

BJØRN EKMANN

VERFREMDUNG UND EINFÜHLUNG - EINE ÜBERZOGENE  
POLARISIERUNG

In diesem Aufsatz werde ich eine kritische Auseinandersetzung mit dem Verständnis des Begriffes Verfremdung in der Theatertheorie Brechts und in der anschließenden verallgemeinernden Anwendung dieses Begriffes auch z.B. auf Sprachstil und Textstruktur<sup>1</sup> versuchen. Damit soll in keiner Weise der Rang des Schriftstellers und Regisseurs in Frage gestellt werden, im Gegenteil. Bertolt Brecht wird zu Recht für einen der bedeutendsten Erneuerer der europäischen Literatur und vor allem des europäischen Dramas im 20. Jahrhundert gehalten.

Einige seiner eigenen Texte und Theaterproduktionen sind im Sinne des polnischen Germanisten Andrzej Wirth<sup>2</sup> "Klassiker" geworden (Werke, die dank ihrer Wichtigkeit, ihrer Lebensfülle, ihres Gefühlsappells und nicht zuletzt ihrer Vieldimensionalität immer wieder von neuen Generationen neu erlebt und neu interpretiert werden können). Mit seiner *Mutter Courage*, seinem *Galilei*, seiner *Frau Carrar*, seiner *Dreigroschenoper*, seinem *Guten Menschen von Sezuan* und einigen anderen Stücken hat er entscheidende Existenzfragen unseres Jahrhunderts intensiv veranschaulicht und eindringlich zugespitzt und dabei sowohl philosophisch verallgemeinert als auch konkret auf aktuelle Gegenwart bezogen in einer Weise, die den Zuschauer nachhaltig beunruhigt und zur verantwortlichen Stellungnahme herausfordert.

Durch seine damals unerhört kühnen Inszenierungen und Bearbeitungen von "Klassikern" im landläufigeren Sinne (Shakespeare, Marlowe, Sophokles, Gorki etc.) sowie überhaupt durch seine Dramaturgie der unkonventionellen Mischung von Stilarten und Gattungen, von genauester Wirklichkeitsbeobachtung und ausgelassenster Phantasie, von hoher Tragik und kabarettistisch sprühendem Witz hat er das Theater von einer ungunstigen Tradition der sentimentalischen Stimmungsmache, der hohlen Deklamation und der konventionsgebundenen, zunehmend erstarrenden 'Wirklichkeits'-Illusion befreit. Generationen von Dramatikern, Schauspielern und Regisseuren - ob sie nun politisch, ästhetisch und weltanschaulich mit ihm übereinstimmen oder nicht - sind dadurch ihrerseits nicht nur zu bühnentechnischen Neuansätzen, sondern auch und vor allem zu einem freieren Spiel der Phantasie und der Stil- und Stimmungswechsel angeregt worden, und nicht zuletzt hat Brecht sowohl in der dramatischen wie in der lyrischen Sprache als Vorbild gewirkt: bei scheinbarer lapidarer Nüchternheit eine erschütternde Aussagekraft in Bildlichkeit und Paradoxie. Überhaupt hat also Brecht zu einer neuen, reichen Epoche der Theater- und Literaturgeschichte ganz wesentlich beigetragen<sup>3</sup>.

Damit meine ich nicht, daß seine Bedeutung nur historisch zu verstehen wäre, d.h. von der literarischen, dramaturgischen und kulturellen Tradition her, gegen die er sich mit vernichtendem Erfolg auflehnt. Sicherlich ist der Neuansatz Brechts und der genannten Zeitgenossen von

ähnlicher Notwendigkeit und einleuchtender Richtigkeit wie die Auflehnung Lessings, Lenz', Schillers und des jungen Goethe gegen die "kerkermäßige Ängstlichkeit"<sup>4</sup> des lehrhaften und normierten Spätklassizismus 150 Jahre früher, - aber mit diesem polemischen Anliegen ist seine Leistung nicht erklärt.

Im Gegenteil: Gerade das negative Verhaftetsein an der Tradition mit der daraus resultierenden polemischen Übervereinfachung seiner theoretischen Manifeste ist m.E. das Vergänglichste, ja Bedenklichste an seinem Schaffen<sup>5</sup>, während seine Theaterpraxis (Dramentext und Inszenierung) unvergleichlich viel differenzierter ist. Ich glaube daher, dem Verständnis sowohl von Brechts Schaffen wie auch von Erlebnismöglichkeiten des Theaters und des Lesens überhaupt einen Gefallen zu tun, wenn ich einige Grundfragen seiner Theorie wesentlich anders zu stellen vorschlage.

Dabei ist der - m.E. von Brecht erfundene - Terminus Verfremdung gar nicht schlecht, im Gegenteil. Es wird damit treffend zum Ausdruck gebracht, daß der Zuschauer durch eine mit dem normalen Erfahrungshorizont widerstreitende Darstellungsweise stutzig gemacht wird und das Dargestellte nunmehr mit verschärfter Aufmerksamkeit betrachtet<sup>6</sup> - eine ganz wesentliche Eigenschaft von Brechts Theater und vom Theater der Moderne überhaupt, aber: eine Eigenschaft auch des "aristotelischen" Theaters, von dem Brecht sich mit polemischer Schärfe distanziert.<sup>7</sup>

Ich will damit natürlich nicht sagen, daß es keinen Unterschied gibt zwischen Brecht, Ionesco und Dürrenmatt einerseits, Lessing, Goethe, Schiller und der Tradition bis hin zu den Naturalisten andererseits; aber es ist mir wichtig zu zeigen, daß die (verschiedenartige) Verfremdung in beiden Traditionen<sup>8</sup> nur ein Element ist - und daß die Funktion dieses Elements in keiner der 'Schulen' zutreffend durch eine polarisierende Gegenüberstellung zur "Einfühlung" gekennzeichnet werden kann<sup>9</sup>, sondern daß vielmehr immer ein komplexes dialektisches Miteinander, Gegeneinander und Ineinander mehrerer verschiedenen ästhetischen Wirkungen nach Analyse verlangt.

Zu diesem Zweck möchte ich im folgenden

- 1) den Begriff **Einfühlung** sowohl ganz allgemein (auf überhaupt mögliche Wirkungen in einem Theatererlebnis hin) wie auch im jeweiligen historischen Kontext der "aristotelischen" (Lessingschen, klassisch-romantischen) und der "antiaristotelischen" (Brechtischen, zeitgenössischen) Dramaturgie theoretisch erwägen;
- 2) den Begriff **Verfremdung** nicht nur im Wechselspiel mit dem dramaturgischen Gegenbegriff **Einfühlung** betrachten, sondern auch im weiteren psychologischen Zusammenhang mit Fremdheits- und Vertrautheitserlebnissen überhaupt;
- 3) anhand von ein paar Textbeispielen nicht nur **Einfühlung** bei Brecht und **Verfremdung** im 'bürgerlichen' Theater sowie die naturgemäß



notwendige Verknüpfung von beidem nachweisen, sondern auch veranschaulichen, daß zwischen kognitiven und emotionalen Dimensionen des Theatererlebnisses sowie zwischen Illusion, Information, Ironie und Engagement kompliziertere Relationen und differenziertere Stellungnahmen zu erwägen sind, als das Brechtsche Modell zuläßt;

4) die enge Verknüpfung des Begriffes **Verfremdung** mit **Fiktionsironie**, die in Brechts theoretischen Äußerungen im Mittelpunkt steht, stark problematisieren und stattdessen das bei Brecht eher in zweiter Linie abgehandelte Verhältnis zur Rolle als Hauptunterscheidungsmerkmal gegenüber der 'klassischen' Dramaturgie und Menschenauffassung hervorheben.

\*

Vom theoretischen Ausgangspunkt Brechts in seiner Auseinandersetzung mit Lessings Aristoteles-Interpretation<sup>10</sup> brauchen wir uns im folgenden nicht allzu sehr stören zu lassen.

Überall in den theoretischen Schriften<sup>11</sup> begründet Brecht die Notwendigkeit einer "völlig neuen" Dramaturgie der einfühlungsstörenden Verfremdung mit einer pauschalen Darstellung des ganzen bisherigen ('vor-wissenschaftlichen' bzw. "aristotelischen" bzw. "bürgerlich-kapitalistischen") Theaters als einer Kultstätte des unechten, sentimental ("folgenlosen") Gefühls, bzw. als einer Stätte der "Hypnose" oder der narkotischen "Betäubung", wo der Zuschauer sein

gesundes Gefühlspotential ungesund aufpeitschen lasse und sich restlos der Illusion hingebende, die künstliche Welt der Fiktion wäre Wirklichkeit und die Wirklichkeit wäre eo ipso gerechtfertigt, - und wo folglich der Zuschauer seine Gefühle in einer verlogenen Phantasiewelt nutzlos abreagiere, nichts Wahrhaftiges von sich selbst und seiner Wirklichkeit erfahre und daher auch vom Theater benebelt in sein Alltagsleben zurückkehre und weiterhin das hinnehme, was er ablehnen mußte. Auch als Darstellung der repressivsten und regressivsten Zustände des wilhelmischen und des faschistoiden Theaters ist diese Beschreibung eher polemisch karikierend denn charakterisierend, - und zwar schon deswegen, weil ein solches Theater der totalen Hypnose gar nicht möglich ist, wie aus unseren allgemeinen Grundsatzüberlegungen hervorgehen wird. Irreführend ist die polemische Position Brechts aber vor allem deswegen, weil das 'bürgerliche' Theater sehr verschiedenartig ist und weil die 'aristotelische' (Lessingsche) Dramaturgie überhaupt nicht so ist, wie sie von Brecht dargestellt wird.

