

Liest man noch einmal die Beiträge, die kenntnisreich und präzise, jeder auf seinem Felde, den Fernseh dramaturgen und Anreger wie den späteren Autor und Regisseur anhand seiner Arbeit beschreiben, findet man erneut bestätigt, wie vieles von dem, was Monks redaktionelles Konzept wie seine eigenen Filme auszeichnet, in der frühen Theaterarbeit angelegt ist. Die fast wissenschaftliche Arbeitsweise, deren Resultate doch nie in theoretischer Abstraktion verkümmern, sondern gewonnene Erkenntnis in sinnliche Anschauung umsetzen, ist unverkennbar von Brecht inspiriert und gleichzeitig ureigenstes Produkt des schöpferischen Naturells von Egon Monk. Das ist nicht nur so dahingesagt, die Elemente lassen sich konkret benennen. Damit auch jene, die zwar die Filme, nicht aber die Bühneninszenierungen kennen, meine Behauptung überprüfen können, will ich hier einige von ihnen noch kurz beschreiben.

Wenn man davon ausgeht, daß der Film wie das Theater - um mit Brecht zu reden - Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens herstellt, der Beziehungen unter ganz bestimmten, erkennbaren und benennbaren historischen und sozialen Bedingungen, ergeben sich eine Reihe von prinzipiellen Regeln für das methodische Vorgehen. Sie alle finden sich in Monks Filmen wieder.

Da ist der Blick des Forschers, der den gesellschaftlichen Erscheinungen und Prozessen dieselbe Aufmerksamkeit widmet, wie die Wissenschaft den Naturkräften. Dieser Blick trifft zunächst das Material, die Fabel, das Kernstück aller theatralischen Veranstaltung, aber ebenso die bisherigen traditionellen Formen ihrer Behandlung auf der Bühne.

Zunächst also: Was verrät uns der Text über unseren Forschungsgegenstand? Was wird sichtbar und ablesbar? Wo und wie läßt sich die Einsicht in den Charakter der abgebildeten Verhältnisse erhellen und verschärfen? Wie sind die Figuren des Stücks gezeichnet? Wo liegt der Schnittpunkt zwischen dem individuellen und dem sozial determinierten Rollenverhalten, das ihm übergestülpt ist? Spiegelt der Einzelfall gleichzeitig das allgemein Typische, das heißt, erlaubt das Spezifische die Verallgemeinerung?

Nachdenken über soziales Rollenverhalten schließt auch die Überlegung ein, wie die Energie der Wolffen, die ins Kriminelle zielt, - wie jene der Wassa Schelesnowa, die die Giehse zuvor spielte -, unter anderen Verhältnissen eines sozial und human organisierten Gemeinwesens gesellschaftlich fruchtbar gemacht werden könnte.

Freilich, "Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen, was wissenswert ist?" Geduldige und genaue Beobachtung der Wirklichkeit ist nötig, Neugier und Entdeckerfreude, um Entdeckungen zu machen und das Entdeckte zu entschlüsseln.

In der Rede des Dramaturgen im *Messingkauf*⁸, im *Kleinen Organon*⁹ und an vielen anderen Stellen empfiehlt Brecht den Schauspielern, das Theater des Alltags, die Bühne der Straße zu ihrem Studienfeld zu machen, um mehr über die soziale Realität zu erfahren und darüber, wie man sie am präzisesten abbilden kann, aber stets mit Spaß, lebendig und unterhaltsam.

Die Besetzung der Rollen gegen die gewohnten Klischees, die den Zuschauer zur Aufmerksamkeit anhält, und der Aufbau der Rollen sind das nächste. Auch hier soll der gängigen Erwartung widersprochen werden. (Willi

8 Der Messingkauf. In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (s. Anmerkung 4), S. 500 ff.

9 Kleines Organon für das Theater, in: *Sinn und Form*. Erstes Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin o.J., 264 S., S. 11 ff., siehe auch Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Anmerkung 4), S. 661 ff.

Schwabes Beschreibung, wie er seine Darstellung des Grafen Wermuth im Hofmeister entwickelt, liefert dafür ein klassisches Beispiel.¹⁰⁾

Das Häßliche auf schöne Art zu zeigen, das Langweilige unterhaltsam, das Dumme intelligent, das Vertraute als befremdlich und das Bestehende als veränderbar, diese Aufforderung verrät den antinaturalistischen Ansatz, der im Großen dazu befähigt, über die bloße Schilderung des Milieus, wie echt gezeichnet auch immer, hinauszugelangen und die gesellschaftlichen Mechanismen sichtbar zu machen, die es produzieren.

Das alles findet sich in Monks Filmen wieder.

Wie in *Ein Tag* die hermetisch abgeschlossene Welt des Konzentrationslagers als fremder Planet mit eigenen Gesetzen dargestellt wird und doch gleichzeitig als sozialer Mechanismus, der vertraute Züge aufweist, die hier nur ins Extrem getrieben, auf einer qualitativ neuen Stufe wiederkehren, wie das Ungeheuerliche und das Alltägliche zusammengehen, zeigt an einem heiklen und nur schwer darstellbaren Gegenstand, auf welche Weise Monk schöpferisch umsetzt, was er einmal gelernt hat.

