

**„Dem wir ruhig einen gewissen Kredit gewähren können“.  
Brecht und das Elisabethanische Theater  
in den 1920er Jahren – am Beispiel des *Macbeth*.**

Der Ehrgeiz des Anfang der zwanziger Jahre noch immer sehr jungen Bertolt Brecht kann sicherlich in mehrfacher Hinsicht als ein literarischer Vatermord, als eine „anxiety of influence“ (H. Bloom) beschrieben werden. Zu den großen Konkurrenten, an denen es sich zu messen galt, musste zweifellos auch Shakespeare zählen, der seit dem 18. Jahrhundert zu einer leidenschaftlich umstrittenen, freilich meist gerühmten Herausforderung für deutsche Schriftsteller geworden war, um ihm gegenüber Positionen der eigenen Poetik genauer zu entwickeln. Brechts Verhältnis zu Shakespeare ist also einerseits anschlussfähig an eine Linie, die von Lessing und Lenz über Goethe, Schiller und das 19. Jahrhundert bis unmittelbar in Brechts Gegenwart führte, in der z.B. Max Reinhardt mit seinen Inszenierungen Maßstäbe setzte, – Maßstäbe freilich, die eben Brecht nicht anerkennen wollte. Denn andererseits ist Brechts komplexes Verhältnis zu Shakespeare nicht nur höchst originell, sondern auch enorm kreativ.

Zu dieser Kreativität, die hier natürlich nur ausschnitthaft verhandelt werden kann, gehört u.a., dass Shakespeare nicht als Kultfigur, als Star, als einmalige Größe wahrgenommen wird, sondern dass Brecht das elisabethanische Theater insgesamt interessiert. In seiner Bibliothek besaß er etwa einen Band mit den „Schauspielen der englischen Komödianten“, den Wilhelm Creiznach 1889 herausgegeben hatte.<sup>1</sup> Brecht wusste um Shakespeares Zeitgenossen, er wusste z.B. über Thomas Kyd Bescheid, den Verfasser des vermutlichen Ur-Hamlet, er hat John Ford und Christopher Marlowe intensiv studiert und, wie wir wissen, bearbeitet. Dass das Elisabethanische Theater vielfach auf Illusionen verzichtet hat und dass distanzierende Muster wie Lieder, Publikumsanreden oder erzählende Partien eine große Rolle spielen, ließ für Brecht die Nähe zwischen der Shakespearebühne und dem epischen Theater deutlich werden.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Hrsg. vom Bertolt-Brecht-Archiv, bearbeitet von E. Wizisla, H. Streidt, H. Loeper. Frankfurt/Main 2007, Nr. 1240, S. 179.

<sup>2</sup> vgl. Baum, Ute: Bertolt Brechts Verhältnis zu Shakespeare. Berlin 1981 und Heinemann, Margot: ‚Drama for Cannibals?‘ Notes on Brecht and Shakespearean Characterisation. In: Shakespeare-Jahrbuch (Ost) 126, 1990, S. 135–139.

Nachdem in dieser Reihe ein eigener Beitrag der Männerliebe gewidmet ist, worin es zu nicht unerheblichen Teilen um die Marlowe-Bearbeitung *Leben Eduards des Zweiten* geht, möchte ich diesen Text hier nicht ins Zentrum rücken; stattdessen werde ich, wenn auch nur exemplarisch, nach der Funktion und der Rolle Shakespeares für Brechts Selbstverständnis und die Entwicklung seines Theaters fragen. Zwar handelt es sich auch dabei um ein insgesamt gut ausgeleuchtetes Forschungsgebiet, aber genauere Nachfragen scheinen doch gerade hier im Einzelfall sinnvoll, zumal sich die Textsituation verändert hat. Die Fülle des Materials ist noch keineswegs ausgenutzt, selbst wenn, wie im Folgenden der Fall, der Blick auf nur wenige ausgewählte Phänomene gerichtet werden soll. Es scheint mir lohnend, von Brechts Auseinandersetzung mit Shakespeares *Macbeth* auszugehen.

Die Forschung hat sich eher cursorisch als intensiv dieses Themas angenommen. Margot Heinemann hat sich mehrfach mit Brechts Shakespeare-Deutungen auseinandergesetzt, einem puzzle von rund 200 Belegstellen, die keinen systematischen Zusammenhang ergeben; aber für die Diskussion des *Macbeth* ist es nicht hinlänglich zu summieren, Brecht habe Mitte der zwanziger Jahre „a sweeping revulsion against ‚the classics‘“ bewiesen, die sich als irrelevant herausgestellt hätten.<sup>3</sup> Auch die relativ ausführliche Studie von Doc Rossi: *Brecht on Shakespeare. A Reevaluation* von 1996 muss sich noch auf den Textband vor der dreißigbändigen Ausgabe stützen, kennt mithin allein die *Vorrede* zu Brechts Bearbeitung.<sup>4</sup> Brechts *Macbeth*-Bearbeitung spielt in Antony Tatlows Studie *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign* von 2001 keine Rolle, auch nicht bei der Besprechung einer zeitgenössischen chinesischen Produktion.<sup>5</sup>