In Lessings Formulierungen steht nichts, was einer theoretischen Begründung des spätbürgerlichen Kitsches und des faulen Zaubers gleichkäme, den Brecht (zu Recht) im wilhelminischen Theater und in Theater und Unterhaltungsfilm der 20er und 30er Jahre angreift. Dem Wortlaut nach tut Lessing zunächst einmal nichts anderes, als daß er sich mit seiner Forderung nach einem "mittleren" Helden, in dessen Lage sich jeder hineinversetzen kann, gegen eine (barocke) Dramaturgie der zerschmetternden

Dämonie und der Bewunderung von Übermenschlich idealisierten Vorbildern abgrenzt<sup>12</sup>, und das ist so ziemlich das Gegenteil von einer Dramaturgie der passiven Unterwerfung unter Zauber und Suggestion.

Im weiteren literatur- und mentalitätshistorischen Kontext gesehen, ist es natürlich symptomatisch bedeutsam, daß Lessing damit eine Dramaturgie der bürgerlichen Aufklärung formuliert hat, nämlich eine des intensiven subjektiven Erlebnisses. In dem Maße, wie daraus später sentimentale Rührseligkeit oder pathetische Heldenverehrung wurde, war Brechts Bruch mit der Tradition berechtigt; aber für Lessing selbst sowie für die deutsche Klassik und überhaupt für die eigentliche 'aristotelische' Tradition bürgerlicher Dramaturgie bedeutete 'Erlebnis'theater etwas ganz anderes, und zwar eines der frei verantwortlichen ethischen Stellungnahme (im Unterschied sowohl zu einer massiv lehrhaften als auch zu einer ehrfurchtsvoll religiösen Sozialisierung), - und in diesem Punkt unterscheidet sich die Lessing-Tradition, wie wir sehen werden, nicht von Brecht, Dürrenmatt, Ionesco und anderen "Verfremdungs-" und "Absurditäts"-Dramatikern des 20. Jahrhunderts. Der Theorie nach gibt es zwar einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen dem individuellen Helden (bzw. dem individuellen Zuschauer), der sich im 'bürgerlichen' Theater zur ganzen und reifen Persönlichkeit entwickeln soll, und dem determinierten, aber neu programmierbaren 'Massenmenschen' der Industriegesellschaft<sup>13</sup>; auch Lessings Held (und sein durch das Erlebnis zu erziehender Zuschauer) ist aber nur dadurch Mensch,

daß er sich sozialisiert und solidarisiert, - und auch Brechts im Dilemma befangener Un-Held (sowie das durch das Theater zu belehrende Publikum) trifft bei aller Abhängigkeit von politischen, ökonomischen und kriegerischen Umständen letztlich seine Wahl für sich und aufgrund eigener Erfahrungen. Nur dann, wenn Brecht nach gelungener emanzipierender Verfremdung den Zuschauer mit Holzhammerpädagogik neu indoktriniert, entfernt er sich von der Lessingschen Aufklärungstradition, und das betrachte ich nicht als die interessanteste Seite von Brechts Theater. Darauf komme ich aber noch zurück.

Auch in den wirkungsästhetischen Einzelheiten verkennt Brecht die "aristotelische" Dramaturgie vollkommen.

Wenn Brecht<sup>14</sup> die tragische "Katharsis" (Reinigung, bzw. Läuterung der durch die Katastrophe erregten Gefühle Furcht und Mitleid) des Aristoteles in der Deutung Lessings auf den bloßen Effekt der Einfühlung reduziert und den "Zweck" der Einfühlung und der ganzen Theateraufführung in der "aristotelischen" Tradition wiederum als Auflösung der beim Publikum erweckten Gefühle definiert (also als folgenloses Abreagieren, bzw. als ungestörter Genuß des doch eigentlich Unannehmbaren<sup>15</sup>), dann entbehrt das jeder Grundlage. Zur Not ließe sich über die Interpretation der ganz kurzen Formulierungen im Originaltext des Aristoteles streiten, aber die Auslegung durch Lessing läuft ausdrücklich und unmißverständlich darauf hinaus, daß der aufgeklärte Zuschauer für ein aktives Leben

lernen soll, allerdings nicht durch moralisierende Belehrung, wohl aber durch ein Erlebnis, das ihn in seiner Lebensfähigkeit und seiner Fähigkeit zur mitmenschlichen Solidarität bestätigt und stärkt.

Wenn Lessing als Voraussetzung für gelungene 'Reinigung' im tragischen Erlebnis die Wahl eines "mittleren" Helden vorschreibt, damit der Zuschauer sich mit diesem solidarisieren könne, begründet er das damit, daß der Zuschauer damit die "tugendhafte Fertigkeit" erlangen könne, nicht zu viel und nicht zu wenig zu empfinden, sondern "das rechte Maß" an Furcht und Mitleid einzuhalten. Das wiederum ist nur von der genaueren Deutung der aristotelischen Schlüsselbegriffe Furcht und Mitleid her zu verstehen: Lessing interpretiert die Furcht als "das auf uns selbst bezogene Mitleid" und das Mitleid als die auf den leidenden Nächsten bezogene Furcht. Was hier zunächst wie ein witziges Wortspiel aussieht, ist der Schlüssel zur ganzen Humanitäts-Dramaturgie der Aufklärung und der Klassik: Vernünftige Eigenliebe, praktische Lebenskunst und mitmenschliche Solidarität werden damit zu verschiedenen Seiten derselben Sache gemacht. Wenn Lessing meint, der Zuschauer solle Furcht nur so weit durchleiden, daß er angesichts aller Gefahren des Lebens den tätigen Lebensmut und die Freiheit zur verantwortlichen Entscheidung bewahrt, - und er solle dann zugleich auch das Mitleid gerade so weit durchleiden, daß die Erschütterung auf "das rechte Maß" 'gereinigt' wird (also auf die 'goldene Mitte' zwischen einer nicht mehr praktikablen Rührung und einer teilnahmslosen Kälte), - dann heißt das doch gerade eine



Dramaturgie der anwendbaren erlebten Erfahrung, nicht eine der Lähmung und der Unterdrückung. Nun könnte man natürlich wie Brecht völlig über die deutlich bekundeten Intentionen Lessings hinwegsehen - etwa in der Annahme, die erlebnishaften und emotional engagierenden Wirkungen der "aristotelischen" Tradition hätten in der Praxis notwendigerweise (nicht nur in Auswüchsen wie im Theater des wilhelminischen und des nationalsozialistischen Deutschland oder in den B-Filmen Hollywoods) ganz andere Wirkungen als die intendierten, z.B. weil die gesellschaftliche Wirklichkeit der Klassen-, Massen- und Industriegesellschaft eine ganz andere Art von Aufklärung verlangt als die der individualistischen Erlebnis-Ästhetik oder weil die Erlebnisse trotz allen guten aufklärerischen Intentionen auf den Augenblick des ästhetischen Genusses beschränkt bleiben und dort tatsächlich "folgenlos" verpuffen. Daß dem nicht so ist, werde ich zu zeigen versuchen - zunächst ging es mir nur darum, der Brechtschen Argumentation vom "Antiaristotelischen" her ein m.E. richtigeres Bild der Lessingschen Aristoteles-Dramaturgie gegenüberzustellen.

\*

Mit dem Begriff Einfühlung bewegen wir uns dramaturgisch und interpretatorisch im Bereich des Wirkungsästhetischen und damit der Rezipienten-Psychologie. Ehe wir uns vom Systemzwang des bloßen Konstrukts einer Paarbildung wie Einfühlung-Verfremdung fixieren lassen,

erscheint es daher angemessen, eine schlichte common-sense-Vorüberlegung darüber anzustellen, in welchem Sinne man sich als Rezipient überhaupt "einfühlen" kann.

Es leuchtet dann sofort ein, daß von einer restlosen, selbstvergessenen Identifikation niemals die Rede sein kann. Vielmehr handelt es sich naturgemäß immer um einen irgendwie gespaltenen Gemütszustand: Einerseits wird in der Phantasie die 'fremde' Erlebensweise und Situation nachvollzogen, andererseits bleibt ein vergleichendes Mitwissen um die gewöhnliche eigene aufrechterhalten (zumindest am Rande des Bewußtseins).