Auch die Schlußszene im Restaurant, zwischen Tristesse und Gemütlichkeit, die andere Seite des Alltags, beschreibt einen scheinbaren Widerspruch und hebt ihn doch gleichzeitig auf: nicht trotz, sondern wegen dieser Kleinbürger gibt es eine Welt, in der Lager existieren, und deren Existenz definiert auch die Lebensqualität außerhalb ihrer Zäune. Auch hier wird das Vertraute befremdlich, erzeugt Ruhe Unruhe. (Zur handwerklichen Methode sei am Rande vermerkt, daß Monk, wie er uns erzählte, um dokumentarische Authentizität zu erreichen und Theaterei der Komparsen zu verhindern, nur jene Sequenzen verwandte, die er ohne Vorankündigung in einer Drehpause aufgenommen hatte.)

V.

Wer also verwaltet Brechts Erbe? Und wer führt es fort? Die Schriftgelehrten, die sich drei Jahrzehnte lang an Text-Exegesen der Modelle abmühten und den Plan des Meisters um so sicherer verfehlten, je strenger sie sich an sein Wort hielten, haben sein lebendiges Theater gründlich sterilisiert und in einen Zustand musealer Erstarrung versetzt.

10 Willi Schwabe, Beschreibung der Figur des Grafen Wermuth durch den Darsteller. In: Theaterarbeit (siehe Anm. 1), S. 100

Monk ist vielleicht der einzige und eigentliche Erbe, denn bei ihm ist Brechts Geist lebendig geblieben. Er hat seine Ideen begriffen und wendet sie schöpferisch an. Was ihm verwertbar schien, auch das ein echt Brechtscher Gestus, hat er übernommen, produktiv gemacht und dem neuen Medium, das Brecht so sehr interessierte, dadurch neue Möglichkeiten abgewonnen, neue Inhalte erschlossen und neue Formen erobert.

Egon Monk hat das Erbe seines großen Lehrers bewahrt und mit dem anvertrauten Pfunde gewuchert. Mit ihm teilt er die Erschütterung, nicht über das unaufhaltsame Walten des Schicksals, von dem die Menschen geschlagen sind, sondern vielmehr über die nicht unumgänglichen, die aufhaltsamen Katastrophen, die nicht aufgehalten werden und also stattfinden, obwohl sie vermeidbar sind. Und er teilt sie seinem Publikum mit.

Es ist die Erkenntnis, daß neun Zehntel der großen Tragödien, jene des individuellen Lebens wie ganzer Kollektive, Völker und Nationen, ausgelöst werden durch bestimmte Besitz- und Herrschaftsverhältnisse, nicht durch rachsüchtige Götter, sondern organisiert von Menschen, Mächten, Interessen.

Schwimmen gegen den Strom, Erziehung zu kritischem Denken und humanem Handeln durch das Medium der Kunst, das bleibt Egon Monks Geschäft und macht seine Arbeit nützlich, notwendig und ganz unentbehrlich.



Bertolt Brecht, Pfarrer Karl Kleinschmidt, Egon Monk, Prof. Dr. H.H. Schmid, Helene Weigel und Hilde Troeger geb. Schmid (v.l.n.r.) in Ahrenshoop, Sommer 1950

Es ist der Geist der Aufklärung, der auf die Veränderbarkeit der Menschen und der Verhältnisse setzt, trotz allem. Der weiß, daß man - um Erich Kuby zu zitieren - die Menschen dumm machen kann wie die Hühner und blutgierig wie die Wölfe. Und der doch nicht aufhört, darauf zu vertrauen, daß sich auch ihre Intelligenz und ihre Menschlichkeit mobilisieren, ihre guten Gefühle entwickeln und zu besserer Erkenntnis klären lassen.

Es gibt da eine sehr schöne Bemerkung von Brecht, die auch von Egon Monk sein könnte, die er aber auf jeden Fall unterschreiben wird. Ein Kommentar übrigens auch zu der Behauptung von der angeblich kalten Beobachtung, die ebenso ein Mißverständnis ist wie die Vorstellung von der epischen Spielweise als einer undramatischen. Es handelt sich um Brechts Schlußwort in einer Debatte des Jahres 1955, publiziert unter dem Titel "Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles - Kleines Gespräch in der Dramaturgie", publiziert im zweiten Sonderheft von "Sinn und Form" anlässlich von Brechts Tod¹¹. Da heißt es, und das soll auch mein Schlußwort sein:

Ich empfehle euch aber, besonders mißtrauisch zu sein gegen Leute, die in irgendeiner Weise die Vernunft aus der künstlerischen Arbeit verbannen möchten. Sie denunzieren sie für gewöhnlich als "kalt", "unmenschlich", "lebensfeindlich" und als eine unversöhnliche Gegnerin des Gefühls, das allein die Domäne des Künstlers sei. Sie schöpfen angeblich aus der 'Intuition' und verteidigen ihre "Impressionen" und "Visionen" arrogant gegen alle Einsprüche der Vernunft, die in ihrem Mund etwas Banausisches bekommt. Aber der Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl besteht nur in ihren unvernuftigen Köpfen und nur infolge ihres höchst zweifelhaften Gefühlslebens. Sie verwechseln die schönen und mächtigen Gefühle, welche die Literaturen der großen Zeiten widerspiegeln, mit ihren eigenen imitierten, verschmutzten und krampfigen, welche das Licht der Vernunft allerdings zu scheuen haben. Und Vernunft nennen sie etwas, was nicht wirkliche Vernunft ist, da es großen Gefühlen entgegensteht. (...)

Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle."

¹¹ Bertolt Brecht: Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles. Kleines Gespräch in der Dramaturgie, in: *Sinn und Form* Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin o.J., S. 244 ff.