Als kürzeste unter den Shakespeare-Tragödien hat *Macbeth* eine besondere Rolle, es gehört nicht in den Zyklus der Historiendramen, sondern es ist mit *Hamlet*, *Othello* und *King Lear* eine der großen Charaktertragödien und doch zugleich ein Stück, das die Verführung durch die Macht in den Mittelpunkt stellt. Von daher konnte es Brecht 1927 sicherlich reizen, gerade dieses Stück für eine Rundfunkbearbeitung einzurichten. Nach der Angabe Elisabeth Hauptmanns entstand dieses Projekt gemeinsam mit Alfred Braun, der als Leiter der Sendespielabteilung bei der Funkstunde Berlin auch Regie führte. Als Sprecher konnten u.a. Werner Krauss und Theodor Loos gewonnen werden, Helene Weigel sprach

---

<sup>3</sup> Heinemann, Margot: *How Brecht read Shakespeare*, in: *Political Shakespeare. Essay in cultural materialism*, ed by Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester 1994, S. 226–254, hier S. 234.

<sup>4</sup> Rossi, Doc: *Brecht on Shakespeare. A Reevaluation*. In: *Comparative Drama* 30. 1996, S. 158–187, hier S. 170–173. Rossi bietet einen guten Forschungsüberblick.

<sup>5</sup> Tatlow, Antony: *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*. Darin S. 189–218: ‘Macbeth’ in Kunju Opera, Durham und London 2001.

die Lady Macbeth (GBA 10, S. 1160), und zwar so, dass Brecht Jahre später noch rühmte, sie habe „die Königinnen des klassischen Theaters [...] mit viel Humor, in schlichtester Menschlichkeit darzustellen“ vermocht (GBA 22, S. 610).

Wie sieht es mit der editorischen Erschließung von Brechts *Macbeth*-Bearbeitung aus? Während die *Vorrede zu ‚Macbeth‘* bereits seit 1964 in den *Schriften zum Theater*, Bd. 1, zugänglich war, kennen wir die beiden Textfragmente B1 und B2 erst aus dem Band 10 der Großen kommentierten Ausgabe, erschienen 1997 (GBA 10, S. 550–553). B1 umfasst gut 80 Verse, B2 nur 5 Verse. Gerade angesichts der Prominenz des Themas – Brecht meets Shakespeare! – wie auch vor dem Hintergrund einer rührigen Forschung ist es erstaunlich, dass für die Erläuterung der Fragmente in der maßgeblichen Ausgabe die verfügbaren Quellen nicht genutzt wurden. Die vorsichtige Formulierung des Bandherausgebers: „Es ist zu vermuten, daß Brecht mit Blick auf die vorgegebene Sendezeit umfangreiche Kürzungen vornimmt und daß er darüber hinaus sowohl in die dramaturgische Struktur als auch in die Sprachgestaltung eingreift“ (GBA 10, S. 1160), fällt nicht nur hinter den mit den Textfragmenten gegebenen Erkenntnisstand zurück, sondern versäumt auch durch die Nicht-Einbeziehung zeitgenössischer Rezensionen eine genauer mögliche Rekonstruktion.

Im Fragment B1 zeigt sich Brechts radikal eigenwilliger Umgang mit der Vorlage. Ohne dass die Einordnung dieser Passage in seinen Text, den wir ja als ganzen nicht haben, eindeutig wäre, spricht vieles dafür, dass es sich um den Anfang der Bearbeitung handelt. Brecht zitiert zentrale Verse aus Shakespeares Eröffnungsszene, dem kurzen Auftritt der Hexen. Folgende Beobachtungen können getroffen werden: Brecht verwirft die Hexen, sie spielen als *dramatis personae* keine Rolle. Der ihnen bei Shakespeare zugewiesene Text wird jetzt Macbeth und Banquo in den Mund gelegt. Die Regieanweisung „Macbeth und Banquo gehen grölend über die Heide“ bereitet darauf vor, dass hier Shakespeares Stück nicht als Klassiker inszeniert wird, sondern dass diese Bearbeitung mit den erkennbaren, leicht veränderten Originalversen spielt und sie *als Zitate* ausstellt, wenn Macbeth und Banquo statt der Hexen grölen:

I  
Wenn der Schlachtlärm stille schweigt  
Wer der Sieger ist, sich zeigt  
Das ist, vor der Tag sich neigt.

2  
Bruder, diese Küsten kenn ich  
Auf der Seemannskarte nenn ich  
Jeden Punkt um einen Pfennig.

Blutiges Tier und blutiges Tier  
 Rauft sich dort und rauft sich hier  
 Und was übrig bleibt, sind wir. (GBA 10, S. 550)

Die dreimal drei Verse, mit identischem Reim, werden in der Art von Brechts gestischer Lyrik als Strophen durchnummeriert; sie erscheinen im Mund der Protagonisten wie Klassikerzitate, die zugleich erinnert und „grölend“ verarbeitet werden. Bei Dorothea Tieck hatte der Text am Dramenbeginn geheißen:

Erste Hexe: Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,  
 Im Blitz und Donner, oder im Regen?  
 Zweite Hexe: Wenn der Wirrwarr stille schweigt,  
 Wer der Sieger ist, sich zeigt.  
 Dritte Hexe: Das ist, eh der Tag sich neigt.<sup>6</sup>