An anderer Stelle<sup>16</sup> habe ich zur genaueren Veranschaulichung auf das Verhalten eines Spiel-Teilnehmers hingewiesen, der sich auch bei eifrigster Hingabe an die imaginäre 'Wirklichkeit' des Spielverlaufs immer mehr oder weniger der 'Künstlichkeit' des Unternehmens bewußt bleibt - vgl. dazu auch Caillois<sup>17</sup>, der vollkommen Überzeugend darauf hinweist, daß die Freiheit der Phantasie im Spiel nur deshalb möglich ist, weil sie dann doch nicht ganz frei ist, sondern durch die willkürlichen und an sich sinnlosen Spielregeln eingerahmt und damit als Ausnahmebereich vom 'wirklichen Leben' abgegrenzt wird. Da nun aber mit dem 'Leben' doch eine symbolische Verbindung besteht, kann man dann im Spiel - und in der Kunst, wie wir hinzufügen können - Aggressionen, Lüste und Ängste relativ gefahr- und konsequenzlos ausprobieren und durchleben, die sonst tabuiert sind oder fatale Folgen haben könnten.

Natürlich ist es dann doch wichtig, in welchem Maße der 'Spielende', bzw. der im Kunsterlebnis suggerierte Rezipient, das Mitwissen um die Spiel-externe 'Wirklichkeit' (genauer: die sonst gültigen Konventionen über Gesetzmäßigkeiten und anerkannte Wahrscheinlichkeiten im 'wirklichen' Leben) in den Hintergrund drängt und sich der alternativen 'Spiel'-Wirklichkeit hingibt. Die nachempfundenen Zustände und Ereignisse nicht nur des Theaters, sondern auch eines Romans, eines Films, eines Gedichts (und wohl gemerkt auch eines Berichts von einem Journalisten oder Augenzeugen oder direkt Betroffenen im 'wirklichen Leben') können ja tatsächlich den Rezipienten emotional bewegen und seine etablierten Wertungsmaßstäbe und Erklärungsmodelle zeitweise oder dauerhaft erschüttern und somit zumindest eine relative Einfühlung (Übernahme einer sonst fremden Perspektive und Denkweise) bewirken, - was wiederum Suggestion durch den Sender impliziert, wenn tatsächlich durch den Nachvollzug eines Geschehens Anschauungen und Wertnormen erschüttert werden, die durch Informationen und Argumente nicht so in Bewegung geraten könnten.

Nun ist aber sehr zu betonen, daß die Frage von suggerierter Einfühlung (im Gegensatz zum bewahrten nüchternen Mitwissen um die Spiel-externe Realität) nur sehr partiell eine Frage von einer im buchstäblichsten Sinne Überzeugenden Illusion ist (ob also der Zuschauer wirklich glaubt, daß es 'Wirklichkeit' ist, was ihm vorgeführt wird).

Nicht einmal so sehr deshalb, weil der Unterschied zwischen 'wahren' und 'erfundenen' Begebenheiten (Berichterstattung und Fiktion) fließend ist. Darauf kommt es in diesem Zusammenhang nicht an. Bekanntlich gibt es Suggestion auch in 'Sach'-Gattungen wie Zeitungsbericht, Vortrag und Dokumentarfilm. Wir müssen also bei Faktion wie bei Fiction konsequent wirkungsästhetisch nach der Darstellungsweise fragen (illusionär und suggestiv oder 'sachlich' und problembewußt? - was allerdings schwer genug zu unterscheiden sein kann<sup>18</sup>). Suggestion bleibt Suggestion, auch wenn das Dargestellte 'wahr' und die daraus gezogenen Folgerungen 'sachlich richtig' sind, - sowie umgekehrt auch für sachlich Falsches in einer 'sachlichen' Weise argumentiert werden kann.

Das ganz wesentliche Prinzip, daß die gelungene Suggestion zur Einfühlung in eine fremde Welt eigentlich gar nichts mit der faktischen Wahrheit zu tun hat, wurde in der Theorie der von der 'klassischen' französischen Hof- und Barock-Dramaturgie<sup>19</sup> noch stark geprägten Frühaufklärung und wieder von der des Naturalismus dadurch verundeutlicht, daß man statt Faktizität die statistische oder kausalgesetzliche Wahrscheinlichkeit zum Authentizitätsmaßstab erhob<sup>20</sup>, m.a.W. die täuschende Ähnlichkeit der Spiel-Welt mit der vertrauten, nicht-fremden 'wirklichen Welt' unserer Erfahrungen und Konventionen. Obwohl Brecht das etwas salopper ausdrückt<sup>21</sup>: die Handlung des 'traditionellen' Theaters schaffe "die Illusion eines zwingenden Verlaufs" einfach dadurch, daß es "eine gewisse

Konsistenz hat ...." - so ist doch deutlich, daß er damit dieser Wahrscheinlichkeits-Fragestellung verhaftet bleibt<sup>22</sup> und daß er sich überhaupt mit seiner Frage nach wahrhaftiger oder gelogener Wirklichkeitsdarstellung von einer recht buchstäblich genommenen (im Grunde also naiven) 'Mimesis'-Poetik<sup>23</sup> nicht freimacht. Nur so ist erklärlich, daß er in seiner ganzen dramaturgischen Argumentation als selbstverständlich davon ausgeht, daß seine 'V-Effekte' einfach als Illusionsstörende Effekte zu betrachten sind und durch die bloße Erschütterung der Wirklichkeits-Wahn den Zuschauer zur 'wahren' Erkenntnis freisetzt.

Demgegenüber möchte ich erneut daran erinnern, daß es eine solche buchstäbliche Gutgläubigkeit beim Zuschauer niemals gibt, (ihm ist sowieso mehr oder weniger klar, daß das im Spiel Dargestellte allenfalls eine symbolische 'Wahrheit' besitzen kann, - nur die allzu 'vernünftige' Rechtfertigung des Spiels in moralistischen Theorien bleibt gelegentlich dahinter zurück) - und darauf hinweisen, daß die Suggestibilität zur Einfühlung viel weniger von der Wahrscheinlichkeit abhängt als von der Motivation des Rezipienten, am Spiel mitzumachen und dessen Spielregeln zu befolgen, im Wettstreit mit der gewissen Trägheit des eigenen Gewohnheitsdenkens und den wiederum damit verbundenen motivierenden Lüsten und Ängsten. Auf die Spitze getrieben: macht es dem mit-spielenden Zuschauer mehr Spaß und verspricht es ihm ein angenehmeres Leben, wenn er sich der Illusion hingibt, als wenn er seinem bisherigen Alltags-Weltbild treu bleibt, dann läßt sich einiges an Unwahrscheinlichkeit schlucken.



Natürlich gibt es in unserer sehr stark von Wissenschaft, Pädagogik und Medien geprägten Kultur gewisse Grenzen der Unwahrscheinlichkeit (abermals: Unwahrscheinlichkeit im Verhältnis zu herrschenden Konventionen und Vorurteilen über 'Wirklichkeit'). Diese Grenzen lassen sich aber erstens durch Textsortenkonventionen relativ leicht außer Kraft setzen. Wer Theater oder Literatur erlebt, weiß, daß alles 'nur Spiel' ist, und etwa im Märchen läßt man gelten, daß Tiere sprechen, Hexen zaubern und Prinzessinnen den Schweinehirten heiraten. Auch wer vor materialistisch-szientistischer 'Vernünftigkeit' keine Märchen genießen kann, läßt sich z.B. in Krimis fast jede Unwahrscheinlichkeit bieten, um sich genüßlich in die Rolle des schlauen Detektiven, des unüberwindlichen Helden oder des Frauenbezwingers hineinzusetzen. Man weiß ja, daß es 'nur ein Roman' ist.

Zweitens lassen sich die 'vernünftigen' Grenzen der Wahrscheinlichkeit jederzeit durch wirksame Lust- und Angst-Reize überschreiten (auch in anerkannt 'sachlichen' Textsorten läßt sich der 'aufgeklärte' Leser einiges an Porno-, Erfolgs- und Konsum-Träumereien sowie an Krankheits- und Skandal-Grusel gefallen, wenn bloß der Werbe- oder Unterhaltungsfachmann "das Zauberwort"<sup>24</sup> trifft und damit Erregungspotential beim Rezipienten freisetzt).

Kurz und gut: Die Suggestion ist nur in zweiter Linie von Wahrscheinlichkeit, innerer Stimmigkeit oder Übereinstimmung mit herrschenden Vorurteilen abhängig und verschwindet daher auch nicht ohne

Weiteres durch ironische Hinweise darauf, daß die dargestellte Situation oder das dargestellte Verhalten fragwürdig ist. Im Gegenteil: Gerade dank des Mitwissens um den 'Spiel'-Charakter einer Theatervorstellung oder einer fiktiven Handlung, gerade weil es in der Spielwelt keine vollständige Illusion gibt, verhindern Fiktionsironie und Illusionsbrüche keineswegs eo ipso die Einfühlung des Rezipienten in eine Phantasiewelt und die wenigstens zeitweilige Übernahme von Wertnormen und Sympathien dieser Welt, die er unter 'normalen' Umständen niemals teilen würde. Gerade durch Verfremdung kann Einfühlung vielmehr gefördert werden: Wenn alles 'nur Spiel' ist, kann man unbekümmert mitmachen.

Mehr noch: Man kann sich, wenn alles 'nur Spiel' ist, auch den Luxus leisten, sich zeitweilig und teilweise mit einem unsympathischen Handlungsträger zu identifizieren, wenn sich dadurch der Spielgenuß steigert oder wenn es dem Verfasser/Regisseur/Schauspieler gelingt, einer solchen Figur in der Spielwelt auch sympathische Züge abzugewinnen, von denen man sich im 'wirklichen Leben' niemals ernsthaft berühren lassen würde.

Vgl. dazu meinen Aufsatz *Erlebnishaftigkeit und Klassizität. Einfühlung und Verfremdung im "Werther"-Roman.*<sup>25</sup>, in dem ich ausführlich der Frage nach Sym- und Antipathie des Lesers angesichts des Selbstmörders Werther, des Egozentrikers Werther - und des existentiellen Vorbilds Werther - nachgehe. Wie sich herausstellt, gelingt es Goethe mit hoher Kunst, den Leser immer wieder neu - wechselweise und auf einmal - zum

Mitleid, zum Kopfschütteln, zu Ärger oder Entrüstung - und zur begeisterten Bewunderung zu provozieren. Und offenbar ist genau das beabsichtigt. Und offenbar ist gerade das eine besondere Möglichkeit der Kunst - die notwendige Differenzierung und Korrektur schlüssiger und geschlossener Lehren und Systeme, die das Leben und die Menschen eindeutig festlegen. Und offenbar wird die Einfühlung gerade auch durch Verfremdung möglich - und die analytische Einsicht gerade auch durch Einfühlung, keins von beiden ohne das andere denkbar. Und zwar gerade in der klassisch-romantischen Tradition, die laut Brecht alles als selbstverständlich darstellt und keine kritische Erkenntnis zuläßt. In der epischen Form allerdings und nicht zuletzt dank epischer Kunstmittel wie der gebrochenen Erzählperspektive, der Vor- und Rückgriffe, des Stilwechsels u. dgl. m.; aber Verwandtes ließe sich mühelos etwa in den Dramen *Faust* und *Tasso* nachweisen, von denen jedenfalls das letztgenannte sonst wenig Ähnlichkeit mit dem "epischen" Theater Brechts aufweist<sup>26</sup>. Überhaupt besteht kein notwendiger Zusammenhang zwischen Verfremdung und 'epischen' Strukturen. Natürlich stören im Theater epische Merkmale wie ein kommentierender Sprecher oder ironische Transparent-Texte auf der Bühne; aber genauso sehr können (müssen nicht) dramatische Züge im epischen Strom eines Romans verfremdend stören, und etwa in Goethes *Erkönig* tragen gerade die dramatischen Elemente im sonst episch-lyrischen Gedicht entscheidend zu Verfremdung, Fiktionsbewußtsein und philosophischem Problembewußtsein mitten in Spannung und einfühlsamer Stimmung bei<sup>27</sup>.

Es ergibt sich somit schon bei unserer theoretischen Vorüberlegung, was wir nachher anhand von Textbeispielen konkret erfahren werden: Was Brecht mit seinen 'verfremdenden' Fiktionsironien und Stilbrüchen zerstört, ist nicht eine Illusion<sup>28</sup>, denn die gibt es sowieso nur partiell und zeitweilig, auf die Dauer des Spiels beschränkt und von vereinbarten Spielregeln bedingt; vielmehr stört er bisherige Spielregeln und führt damit implizit neue ein (z.B., daß während der *Mutter-Courage*-Aufführung die Personen gelegentlich Lieder über ihr eigenes Benehmen und dessen ethische und historische Hintergründe singen, daß die Hauptperson mal außerordentlich scharfsinnig, mal außergewöhnlich dumm räsonniert - und daß Kulissen, Requisiten und Bewegungen der Personen meist eher markieren als photographisch wiedergeben; nichts von alledem 'stört' eine 'Illusion', sondern der Zuschauer nimmt zur Kenntnis, daß in dieser Vorstellung 'Wirklichkeit' in dieser Weise symbolisiert wird).

Es ist daher auch sehr wohl möglich, durch einen Fiktionsbruch oder eine zersetzende ironische Wirkung zu "verfremden" und somit eine etablierte Gefühlsbindung des Zuschauers oder eine stimmungshaft aufkommende Suggestion zu stören - und dann doch anschließend sein Publikum erneut suggestiv zu beeinflussen, bloß zugunsten einer anderen Valorisierung oder einer anderen ideologischen Gesamtdeutung. Und zwar bis zum weitgehenden Bruch mit grundlegenden Anschauungen und Normen des Zuschauers, die sein Alltagsleben bestimmen.

Mehr noch: Suggestion ist nicht den bösen Herrschenden vorbehalten, so wenig wie nüchterne und experimentierfreudige kritische Analyse die einzig mögliche oder einzig natürliche Anschauungs- und Ausdrucksweise der Progressiven ist. Eine suggestive Beeinflussung kann, wie Brecht in seinen kritischen Analysen des Hollywood-Films und der damaligen sentimentalisierenden 'Klassiker'-Tradition zeigt, der repressiven und regressiven Lebenslüge dienen, muß aber nicht. Ein Hauptfehler der Brechtschen Theoriebildung ist die unreflektierte bipolare Vereinfachung, die mit dem Gegensatzpaar Einfühlung-Verfremdung auch alle anderen Gegensatzpaare koppelt: Illusion-Nüchternheit, Gefühl-Verstand, Verdummung-Aufklärung, bürgerlich-proletarisch, idealistisch-materialistisch, dramatisch-episch, Passivität-Aktivität usw. (ansatzweise von ihm selbst dann auch halbwegs zurückgenommen, aber niemals wirklich überdacht und revidiert). Wie wir am Beispiel Goethe gesehen haben, kann gerade Einfühlung den Erfahrungshorizont erweitern, - und wie wir an Brecht-Texten sehen werden, stört die Anwendung von V-Effekten die Einfühlung nur zeitweilig und verhindert keineswegs auf die Dauer eine (z.T. sogar autoritär manipulierende) Beeinflussung des nur momentan verdutzten Zuschauers, der durch den V-Effekt nicht etwa für immer in einen mündigen, freien und kritischen Wissenschaftler verwandelt, sondern unter Umständen nur für Überredung rhetorisch aufgeweicht worden ist.

Hat das Publikum z.B. erst einmal zur Kenntnis genommen, daß in der Aufführung von einem



Brecht-Stück die Spielregeln für 'Wirklichkeits'-Darstellung stilisierte statt naturalistisch-stimmungshafter Kulissen, karikierende statt innig-gefühlvoller Stimmführung, choreographische statt psychologisierender Gestik und Mimik vorschreiben, dann läßt sich das Publikum eben während dieser Vorstellung gefallen, daß das 'Wirklichkeit' ist, was hier dargestellt wird, - und dann ist das Publikumsverhalten keineswegs eo ipso das "des wissenschaftlichen Zeitalters<sup>29</sup>", sondern das Publikum läßt sich verführen oder kritisch distanzieren, je nachdem ob der Autor und der Regisseur nun im folgenden 'wissenschaftlich' oder suggestiv verfahren.

Und das wiederum ist nicht nur eine Frage der in Brechts Theorien genannten Bühnentechnischen Wirkungsmittel; diese können so starke "V-Effekte" schaffen, wie es irgend geht, und der Autor/Regisseur kann dann doch durch Handlungsstoff, Sprache und tausend andere Elemente den Zuschauer suggestiv Überwältigen - was Brecht eben als versierter Theatermann auch in beiden Eigenschaften tut.

Kurz und gut: Die "diametrale" Gegenüberstellung von Einfühlung und Verfremdung beruht auf der unhaltbaren Voraussetzung, daß im 'alten' Theater restlose Identifikation des Zuschauers mit einem normsetzenden Helden herrscht und daß diese Identifikation wiederum nur durch den heraufsugerierten Glauben an eine restlose Illusion von Wirklichkeitstreue der

Handlungsfiktion ermöglicht sei. Aufgabe des 'wissenschaftlich' kritischen Dramaturgen sei es dann, die Illusion durch Fiktionsironie zu stören, wonach der Zuschauer von sich aus nüchtern bleiben und die Wahrheit erforschen werde. Schon unsere Vorüberlegungen haben aber ergeben, daß zwischen Suggestion, Emotion, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Einfühlung, Fiktionsbewußtsein und Sym- und Antipathie keinerlei notwendigen Kausalzusammenhänge oder notwendigen absoluten Gegensätze herrschen und daß es keinen dieser wirkungsästhetischen Faktoren rein und pur und uneingeschränkt geben kann, sondern immer nur ein kompliziertes Ineinander und Miteinander und Gegeneinander von alledem.