Brecht streicht nicht nur die dramaturgische Einbettung dieses Hexentreffens, sondern verabsolutiert den Ausgang der Schlacht, – ja mit dem zweiten Dreizeiler bedient er sich bereits einer ganz anderen Stelle, nämlich einer Passage aus der Szene I,3, in der die Hexen dann Macbeth und Banquo ansprechen. Zuvor berichten sich die Hexen schadenfroh von ihren Eskapaden, und dabei verändert Brecht die drei Verse Dorothea Tiecks zu einem einheitlichen, identischen Reim:

Erste Hexe: Wo sie wehen, die Küsten kenn' ich.  
 Jeden Punkt und jeden Zirkel nenn' ich  
 Auf des Seemanns Karte.<sup>7</sup>

Brecht intensiviert dagegen durch den strengeren Reim die akustische Wirkung, bewegt sich aber sehr freizügig entgegen der Handlungsvorlage, zumal die dritte Strophe wohl Brechts Eigentum ist, – als nüchterner Blick auf das blutige Geschäft der Macht, das den Menschen zum Tier macht.

Dass Brecht hier Zitate der Hexen auf andere Sprecher verteilt, dient nicht nur der Entromantisierung und Entdämonisierung der Szene, es lässt überdies den Hörspiel-Charakter deutlich erkennen, denn die Bearbeitung ist für den Hörfunk bestimmt. Dabei kann man vielleicht an eine andere literarische Szene denken, in der ebenfalls die Rede der Hexen als anonyme Stimme erscheint – an Fontanes Rahmen in der Ballade *Die Brück' am Tay*, wo sich ebenfalls der Dreifachreim findet:

„Wann treffen wir wieder zusamm?“  
 „Um die siebente Stund', am Brückendamm“.

<sup>6</sup> William Shakespeare: *Macbeth*, in: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. Hrsg. von L. L. Schücking. Darmstadt 1970, Bd. 9, S. 98–166, hier S. 100.

<sup>7</sup> Shakespeare, *Macbeth*, S. 103.

„Am Mittelpfeiler“  
„Ich lösche die Flamme“.<sup>8</sup>

Den Stimmencharakter des Hörspiels nutzt Brecht, indem er statt der nicht mehr brauchbaren Hexen mit Echo-Wirkungen arbeitet und eine Echo-Stimme einführt, die ja mit den Mitteln des Radios besonders gut zu realisieren ist. Eine Echo-Rolle führt Macbeth und Banquo in den folgenden Dialog hinein, der dann sein Material aus zwei ganz unterschiedlichen Shakespeare-Szenen gewinnt. Für die folgenden Verse Macbeths gibt es unterschiedliche Vorlagen aus weit voneinander getrennten Szenen in Shakespeares Stück:

Banquo  
Viermal. Viermal hat Nachtmar gekreicht.  
Macbeth  
Juckend sagt mein Daumen mir  
Etwas Böses naht sich hier.  
Was willst du, scheue Hexe der Mitternacht  
So wild und eingeschrumpft in deiner Tracht?  
Bist du etwas, das Antwort gibt? (GBA 10, S. 551)

Die ersten beiden Verse stammen aus Shakespeares Szene IV,1, in der der schon im Blut watende König und Mörder Macbeth die Hexen über die Zukunft befragt. In der Übersetzung lauten sie bei Dorothea Tieck:

Zweite Hexe: Ha! mir juckt der Daumen schon,  
Sicher naht ein Sündensohn.<sup>9</sup>

Brecht hat die Verse gekürzt und entmoralisiert, dichtet den folgenden hinzu und zitiert mit dem vierten Vers eine ganz andere Stelle, diesmal aus Banquos Anrede an die Hexen, in der Szene I,3:

Wer sind diese?  
So eingeschrumpft, so wild in ihrer Tracht?<sup>10</sup>

Der letzte Vers springt dann wieder in die Szene IV,1 zurück, in der Macbeth den Hexen Antworten auf seine Fragen abverlangt.

Zwar lässt Brecht die Hexen nicht mehr auftreten, aber Banquo spricht von ihnen, und vor allem bleiben ihre Prophezeiungen bestehen. Dass Macbeth Than von Glamis, Than von Cawdor und schließlich König werden soll, das verkündet ihm mit einem „Heil dir“ sein Konkurrent Banquo. Umgekehrt übernimmt Macbeth die Verse der Hexen, in denen Banquo prophezeit wird, dass er zwar nicht selbst, aber seine Kinder Könige werden – eine Ankündigung, die ja in Shakespeares Stück nicht

---

<sup>8</sup> Fontane, Theodor: *Werke, Schriften Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Darmstadt 1978, Abt. I, Bd. 6, S. 285–287, hier S. 285.

<sup>9</sup> Shakespeare, *Macbeth*, S. 141.

<sup>10</sup> Shakespeare, *Macbeth*, S. 103.

mehr eingelöst wird. Aber nicht nur diese menschliche Erdung des Hexenwissens ist auffällig, auch die Regieanweisungen des schmalen Textes sind aufschlussreich: Dass Macbeth und Banquo „grölend über die Heide“ gehen, reduziert in jedem Fall die tragische Fallhöhe, es reduziert Shakespeare auf das Clowneske; auch weitere Angaben, etwa wenn Banquo ein Echo nachmacht oder Macbeth die unglaublichen Verkündungen wiederholt und dabei, wie es heißt „lachend rumgeht“ (GBA 10, S. 551), sind Zeichen einer Reduktion. Nicht anders ist die Angabe zu lesen: „Banquo benutzt seinen Helm als Hexenkessel und braut darin eine Unheilssuppe“. Hier wird Shakespearesche Unheimlichkeit ironisiert, die Bearbeitung zielt mehr auf eine Kommentierung als auf eine Reproduktion der Vorlage.