\*

Das m.E. Einengende und Irreführende an der Brechtschen Verfremdungstheorie (und wohl gemerkt wieder nur an der Theorie - seine Theaterpraxis ist differenzierter, zielsicherer und fruchtbarer) hängt, wie wir gesehen haben, auch damit zusammen, daß er die Fragestellung so gut wie ausschließlich auf die kognitive 'Richtigkeit' der Wirklichkeitsabbildung (Mimesis also in einem engeren und m.E. auch naiveren Sinne, als das sicherlich bei Aristoteles gemeint war) und auf die direkte pädagogisch-propagandistische Brauchbarkeit der darin implizierten Handlungsanweisungen beschränkt. Was die Ideologie und die Unterdrückungsmechanismen des Kapitalismus zersetzt, bzw. die Möglichkeiten der Revolution fördert, ist wissenschaftlich und verfremdend und

episch und emanzipatorisch usw.; was dem Klassenkampf nicht dient oder auch nur andere Fragestellungen (etwa individualpsychologische) mit in den Vordergrund rückt, gilt eo ipso als einfühlend, hypnotisierend etc., und modernistische Techniken gelten dann sofort als unecht<sup>30</sup>. Es findet also eine heillose Begriffsvermischung dramaturgischer und ideologischer Analysen und Fragestellungen statt, und mit der Auskupplung oder Funktionalisierung aller emotionalen Dimensionen ist eigentlich eine ästhetische Betrachtung von vornherein abgeschnitten.

Dabei dürfte es einleuchtend sein, daß gerade ein Fremdheitserlebnis, bzw. das laut Brecht auszuschließende Vertrautheitserlebnis, ohne Einbeziehung psychischer Befindlichkeiten beim Erlebenden unmöglich sinnvoll erörtert werden kann. Für die Wirkung ist es entscheidend, mit welchen von vornherein bestehenden LÜsten und UnLÜsten bei Fremdheits- und Vertrautheitsempfindungen der jeweilige Theatereffekt zusammenstößt. Fremdheit und Vertrautheit im Theater-Erlebnis sind eben nur in zweiter Linie kognitive Faktoren.

Beginnen wir aber beim Kognitiven. Auch in diesem Bereich ist die Theorie Brechts fundamental irreführend. In seinem System gilt die Verfremdung (die richtig angewandte - die magische Schreckwirkung etwa ostasiatischer Masken lehnt er natürlich ab) als gleichbedeutend mit Erkenntnisförderung - die Einfühlung (in den späteren Schriften allerdings manchmal nur die restlose Einfühlung - die es ja gar nicht geben

kann) als Erkenntnishindernis. Damit sind aber die Hauptelemente des Erkenntnisprozesses übersprungen - wohl weil stillschweigend vorausgesetzt wird, daß das einzig relevante Erkenntnisproblem das vom Klassenfeind bewirkte 'falsche Bewußtsein' ist: wird dieses bloß durch den Schock der V-Effekte in Frage gestellt, dann löst sich alles andere von selbst. Wenn wir aber das Blickfeld auf den ganzen Verstehensprozeß ausdehnen, den Brecht als welt-verändernder Anreger bewerkstelligen möchte, dann leuchtet sofort ein, daß die Verfremdung nur eine Zwischenphase in diesem Prozeß sein kann. Eine brauchbare Arbeitsdefinition des schwierigen Begriffs Verstehen könnte lauten: Fremdes in das eigene Weltbild integrieren<sup>31</sup>; sowohl der Normalfall als auch der selbst bei Ausnahmefällen übergeordnete Gesamtvorgang bestehen also darin, daß Fremdes (durch Erlebnis und Erfahrung und Nachdenken) in Nicht-mehr-Fremdes transformiert wird; - das Gegenteil ist eine Ausnahme, die nur von der Regel her ihre Funktion erhält und die an einzelnen besonders kritischen Punkten zur dialektischen Überwindung von Hindernissen dient. Auf die theoretischen Begriffe Brechts angewandt: Verfremdung ist nur dann aktuell, wenn das eigene Weltbild sich als falsch erweist und gegen die Aufnahme von richtigen Daten Widerstand leistet (wegen Gewohnheitsdenkens oder weil eigene wahre oder eingebildete Interessen dem Neuen widerstreben, weil Tabus blockieren, weil unreflektierte Angst vor den Konsequenzen aufkommt o. dgl.).

Für eine angemessene und fruchtbare wirkungsästhetische Analyse müßten also Verfremdung

und Einfühlung als Phasen und wirksame Kräfte in einem umfassenderen Prozeß betrachtet werden, und es sollte dabei der Tatsache Rechnung getragen werden, daß sich Erkenntnis holistisch vollzieht - Integration in das vertraute Weltbild und intuitives Gesamterfassen des Fremden (sprich: Einfühlung) also die ganz entscheidenden Erkenntnisvorgänge, Verfremdungseffekte dagegen notwendigerweise auch etwa im "epischen Theater" ganz untergeordnete Zwischenstationen sind.

Die Überspringung der Hauptsache ist nicht zufällig. Nicht nur die pauschale Verdammung der Einfühlung, bei der sich Brecht auch selbst in späteren Jahren nicht mehr so ganz wohl fühlte<sup>32</sup>, sondern auch die Behauptung, mit Verfremdung den Zuschauer zum mündigen, unabhängigen, kritischen Denken völlig freizusetzen, läßt sich nicht mehr festhalten, wenn man den ganzen Prozeß der Deutung und des Verstehens während der Theatervorstellung in die Theorie einbezieht.

Es ist ja schlechterdings logisch unvereinbar, wenn Brecht auf der einen Seite vom Dramatiker, vom Regisseur und von den Schauspielern verlangt, sie sollen die Lügen der Herrschenden sowohl im einzelnen wie in ihrer Übergeordneten Gesetzmäßigkeit durchschauen und sichtbar machen, die Welt überhaupt in ihrer Gesetzmäßigkeit deuten und dem Publikum effektive Werkzeuge zu deren revolutionärer Veränderung in die Hand geben, - und dann zugleich auf der anderen Seite behauptet, er hätte durch die Verfremdung nur dem Zuschauer den Raum zur eigenen kritischen Freiheit geöffnet.



Was Brecht in seiner eigenen Theaterpraxis macht, ist im Laufe seines Schaffens sehr verschieden, aber niemals in Übereinstimmung mit den Theoremen. Ich sehe dabei von den frühen Werken aus der Zeit vor den epischen und antiaristotelischen Theorien hinweg.

In der *Dreigroschenoper* etwa und in anderen Werken aus dieser Zeit setzt er tatsächlich den Zuschauer zum eigenen kritischen Urteil frei, indem er seine zersetzende Ironie mit allen dramaturgischen und sprachlichen Mitteln nach allen Seiten hin einsetzt, - mit dem Erfolg, daß das Publikum die provozierenden Frechheiten zum Teil genossen hat, zum Teil darüber verärgert und empört und entrüstet wurde (nicht nur über die Tabu-Wörter, sondern über einen Galgenhumor, der nach Standpunktlosigkeit und Zynismus schmeckte), - in keinem Fall aber aus dem Theatererlebnis klare und wirksame politische Folgerungen zog, sondern allenfalls eine gewisse Skepsis der bestehenden Gesellschaftsordnung und der herrschenden Ideologie gegenüber 'gelernt' hatte.

In der nächsten Phase meinte Brecht daraus die Erfahrung ziehen zu müssen, daß er jegliche Spannung und Zweideutigkeit zu vermeiden und die Lehre ausdrücklich mit massiver Rhetorik zu propagieren habe. In den sogenannten "Lehrstücken" (*Die Maßnahme, Die Ausnahme und die Regel, Der Jasager und der Neinsager, Die Lindberghs, Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* etc.) nahm die Verfremdung den Charakter überdeutlicher Kontrastierung, grob karikierender Übertreibung,

stereotyper Schurken-, Opfer- und Dummkopf-Merkmale, ausführlicher Selbstcharakterisierung der Personen und massivster Durchschaubarkeit der Lügen und Irrtümer an, - und alles wurde dazu noch von ausdrücklichen und aufdringlich wiederholten Erklärungen und Belehrungen und Anweisungen durch kommentierende Sprecher oder Sprechchöre begleitet. Den eigenen Programmklärungen und Erläuterungen zufolge versprach sich Brecht mehr noch für die Mitwirkenden als für das Publikum einen belehrenden Effekt - ein 'Over-learning' also, eine drill-ähnliche Einübung von Verhaltensmustern und Denkweisen. Autoritärer und totalitärer geht es einfach nicht.

Diese extrem einfühlungsstörende Dramaturgie mußte Brecht nach wenigen Jahren wieder fallenlassen, und zwar wegen der eher befremdeten als verfremdeten Reaktionen des Publikums und der Kritiker, auch in den eigenen politischen Reihen - nicht zuletzt weil neben dem militanten und militaristischen Charakter der offenbar einzuübenden Tugenden auch gerade die problematischsten Programmpunkte des Marxismus (bedenkenlose Gewaltanwendung, Gleichschaltung, rücksichtslose Säuberungsmaßnahmen gegen Abweichler, machiavellistische Taktik, alles durch die gerechte Sache gerechtfertigt) unangenehm deutlich wurden und der Bewegung einen negativen Propagandaeffekt ohnegleichen verschaffte - ausgerechnet bei einer Dramaturgie, die den politischen Erfolg zum alleinigen Qualitätsmaßstab erhoben hatte<sup>33</sup>.

Ganz ist diese Dimension des Dogmatischen und des

massiv Lehrhaften niemals aus der Dramaturgie Brechts verschwunden. Auch bei den erfolgreichsten späteren Werken Brechts (*Galilei*, *Mutter Courage*, *Schweyk*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis* - zum Überwiegenden Teil Ende der dreißiger Jahre, Anfang der vierziger Jahre im Exil konzipiert und geschrieben, um und nach 1950 in ihrer endgültigen Ausformung auf der Bühne verwirklicht) vermerken die meisten Kritiker (unabhängig von ihrem jeweiligen ideologischen Standort) ein etwas störendes Element des Schulmeisterlichen, und auch in seinen letzten Jahren hat er ähnlich wie bei der *Maßnahme* wegen Überdeutlicher und daher taktisch unbequemer ideologischer Belehrung<sup>34</sup> sowie wegen dogmatisch-pedantischer Kontrafakturen von Klassikern der Weltliteratur (Shakespeare, Sophokles, Lenz, Goethe, Grieg) Schwierigkeiten beim Publikum wie bei Kritikern und Kulturbonzen der DDR gehabt.

In den genannten eigenen Werken aus der Zeit etwa 1937-1950 hat er aber im Wesentlichen ein ausgewogenes Verhältnis oder vielmehr eine differenzierte und durch Mehrschichtigkeit anregende Spannung zwischen 'Einfühlung' und 'Verfremdung' sowie überhaupt zwischen lehrhafter Klarheit und erlebnishafter Beunruhigung erzielt, die viel mehr Aufschluß über erneuernde 'Verfremdungsdramaturgie' gewährt als seine vereinfachenden und Überpolarisierenden Theorien.

Bei seinem *Die Gewehre der Frau Carrar* hat er selbst von einem "Einfühlungs-drama" gesprochen, und die gesamte Brecht-Literatur hat das, soweit ich

informiert bin, unbesehen übernommen. Meines Erachtens unterscheidet sich dieses Stück in keinem Punkt wesentlich von den übrigen genannten aus dieser Schaffensperiode: eine ethische und existentielle und auch für die physischen Lebensmöglichkeiten entscheidende Wahlsituation wird zugespitzt, aber auch beispielhaft dem Zuschauer vorgeführt, und das geradezu körperlich schmerzhaft nachfühlen des Dilemmas ist für das Erlebnis des Stückes ebenso unabdingbar wie die distanzierte Analyse sowohl der Lage wie auch der Fehlentscheidungen und der richtigen Erkenntnisse der Hauptperson in ihrer Zwangslage.

Oberhaupt sind die makrostrukturellen Wirkungen (die großen Linien der Handlung, der Personengestaltung und -gruppierung, der durchgehenden Thematik, des Raum-, Zeit- und Spannungserlebnisses usw.) in allen 'klassischen' Stücken weitgehend dieselben, und es zeigt sich, daß diese Wirkungen insgesamt mehr ins Gewicht fallen als die eher momentanen 'V-Effekte' im engeren Sinne (das Aus-der-Rolle-Treten; fiktionsironisierende und belehrende Kommentare von außen durch Erzähler, Chöre, Titel und Tafeln, Dias o. dgl.; 'Songs'; krasse Stilbrüche und innere Widersprüche innerhalb des jeweiligen gesprochenen Texts; disharmonische und stutzigmachende Anwendung von Kulissen, Beleuchtung, Musik, Gestik und Sprachrhythmus).

Sowohl in *Frau Carrar* wie etwa in *Mutter Courage* finden wir die ausdrückliche und pädagogisch wiederholte Benennung des Problems und der



Alternativen, die ungeheure Vereinfachung der Fabel, die krasse Kontrastierung (vor allem die Gegenüberstellung von einer Welt der Macht und des Geldes und einer Welt der menschlichen Bindungen wie Liebe und Mutterschaft - sowie die Gegenüberstellung von forcierten und stilistisch verkrampften Programmklärungen einerseits und damit unvereinbaren tatsächlichen, auf der Bühne veranschaulichten Umständen andererseits), - die dadurch zustandgekommene dramatische Ironie<sup>35</sup>, die geradezu unerträgliche Langsamkeit des dramatischen Geschehens, die dabei sowohl die gefühlsmäßige Spannungs- und Einfühlungswirkung wie auch die pädagogische Einhämmern der 'Lehre' zusätzlich verstärkt, - und nicht zuletzt der paradoxe Exemplum-Charakter, der z.T. auch dadurch zustandekommt, daß das Geschehen einerseits in eine fremde Welt verlegt ist (das Spanien des Bürgerkriegs, das Schweden und das Mitteleuropa des 30jährigen Krieges, die Renaissancewelt des Galilei, das China der uralten Weisen und der kolonialen Ausbeutung, die transkaukasische Gegenwart und Urgeschichte, oft also eine zweifach spiegelnde Historisierung), - andererseits aber dem Zuschauer eine unübersehbare Parallele zu eigenen hochaktuellen, direkt bedrohlichen Gegenwartsproblemen aufdrängt: Auch dich bedrohen faschistische Gewalttäter, der Krieg, eine Gesinnungskontrolle, die Atombombe ...

Immer also die Verbindung, ja die notwendige gegenseitige Voraussetzung von erkenntnisfördernder Verfremdung und betroffenheitsschaffender Einfühlung (und von geradezu sadistisch



spannungssteigernder Verfremdung und einer durch Verfremdung notwendig gewordenen Einfühlung als Erkenntnisvorgang, etwa wenn wir reflektieren müssen: Wieviel in dieser fremden Parabelwelt ist Sinnbild für unsere eigene Welt?). Das wollen wir am Beispiel der *Mutter Courage* etwas konkreter ausführen. Am Schicksal der Titelfigur, einer Marketenderin im 30jährigen Krieg, will Brecht uns zeigen, daß wir alle in Krieg und Elend zugrundegehen werden, wenn wir nicht revoltieren.

Die Courage versucht, zwei Rollen zu vereinen, die unvereinbar sind: die der Krämerin und die einer Mutter und damit eines Menschen. Bei ihrem Versuch, im Kampf aller gegen alle das Leben für sich und vor allem für ihre Kinder durch Geschäft zu sichern, verliert sie ein Kind nach dem anderen und nebenbei auch das bißchen Kapital, das in ihrem Krämerwagen steckt.

Selber lernt sie nichts daraus, aber Brecht will, daß wir als besserwissende Zuschauer dank der dramatischen Ironie etwas lernen sollen, und zu diesem Zweck läßt er einerseits die Courage selber mit sehr viel Charme und sehr viel Witz und handfester Rhetorik eine klassenkämpferische Ideologiekritik äußern, die immer wieder dem Zuschauer ein gesundes Mißtrauen gegen hohe Worte und niedrige Raubtaten der "Großen und Mächtigen" nahelegt, - andererseits aber dieselbe Courage immer wieder mit schockierender Offenheit zynisch am Krieg verdienen wollen, auch in Situationen, wo es dem Zuschauer (oft auch perspektivenlenkenden Nebenfiguren wie der stummen Tochter Kattrin) als

sowohl dumm wie niederträchtig erscheint. Offenbar zieht sie selbst nicht die logische Konsequenz ihrer gesund-skeptischen, materialistisch-vernünftigen Einsichten.

Immer wieder werden solche Fehlentscheidungen von ironisch zersetzenden Kommentaren in Wort oder Tat begleitet - V-Effekte im engeren Sinne: Transparente mit zu befolgenden oder aber zu kritisierenden Handlungsanweisungen; Songs oder Chöre, die nicht etwa einen gefühlsmäßigen Höhepunkt noch intensivieren, sondern entweder die Hauptfigur aus der Rolle treten und selbst kritisch kommentieren lassen oder aber von außen durch Übertreibende Parodie oder direkte Polemik auf die Widersprüchlichkeit im Verhalten der Hauptperson hinweisen; eigenartig gebrochene Darstellungstechnik der Schauspielerinnen und des Regisseurs, wodurch der Zuschauer stutzig gemacht wird: Betonung und Gestik stimmen nicht mit dem Wortlaut, Kulissen und Beleuchtung nicht mit der Handlung überein, Requisiten sind auffällig stilisiert statt realistisch 'ähnlich' u.dgl. m. - immer wieder muß der Zuschauer darüber nachdenken, was hier nicht stimmt und was dort eher als symbolischer Hinweis von seiten der Künstler denn als Darstellung der fiktiven Welt zu verstehen ist. Verfremdung also, wie sie im Buch steht.