Dieser Befund lässt sich weiter erhärten, wenn man, im Unterschied zur GBA und in Ermangelung weiterer Originaltexte, die zeitgenössische Rezeption heranzieht; die Rundfunksendung vom 14. Oktober 1927 wurde zumindest in *einer* Dokumentation gespiegelt, die allerdings erst 1938 publiziert wurde und Brecht unterstellt, „politische, marxistische und bolschewistische Programme und Thesen“ hätten die „Umwandlung des Dramas zum Hörspiel“ bestimmt – so Erich Schumacher in einer Monographie über *Macbeth auf der deutschen Bühne*, erschienen in Emsdetten 1938, – eine zwar mit Vorsicht zu nutzende Quelle, auf die aber in der Berliner und Frankfurter Ausgabe nicht hingewiesen wird. Dabei ist sie von der Forschung längst ausgewertet worden<sup>11</sup> und kann manchen Einblick in Brechts weiteres Vorgehen bieten, zumal Schumacher wohl auf ein „Exemplar der Bearbeitung [...] im Besitz des Theatermuseums Köln“<sup>12</sup> hatte zurückgreifen können. Demnach hat Brecht offenbar mit der Figur eines „Ausrufers“ gearbeitet, der „mit knappen Angaben die Szenenfolge“ benannte:<sup>13</sup> „Schon die turbulente Spannung des Anfangs sollte durch ein ‚Hörbild‘ geschaffen werden, das über die Absichten der Bearbeiter sofort deutlich genug Auskunft gab. Aus dem Lärm einer modernen Schlacht“, so Schumachers Bericht weiter, „lösten sich die Stimmen des ‚Feldpredigers‘, des ‚Pazifisten‘, eines ‚Etappenhelden‘, des ‚schneidigen Offiziers‘, des ‚Landesverrätters‘, des ‚Unhelden‘, eines ‚Okkulisten‘ und ‚eines Sterbenden“.“<sup>14</sup> Möglicherweise hat Brecht also die bei Shakespeare nicht auftretenden Figuren – etwa die Thans von Glamis und Cawdor – zu Wort kommen lassen und ihnen offenbar neu erfundene Stimmen zur Seite gestellt.

Brecht scheint dabei eine Blendetechnik eingesetzt zu haben, die Schumacher wohl angesichts der Dramenvorlage beanstandet, die aber als

---

<sup>11</sup> Symington, Rodney T.K.: *Brecht und Shakespeare*. Bonn 1970, S. 86ff.

<sup>12</sup> Schumacher, Erich: *Macbeth auf der deutschen Bühne*. Emsdetten 1938, S. 295.

<sup>13</sup> Ebd., S. 254.

<sup>14</sup> Ebd., S. 254.

früher Beitrag zur Regie des Hörspiels außerordentlich überzeugend gewesen sein muss. Schumacher wundert sich geradezu, dass Musik bedeutende Monolog- oder Dialogpartien begleitet hat, er stellt fest „Wie in einem Film blendet eine Szene zur anderen über“, und begreift auch nicht, dass die Regie beim Bankett besonders raffiniert „bald das Gespräch zwischen der Lady Macbeth, bald die Geräusche des Banketts, dann wieder das Gespräch der Lady mit Duncan oder die Monologe Macbeths hören lässt“.<sup>15</sup> Symington schreibt schon 1970 mit völligem Recht: „Heute würde man einen solchen Regieeinfall wahrscheinlich für genial erklären“.<sup>16</sup> Die GBA hätte gut daran getan, diese Materialien heranzuziehen. Denn aus ihnen geht weiter hervor, dass Brecht wesentliche Teile des Shakespeareschen Originals weggekürzt hat, etwa indem der Ausrufer „den Inhalt des ganzen dritten Aktes“ erzählte, nämlich „die Ermordung Banquos, den Ausgang des Banketts [hier ist vermutlich eher die Geisterszene III.4 gemeint – M. M.] und die Gehorsamsverweigerung Macduffs“.<sup>17</sup> Schumacher hat Brechts Bearbeitung scharf verurteilt, als Zeichen „für den kulturellen Verfall der Zeit vor 1933“ angesehen und nur „zersetzende Parteipropaganda“ wahrgenommen.<sup>18</sup> Erich Schumacher wurde noch 1938 zum jüngsten Intendanten Deutschlands, er hat seine Karriere während des Krieges fortgesetzt und ist in seiner Zeit als Intendant in Essen u.a. durch Uraufführungen von Stücken von Peter Weiss und Rolf Hochhuth hervorgetreten. Aber selbst aus dem ideologischen Zerrspiegel seiner Dissertation sind gewichtige Züge der Bearbeitung erkennbar, die es nun an jener kritischen *Vorrede* zu messen gilt, die Brecht der Sendung vorangestellt hatte.