Dazu aber drei Kommentare:

Erstens ist das nicht unbedingt Freisetzung zum eigenen kritischen Nachdenken, sondern in dem Maße, wie die Intention des 'Stückeschreibers' und des

Regisseurs und der Schauspieler zur Geltung kommt, ist das rhetorische Manipulation. Auch etwa der bei Brecht so oft wiederholte Trick, die aufdringlich nahegelegte Schlußfolgerung auszulassen und nur die (an sich vielleicht schon manipulierend formulierten) Prämissen zu bringen<sup>36</sup>, läßt ja dem Zuschauer keine freie Wahl; die hat er nur, wenn der Handlungsstoff und die widersprüchlichen Meinungen tatsächlich mehrere Deutungen und Entscheidungen zulassen (was beim reifen Brecht auch vorkommt, wie wir sehen werden).

Zweitens steht diese Verfremdung in keinem Widerspruch zur Einfühlung, im Gegenteil. Natürlich darf dieses Stück nicht so inszeniert werden, daß die Titelfigur als tragische<sup>37</sup> Heldin dasteht, die alles Menschenmögliche getan hat und dennoch (ironischerweise: gerade dadurch) zugrundegeht. Vielmehr hängt der dramatische Nerv des Stückes - und sein Aktualitätsbezug und sein humanes und politisches Engagement - davon ab, daß wir immer wieder verzweifelt und empört denken: So darf sie das doch nicht machen !

Gerade das aber könnten wir nicht denken, wenn die Verfremdung "das diametrale Gegenteil" von Einfühlung bewirkte, sondern das denken wir, weil wir uns auch mit ihr identifizieren (teilweise identifizieren, wie das ja immer der Fall sein muß - siehe oben).

Unser Interesse für die Mutter Courage ist ja gerade Inter-esse im buchstäblichen lateinischen

Sinne des Wortes, ein Dabei-Sein, eine Beteiligung, eine Betroffenheit, bei der das Mitleid mit der fiktiven Person unteilbar mit einer "auf uns selbst bezogenen Furcht" verbunden ist<sup>38</sup>, also ein kunstvoll temperiertes Erlebnis, wo Mitgefühl für den Mitmenschen und Besinnung auf die eigene existentielle Situation zusammenwirken können, weil man jene human gebildete 'goldene Mitte' gefunden hat, wo statt Fanatismus oder Gefühlskälte oder Sentimentalität Solidarität zustandekommt und wo Sympathie mit kritischem und selbstkritischem Verstand einhergeht.

Die genannten 'V-Effekte' im engeren Sinne (fiktions- und stimmungstörende Ironisierungstechniken) stehen m.a.W. nicht im Widerspruch zu den genannten makrostrukturellen, die die fiktive 'Welt' der Bühne gestalten, sondern unterstützen sie - bewirken also keine Störung einer etwaigen Einfühlung, sondern verstärken die Einfühlung dort, wo Einfühlung ist, und verstärken die Klarheit der Analyse dort, wo analysiert wird, - können natürlich im einzelnen eine Lüge oder ein falsches Verhalten bloßstellen, aber drängen uns vor allem die Ängste und die Leiden der verstrickten Personen auf. Und gerade das ist eine notwendige Voraussetzung dafür, daß von der Theatervorstellung der erwünschte Appell zu einem geänderten Verhalten ausgeht.

Drittens: Diese sowohl emotional wie intellektuell horizont-erweiternde künstlerische Wirkung würde nicht zustandekommen können, wenn die Erkenntnisförderung durch Verfremdung nur das

gewesen wäre, was Brecht in seinen dramaturgischen Theorien erklärt und was er z.B. bei der Aufführung im Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm konkret exemplifizierte, als er zur Auslegung der Parabel-Beziehung zwischen der fiktiven Welt und der Welt des Zuschauers ein Foto von einem Eisenbahntankwagen des Standard Oil als Gegenstück zum Marketender-Planwagen der Courage auf dem Programm-Umschlag und dazu noch eine Mischung von statistischen Angaben zu Kriegsgewinnen dieses kapitalistischen Konzerns und Schlagworten gegen die NATO im Programmheft bringen ließ. Dadurch hat Brecht die Wirkung nicht verstärkt, sondern geschwächt. Wer schon mit ihm einig war, brauchte diese Erklärung nicht und wurde bloß um das Vergnügen gebracht, die Pointe selbst zu finden oder doch zu glauben, daß er das selbst getan hatte. Wer mit ihm nicht einer Meinung war, wurde auf die konkrete propagandistische Absicht aufmerksam gemacht und somit weniger empfindlich für die erwünschte Mentalitätsänderung auf weitere Sicht, ja sozusagen dagegen geimpft.

Nicht auf allzu konkrete Belehrung im Theater kommt es also in erster Linie an bei Brecht (bei Dürrenmatt, Ionesco und anderen 'Großen', die sich von ihm haben anregen lassen, fehlt sie ganz), sondern auf die gefühlsmäßige Erschütterung und auf die Fähigkeit des Umdenkens auf weitere Sicht. Dies wiederum setzt voraus, daß die Fabel nicht nur ungeheuer vereinfacht und damit einleuchtend, sondern auch in einer spezifischen Weise zugespitzt ist, die bei aller Verfremdung intensivste Einfühlung fördert.



Damit nicht genug: Diese Wirkung gibt es nur, weil die engere (nicht nur die ganze enge mit Standard Oil etc., sondern überhaupt die ideologiekritische) 'Lehre' in den guten Stücken gar nicht aufgeht.

Wenn man nämlich die Brechtsche Hinterfragung noch hinterfragt, muß man zu dem Ergebnis kommen, daß Mutter Courage als Mutter Courage gar keine andere Möglichkeit hat als das, was sie tut. Es hätte den Lauf der Welt nicht geändert, wenn die kleine Marketenderin dem Wahnsinn der Religions- und Fürstenkriege ein revolutionäres Nein zugerufen hätte, statt Stiefel und Wurst und Offiziershemden zu verkaufen. Die Panzerreiter und Kanonen und Landsknechte hätten so oder so das letzte Wort behalten, und die Mächtigen hätten ungestört weiter die Rollen verteilt und geschrieben.

Nun könnte man natürlich eine etwas raffiniertere Verfremdungsparadoxie konstruieren: Im damaligen Zeitalter der Religionskriege und der unentwickelten Agrargesellschaft hat es die objektive revolutionäre Situation noch nicht gegeben, doch heute ist es möglich, die unterdrückten und ausgebeuteten und in den Krieg getriebenen Massen zu organisieren, und auf diese Möglichkeit macht die Parabel aufmerksam; die Courage kann naturgemäß nichts lernen - wir aber aus unserem berechtigten Ärger über ihre Unbelehrbarkeit. Das mag als Raisonement sogar tatsächlich dem Verfasser vorgeschwebt haben, und einem Germanisten kann man das wohl auch mühselig als Lehrmeinung beibringen. Das ändert aber alles nichts daran, daß der Zuschauer zum Drama da direkt

vor sich auf der Bühne keine bloßen Abstraktionen von denkbaren revolutionären Programmen sieht und erlebt, sondern die ganz gegenwärtige Zwangslage einer konkreten kleinen ohnmächtigen Person angesichts der unmittelbar bedrohlichen Waffen und der Hungersnot und der Kälte in zusammengeschossenen Dörfern oder am Rande von Schlachtfeldern. Es leuchtet unmittelbar ein, daß diese Frau, so wie sie hier und jetzt vor uns steht, keine gute Wahlmöglichkeit hat, sondern tatsächlich zwangsläufig auf die entwürdigendste Weise betrügen und ihre Kinder im Stich lassen und Notleidende von sich weisen und vor den Machthabern kriechen und die unmenschlichsten Strapazen erleiden muß, alles vergebens. Und es leuchtet unmittelbar ein, daß das alles Lagen sind, in die jeder Zuschauer selbst hineingeraten kann in seiner aktuellen Wirklichkeit, und es ruft Ängste wach, die er schon immer selber mit sich herumträgt. Und wenn es diese Dimension des Erlebnisses nicht gäbe, oder wenn sie durch den am Ende gewonnenen sicheren Glauben an irgendeine heilbringende Handlungsvorschrift beseitigt würde, dann wäre das Stück um seine eigentliche Wirkung gebracht. Und wenn die Welt so eingerichtet wäre, dann würden wir überhaupt kein Theater brauchen, sondern nur das, womit Brecht das Theater vergleicht: Wissenschaft und Schule und Gerichtssaal.