Schauen wir sie genauer an: Ob Brechts genialer Überblick so weit reichte, dass er noch das Datum dieser Sendung bewusst auf einen 14. Oktober legte, wissen wir nicht. Denn der 14. Oktober, das kann man von der Goethephilologie lernen, ist der protestantische Namenstag Wilhelms, den eben der 22jährige Shakespeare-Enthusiast Goethe genutzt hat, um seine berühmte Rede *Zum Shakespeares-Tag* zu halten, in der es u.a. heißt: „Shakespeare, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgend leben als mit dir“.<sup>19</sup> Von diesem emphatischen Ton spüren wir bei Brecht natürlich nichts. Fast scheint es, und genau das macht diese *Vorrede* so interessant, als habe er es darauf angelegt, in einer Medienstrategie eines angry young man, einen der großen Klassiker vom Sockel zu holen. Brecht bedient sich dazu der ihm eigenen Mischung aus Arroganz, Selbst-

---

<sup>15</sup> Schumacher, S. 254.

<sup>16</sup> Symington, S. 88.

<sup>17</sup> Schumacher, S. 254.

<sup>18</sup> Ebd., S. 255.

<sup>19</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Zum Shakespeares-Tag*. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. München 1981, Bd. 12, S. 26, Erläuterungen S. 691.

ironie und Polemik, wenn es etwa heißt: *Macbeth* von Shakespeare sei als Stück „wenig gestuft und überhaupt nicht geballt. Ich bin gern bereit, Ihnen das, zehn Minuten bevor die Aufführung des Stücks beginnt, noch rasch zu beweisen“ (GBA 10, S. 546). Denn als Hörer soll man sich angesichts dieses rauhen Windes wundern, wie es überhaupt noch zu einer Funkbearbeitung eines Stückes kommen konnte, an dem der Bearbeiter kein gutes Haar zu lassen scheint? Beruft er sich doch zuerst auf seine kritischen Freunde, die der Meinung sind, dass Hexen und Heidelandschaften heute wenig Aussagekraft hätten – vielmehr sei ein Versuch, „aus Heiden Äcker und aus Königsmördern Sozialisten zu machen, sowohl nützlicher als auch poetischer“ (GBA 10, S. 546). Also Schluss mit der Shakespeare-Emathie, auch die „Mordpsychologie“ ist inzwischen fortgeschritten. Aber Brecht verfährt hier auf eine sehr raffinierte Weise doppelbödig. Wenn er davon spricht, es müsse ja jedem bei der Durchsicht des *Macbeth* auffallen, „daß dieses Stück der zeitgenössischen Theaterkritik, mit nur eineinhalb Ausnahmen, nicht standhält“ (GBA 10, S. 546), dann legt er damit Lese- oder Hörfallen aus, die unerbittlich zuschnappen, wenn man unaufmerksam ist. Nicht nur die Rede von den Ausnahmen macht hellhörig (sie wird später nochmals aufgegriffen), sondern auch der Maßstab der „zeitgenössischen Theaterkritik“ ist nicht ganz unverdächtig. Im weiteren Verlauf legt Brecht die Probleme des Stückes erbarmungslos dar, jene „erschreckende Unlogik [...], die anscheinend <!> schon den Entwurf des Stückes ausgezeichnet hat“ (GBA 10, S. 547). Dabei geht es um jenen logischen Bruch, dass zwar die Prophezeiung von Macbeths Thronbesteigung im Stück selbst sich bewahrheitet, nicht aber jener andere Teil, wonach die Kinder Banquos, er selbst jedoch nicht, Könige würden. Banquos Sohn kann im 2. Akt, bei der Ermordung seines Vaters, entkommen, aber – so Brecht: „kommt dann nie wieder vor. Man kann nur annehmen, daß der Verfasser ihn vergessen hat oder daß dieser Schauspieler, der den Fleance spielte, nicht gut genug war, um bei der Verbeugung am Schluß dabei zu sein“ (GBA 10, S. 547). Wie kann sich ein Drama von einer solchen Erledigung, so möchte man fragen, überhaupt noch erholen, wie kann es als Werk eines Klassikers noch ernst genommen werden? Brechts Demontage geht ja dann auch fröhlich weiter, – er stellt es so hin, als habe es seit 50 Jahren keine ordentliche Inszenierung mehr gegeben, als sei die mittlere Szenenfolge des Stückes, und das seien „ohne Frage die wichtigsten Partien“, gar nicht darstellbar. Nach dieser bravourösen wie bössartigen Zerlegung des *Macbeth* holt der Dialektiker Brecht allerdings zur Gegenstrategie aus, indem gerade die vermeintlichen Schwächen anders gedeutet zu Empfehlungen und Vorzügen werden:

Wir haben gesehen, daß es sich hier um eine gewisse Unlogik, um eine wilde Willkür handelt, die alle technischen Folgen szenischer Dezentralisierung ruhig auf sich nimmt. Jene gewisse Unlogik der



Vorgänge, jener immer wieder gestörte Ablauf eines tragischen Geschehnisses ist unserm Theater nicht eigen, er ist nur dem Leben eigen. (GBA 10, S. 548)

Was also bislang dem Shakespeareschen Stück angelastet worden war, zeigt sich bei näherem Hinsehen als ein Phänomen des Lebens selbst. Wenn daher das zeitgenössische Theater und die zeitgenössische Theaterkritik dem *Macbeth* nichts abgewinnen kann, dann ist das keine Verurteilung Shakespeares, dem wir vielmehr „ruhig einen gewissen Kredit gewähren können“ (GBA 10, S. 548), sondern ein Offenbarungseid der Lebensferne im Theaterbetrieb der 1920er Jahre. Shakespeares Unlogik und Wildheit erscheint als „Wahrheit des Lebens“, die kunsttrichterlichen Urteile aber erweisen sich als papieren und künstlich, – womit der 29-jährige Brecht nicht so weit vom 22-jährigen Goethe entfernt ist, der den Briten schon auf seine Weise verteidigt hatte gegen die enge Auslegung der Griechen durch die französische Klassik. Und auch Goethe hatte von einer philosophischen Größe Shakespeares gesprochen, – am Ende seiner Rede *Zum Shakespeares-Tag* heißt es: „Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespearen, das, was wir bösen nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört“.<sup>20</sup> Brecht seinerseits erkennt in Shakespeare diejenige Form von philosophischem Theater, die nach zeitgenössischen Maßstäben nicht mehr begriffen wird. Was man bei Shakespeare beobachten konnte und was inzwischen verloren gegangen ist, wird das epische Theater auf seine Weise weiterführen. „Es gibt“, so Brecht, „einen einzigen Stil für das heutige Theater, der den wirklichen, nämlich den philosophischen Gehalt Shakespeares zur Wirkung bringt, das ist: der epische Stil“ (GBA 10, S. 548). Was also zu Beginn der Radio-Vorrede eher als Abrechnung und Disqualifizierung ausgesehen hatte, war nur der Hypothese eines klassizistisch-bürgerlichen Standpunkts geschuldet, rückt jetzt aber in die Nähe dessen, was Brecht vom epischen Theater erwartet. Dabei spielt zwar ein philosophischer Gehalt, aber nicht gerade das Denken eine entscheidende Rolle:

Shakespeare etwa hat das Denken nicht nötig. Er hat auch das Konstruieren nicht nötig. Bei ihm konstruiert der Zuschauer. Shakespeare biegt keineswegs den Verlauf eines Menschenschicksals im zweiten Akt etwas zurecht, um einen fünften Akt zu ermöglichen. Alle Dinge laufen bei ihm natürlich aus. In der Zusammenhangslosigkeit seiner Akte erkennt man wieder die Zusammenhangslosigkeit eines menschlichen Schicksals, wenn es von jemand berichtet wird, der kein Interesse daran hat, es zu ordnen, um eine Idee, die nur ein Vorurteil sein kann, mit einem Argument zu versehen, das nicht aus dem Leben gegriffen ist. Es

---

<sup>20</sup> Goethe, Rede zum Shakespeares-Tag, S. 227.

gibt nichts Dümmeres, Shakespeare so aufzuführen, daß er klar ist.  
Er ist von Natur unklar. Er ist absoluter Stoff. (GBA 10, S. 549)<sup>21</sup>

Aber selbst eine solche Anerkennung sollte nicht dazu führen, Brechts Affinität zu Shakespeare zu überschätzen.

Ein widersprüchliches, weil auch widerwilliges Verhältnis zu Shakespeare artikuliert er überdies im Juli 1927, mithin vielleicht parallel zu den Arbeiten am *Macbeth*. Das Theater Gera hatte Brecht anlässlich seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens um einen Festschriftbeitrag gefragt gehabt, und Brecht antwortete nicht nur despektierlich, indem er den Intendanten, Heinrich XLV. Erbprinz Reuß als „Lieber Erbprinz“ anschrrieb, sondern die Erfolge des Theaters nicht als wirkliche Bestätigung für die Qualität eines Theaters sehen wollte, vielmehr als Zeichen einer Routine. Er sieht darin auch „eine Art Rechtfertigung Shakespeares, daß er erstens Stücke schreiben konnte und zweitens keine Stücke schreiben konnte!“ (GBA 28, S. 287). Damit wird offenbar eingeräumt: Shakespeare schrieb gutes Theater, aber das damalige gute Theater ist es heute nicht mehr, ein Shakespeare von heute müsste ganz anders aussehen.

Es ist, so scheint mir, doch ganz das Interesse des Stückeschreibers, das Brecht zu *Macbeth* führt, wenn es an Versuchen nicht gefehlt hat, ideologische und ästhetische Verbindungen zwischen Brecht und Shakespeare sichtbar zu machen, etwa in der Allianz von schwarzem Humor und Nihilismus. Dafür hat Louis Marvick die *Dreigroschenoper* mit *Troilus and Cressida* verknüpft.<sup>22</sup>

Vieles spricht somit dafür, dass die Bearbeitung, die ja eine kompromisslose, radikale Auseinandersetzung mit der Lebens-Wahrheit des Shakespeare-Theaters darstellt, als wichtiges Experimentierfeld Brechtschen Theaterdenkens gelten kann. Was wir heute als nur eines von vielen Brechtfragmenten von den wenigen Seiten in Bd. 10 der GBA her kennen, muss in seiner eigenen Einschätzung doch einen erheblicheren Platz eingenommen haben. In der kurzen Lebens- und Werkbeschreibung, die Brecht 1937 für die Monatszeitschrift *Das Wort* verfasste, spricht er nicht nur von „methodischen Kopien“ auch elisabethanischer Stücke, sondern verweist auch ausdrücklich auf die Radiobearbeitungen von *Hamlet* und *Macbeth* (GBA 26, S. 305). Aber der Eindruck würde täuschen zu glauben, dass *Macbeth* ein einmaliges Experiment gewesen wäre. Schon 1922 hatte Brecht mit den Münchner Kammerspielen einen Regievertrag über eine Inszenierung von *Macbeth* geschlossen (GBA 26, S. 588), die aber dann

---

<sup>21</sup> Es ist aufschlussreich zu sehen, wie unterschiedlich die zentrale Formel „Er ist absoluter Stoff“ übersetzt worden ist, – Margot Heinemann übersetzt „He’s pure material“, a.a.O., 1994, S. 230; Rossi dagegen: „He is absolute matter“, a.a.O., 1996, S. 172.

<sup>22</sup> Marvick, Louis: Brecht, Shakespeare, and the Dynamics of Black Humour. In: *Studia Neophilologica* 78, Nr. 1, 2006, S. 39–45.

durch die Marlowe-Bearbeitung *Leben Eduards des Zweiten* ersetzt wurde (vgl. GBA 2, S. 395). In diesem Zusammenhang hat Brecht die Erfahrung gemacht, „wieviel kraftvoller der Vortrag der Schauspieler war, wenn sie die schwer lesbaren, ‚holprigen‘ Verse der alten SchlegelTieckschen Shakespeare-Übertragung an Stelle der neuen, glatten Rotheschen sprachen. Wieviel stärker kam da das Ringen der Gedanken in den großen Monologen zum Ausdruck! Wieviel reicher war diese Versarchitektur!“, so heißt es in den späten dreißiger Jahren *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* (GBA 22, S. 358). Brecht rekapituliert dort ausführlicher seine Sprachgestaltung in *Leben Eduards des Zweiten*, aber gerade für Marlowes Stück lag ja gar keine Schlegel-Tieck-Übersetzung vor! Brecht hat mit der 1912 erschienenen Übersetzung von Alfred Walter Heymel gearbeitet (GBA 2, S. 398) und *diese* in eine imaginäre Schlegel-Tieck-Form gebracht, d.h. die Marlowe-Bearbeitung ist nicht nur als Gemeinschaftsarbeit zwischen Brecht und Feuchtwanger, sondern auch zwischen Brecht und einem imaginären historisierenden Shakespeare-Tonfall zu beschreiben. Dafür aber stand in den 1920er Jahren wohl besonders *Macbeth*. Bis Oktober 1927 konnte Brecht die Rundfunkbearbeitung schreiben, aber bereits im Jahr darauf räumt er in einem Brief an Karl Kraus ein, dass er Leo Reuß bei einer *Macbeth*-Inszenierung beraten und ihm empfohlen habe, eine „Nachdichtung der 3. Szene des 1. Aktes“ von Kraus zu verwenden (GBA 28, S. 317f.), wovon Brecht dann allerdings wieder abriet. Denn er ahnte, dass Kraus dazu nicht bereit sein würde, und gab dann „eine andere Fassung“ an Reuß, die wir im Einzelnen nicht kennen. Bei den Überlegungen zum *Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik*, 1937/38, kommt Brecht auf *Macbeth* zurück, auf die Folgen für die Rhetorik, wenn Macbeths Burg als „ein armseliges und häßliches Gebäude“ vorgestellt wird (GBA 22, S. 231), eine Vorgabe, die später mit Caspar Neher verknüpft wird (GBA 22, S. 853), der 1946 das Stück in Zürich inszeniert. Und die Szene 14 des *Arturo Ui* spiegelt einiges aus *Macbeth* wieder (GBA 7, S. 362 und 387). Als er 1940 im finnischen Exil Shakespearestudien trieb, schrieb er Übungsstücke für Schauspieler, darunter *Der Mord im Pförtnerhaus* als eine Variante zur Szene 2 des 2. Aktes von *Macbeth* (GBA 22, S. 830–833): Hier handelt es sich, nach der Formulierung im Journal, um „eine improvisierte Szene aus dem Alltagsleben mit dem gleichen theatralischen Element“ (GBA 26, S. 354). Diese Szene ging in das *Messingkauf*-Projekt ein, in dem Brecht noch mehrfach *Macbeth* als Übungsstoff heranzieht, so bei der Diskussion, wie Illusion erzeugt werden kann, „wenn die Schauspieler sehr suggestive Reaktionen auf nicht Vorhandenes zeigen“. Diesen Gedanken des „Philosophen“ bestätigt der „Schauspieler“: „Richtig. Wenn ich als Macbeth auf der Heide, d.h. auf der leeren Bühne, genügend Schauder zeige, herumstarre, mich schnell umdrehe, als fürchtete ich etwas in meinem Rücken

usw., dann seht ihr deutlich eine Heide“ (GBA 22, S. 760f.). Auch der sich auf Macbeths zubewegende Wald von Birnam gehört zu den dauerhaftesten Impressionen, mit denen sich Brecht immer wieder auseinandergesetzt hat, so schon im Fragment B2 von 1927, aber wieder und wieder im *Messingkauf* (GBA 22, S. 787; vgl. schon GBA 22, S. 410). Hier fordert Brecht dann überdies, Macbeth dadurch näher ans Leben anzubinden, dass er „eher verhältnismäßig ehrgeizig als ganz und gar ehrgeizig“ gezeigt werden müsse, „ein netter Macbeth: einmal ehrgeizig, einmal nicht und nur verhältnismäßig ehrgeiziger als Duncan“ (GBA 22, S. 819). 1945 ist Brecht mit einem Filmprojekt beschäftigt, gemeinsam mit Peter Lorre und Ferdinand Reyher, das er als „*Macbeth*-Kopie für den Film“ bezeichnet (GBA 27, S. 232); erhalten sind umfangreiche Typoskripte, unter dem Titel *Lady Macbeth of the Yards* (GBA 20, S. 143–162), doch wurde der Film nicht realisiert. Zwar hat Brecht sich beim Zürcher Schauspielhaus gegen eine Inszenierung des *Macbeth* und für die *Antigone* entschieden (GBA 8, S. 489), aber in dem wohl spät geschriebenen, 1952 gedruckten Gedicht für den *Messingkauf*, mit dem Titel *Die Beleuchtung*, wird Shakespeares Heide, sei es die aus *Macbeth* oder auch *King Lear*, in ihrer Plastizität nicht nur über die Bühnentechnik, sondern sogar über die Natur gestellt – ein Lob, das bei Brecht schwer wiegen dürfte und es rechtfertigt, Shakespeare einen gewissen Kredit zu gewähren. Die Verse lauten:

Über die abendliche Heide  
Schrieb uns der Elisabethaner Verse  
Die kein Beleuchter erreicht, noch  
Die Heide selber! (GBA 22, S. 868)

So wie Brecht für *Hamlet* auf „eine heroisierte Darstellung“ bewusst verzichtete (GBA 22, S. 840), so geht er auch mit *Macbeth* experimentierend um. Dass dabei ein Eingriff in den Text als „Sakrileg“ diskreditiert wird, zeugt seiner Meinung nach von einer „falschen Vorstellung von Vollkommenheit“. Denn indem er die Stücke ändert, korrigiert er sie nicht, sondern setzt ihre eigene Ästhetik fort, die „Sakrilegien ihre Existenz“ verdankt (GBA 22, S. 750).

### Shakespeare in der GBA

Die Erschließung der Shakespeare-Zusammenhänge und -Hintergründe ist ein geeignetes Instrument, um den Kommentarteil der „Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe“ (GBA), die alle Brechtleser dankbar nutzen!, zu prüfen. Dass der Kommentar als „Sachkommentar“ angelegt ist, d.h. Interpretationen und Forschungsdiskussionen

meidet,<sup>23</sup> ist im Rahmen einer „Leseausgabe mit wissenschaftlichem Anspruch“<sup>24</sup> sicherlich unstrittig. Aber die Vergewisserung, „der Kommentar basiert auf der Auswertung der Forschungsliteratur, die zu Brecht vorliegt. Die Bandbearbeiterinnen und Bandbearbeiter sowie die Herausgeber sind ihr in hohem Maße verpflichtet“,<sup>25</sup> hält nicht jeder Belastungsstand – siehe oben die Fälle Symington (1970), Schumacher (1938) –, was aber angesichts der Uferlosigkeit der Forschung wohl akzeptiert werden muss. Auch dass es zwischen den einzelnen Bänden, die zu verschiedenen Zeiten erschienen, unterschiedliche Erkenntnisstände gegeben haben mag, die nicht vereinheitlicht wurden, gehört wohl mit in die Dynamik einer so großen Ausgabe. So heißt es in dem 1993 gedruckten Bd. 22, S. 1092, zu S. 610,6, die Rollen der Maria Stuart und der *Lady Macbeth* seien im Repertoire Helene Weigels nicht nachweisbar – sie hat aber bei der Rundfunkbearbeitung 1927 diese Rolle der Lady gesprochen (vgl. GBA 10, S. 1160).

Schwerer verständlich ist es, wenn gewichtige Anspielungen oder Quellen nicht erkannt werden, deren fehlender Nachweis das Verständnis erheblich beeinträchtigt. Im Begleitheft heißt es dazu: „Über zeitgenössische Anregungen und Bezüge, verarbeitete Quellen und Werkzusammenhänge wird informiert. Handelt es sich um die Bearbeitung eines fremden Textes, wird dieser beschrieben und zugleich angegeben, wie weit Brecht seiner Quelle folgt, welche quantitativen Anteile sie an Brecht hat und in welchem Maße er von ihr abweicht“.<sup>26</sup>

Im Oktober 1921 hält Brecht in einer umfangreichen Reflexion im Tagebuch die „Geschichte eines unsittlichen Vertrages“ fest.

Ein Mensch ist mehr als ein Vertrag, als Schiffe, als Geld, als Glück.  
Es ist nicht durchgedacht, sondern wirksam. Ein Bursche (gestoßen, geschändet, angespien) will mit Hilfe der Justiz einen verdammten Hals umdrehen, und mit Hilfe der Justiz werden ihm die Hände ausgerenkt. Es ist ein Vater, dem die einzige Tochter gestohlen ist

– wer würde hier nicht die Fabel von Shylock und dem *Kaufmann von Venedig* wieder erkennen? In der GBA sucht man eine solche Erläuterung vergeblich (GBA 26, S. 245).

---

<sup>23</sup> Begleitheft zur Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 2003, S. 12.

<sup>24</sup> Begleitheft, S. 3.

<sup>25</sup> Begleitheft, S. 15.

<sup>26</sup> Begleitheft, S. 13.