Das Theater Brechts, wenn es am wirksamsten ist, läßt sich also auf keine rhetorisch vereinfachte oder politisch-theoretisch abstrakte Formel bringen, sondern es drückt jene Art von scheinbar widersprüchlicher 'Botschaft' aus, die die

besondere Möglichkeit des Theaters und der Dichtung ist im Vergleich zu philosophischer, wissenschaftlicher oder praxisbezogener Sachprosa: Es veranschaulicht eine scheinbar einfache 'Lehre' (Der Krieg ist das Geschäft der Mächtigen, er darf nicht sein, und er kann durch organisierte Revolution verhindert werden), - und dann zeigt es zugleich die verzweifelte Unmöglichkeit, diese Lehre hier und jetzt zu verwirklichen, - und dann wiederum provoziert dieser heillose Widerspruch den Zuschauer zum innerlichen Schrei: *Es muß ein guter Schluß da sein, muß, muß, muß!*<sup>39</sup>

Nur auf dieser Ebene einer existentiellen Beunruhigung, die eine kreative Energie, eine verzweifelte Entschlossenheit bei allem Wissen um die bisher unüberwindlichen Schwierigkeiten auslöst, ist Brechts Verfremdung eine Freisetzung zur selbständigen, mündigen Verantwortlichkeit - und darin wie gesagt trotz dem betont untragischen Verhalten wesensverwandt mit der sogenannten aristotelischen aufgeklärten Dramaturgie, von der er sich so Übertrieben abzusetzen versucht.

\*

Ich hoffe, mit diesem Beispiel u.a. auch veranschaulicht zu haben, daß ganz wesentliche Teile der dramatischen Wirkung davon mitbestimmt sind, daß der Zuschauer als Voraussetzungen bestimmte angst- und lustbesetzte Erlebnis- und Vorstellungsmuster mitbringt, die dann von der auch durch Brecht nicht beseitigten suggestiven Wirkung des dramatischen Geschehens wachgerufen werden.

Das ist natürlich nicht nur bei der einfühlenden Seite des Theatererlebnisses der Fall, sondern auch bei der Verfremdung. Wenn einer dargestellten Sache, welcher Art auch immer, durch stilistische, gestische, mimische, musikalische oder andere Arten von Unstimmigkeiten und Ironien ein Fremdheitscharakter beigegeben wird, dann entsteht dadurch nicht nur - oder vielleicht gar nicht - ein entrückter Zustand unbeteiligter, intellektueller, kritisch-wissenschaftlicher Betrachtung, sondern auch und vielleicht vor allem ein Fremdheitsgefühl. Die Tatsache, daß es bei der ästhetischen Analyse schwierig ist, generalisierbare und verifizierbare Ermittlungen von solchen (subjektiven und vielfach sicherlich sehr individuell verschiedenartigen) Prädispositionen durchzuführen, sollte uns nicht davon abhalten, diesen Gesichtspunkt mit einzubeziehen. Ich wage zunächst einmal die Behauptung, daß ein nicht geringer Teil der Wirksamkeit von Brechts Theater (und von der anregenden Wirkung auf die Vertreter des 'absurden Theaters', auf die sonst nicht Brechtianischen Regisseure der Klassiker-Bühnen und auch der volkstümlicheren Unterhaltungsbühnen der westlichen Welt und der oppositionellen Bühnen im unterdrückten Osteuropa, auf Dürrenmatt und Frisch und angry young men und viele andere noch) darauf beruht, daß er mit den scheinbar nur nüchternen und ironischen V-Effekten die Struktur und die schuld- und angstbeladenen Komplexe unserer geheimsten Alpträume auf die Bühne bringt. Im Theater also in wesentlichen Hinsichten eine Entsprechung zu Kafkas Prosa. Das wäre natürlich noch nachzuweisen, und das hoffe ich an anderer Stelle auch zu tun<sup>40</sup>. Ein

solcher Nachweis würde auch das Gefühl bestätigen, das doch jeder hat, obwohl es vom Thematischen, vom Ideologischen und vom Theoretisch-Dramaturgischen her gleichermaßen schwierig zu erhärten ist: daß es ganz wesentliche Konstanten im Gesamtwerk Brechts gibt etwa vom scheinbar zynischen Galgenhumor<sup>41</sup> der Dreigroschenoper bis hin zu den auf der Oberfläche durchreflektierten 'klassischen' Spätwerken.

Wenn wir anschließend ein wenig von Brecht hinwegsehen und nach den prinzipiellen Möglichkeiten der Verfremdungswirkungen fragen, die Brecht ausdrücklich vermeiden möchte<sup>42</sup>, dann ist zunächst in aller Kürze darauf hinzuweisen, daß ein Fremdheitsgefühl wohl zwar immer zum Teil auch angstbeladen ist, aber nicht unbedingt zur Verzweiflung, zum Identitätsverlust oder zum Absurditätserlebnis neigen muß. Fremdheit kann auch etwas ganz anderes sein: ein bestürzendes, aber zutiefst beglückendes Gefühl, ja eine transzendent erhebende, mystisch erleuchtende, erlösende seelische Bewegtheit, die als Einbruch der 'Eigentlichkeit' in eine sonst als uneigentlich erlebte Welt verstanden wird. Bei Brechts Verfremdungseffekten brauchen wir mit dieser Art von Erlebnisdimension kaum zu rechnen.

Überhaupt: Wenn ich diese Art von Fremdheitserlebnissen nenne - die Art der Offenbarungen, der mystischen Visionen, der Prophezeiungen, zum Teil wohl auch der Halluzinationen, der Rauschzustände, der chemisch oder psychisch entzündeten Euphorien - , dann nicht, um den dramaturgisch-ästhetischen Begriff



der Verfremdung damit ins Uferlose zu erweitern, sondern im Gegenteil, um daran zu erinnern, das nicht jedes bewußt oder unbewußt erzeugte Fremdheitsgefühl im Theater oder in Texterlebnissen mit Fug in diese Diskussion mit einbezogen werden kann - daß es vielmehr an der Zeit ist, nach dem langen Beschuß des Brechtschen Theorie-Gebäudes die Frage zu stellen, wozu wir denn dann diesen Begriff weiter gebrauchen können, ohne den Bezug zu der immerhin wesentlichen Tatsache zu verlieren, daß Brecht mit diesem Begriff sowohl die theoretische Diskussion als auch die Theaterpraxis jahrzehntelang mit geprägt hat.

Mit dieser ganzen kritischen Auseinandersetzung war ja nämlich keineswegs beabsichtigt, die epochemachende Leistung von Brechts dramaturgischer Praxis zu leugnen, im Gegenteil. Es ging mir vielmehr darum, durch die vergleichende Analyse der Theorie und der Praxis nachzuweisen, daß diese Leistung anders beschaffen ist und ein anderes Verhältnis zur Tradition hat, als er in der Theorie behauptet (und daß die Theorie folglich weder auf sein eigenes Werk<sup>43</sup> noch auf generelle dramaturgische Grundsatzfragen unkritisch angewandt werden sollte).

Worin besteht also das Besondere an der Dramaturgie Brechts - das, wovon seine besten Stücke leben, das, womit er 'Schule' gemacht hat, das, was er mit großen Dramatikern und Regisseuren seiner Zeit und der nächsten paar Generationen gemeinsam hat und was sich wesentlich von der 'aristotelischen' Tradition unterscheidet?

Das, was in Brechts kritischen Schriften, Arbeitsnotizen und theoretischen Manifesten als die Hauptsache verkündet wird: die Illusion stören, das Fiktionsbewußtsein schärfen, die Aufmerksamkeit auf das Wie und das Warum zu lenken statt auf das Was<sup>44</sup>, ein Publikum von aufmerksamen und beurteilenden Kennern erziehen, - genau das tut meines Erachtens nicht nur und nicht in erster Linie das Brechtsche Verfremdungstheater, sondern ausgerechnet das 'aristotelische' Theater, wenn es den Erlebnis-Theorien von Lessing entspricht. In dem Maße, wie Brecht das auch tut, unterscheidet er sich nicht vom 'bürgerlichen' Theater.

Kein Zuschauer bei einem bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, bei einem klassischen Drama von Goethe, Schiller oder Grillparzer oder bei einer romantischen Tragödie von Kleist kann auch nur einen Augenblick glauben, er "wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei"<sup>45</sup>: Der Zuschauer erkennt an jambischen Versen, tektonischer Akt-Struktur, symbolschweren Parallelen und Kontrasten und Kreuzverweisen, stilisierter Sprache etc. etc. unvermeidlich den Kunstcharakter des ganzen und stellt Reflexionen an; die Einfühlung wird nicht verhindert, aber das wird sie bei Brecht auch nicht; reflektiert wird aber: inwiefern ist das ein mich bewegender Mitmensch, inwiefern wird da 'meine Sache'<sup>46</sup> dargestellt?

Wenn auch im Realismus und im Naturalismus keine Blankverse, keine rhetorisch-feierlichen Monologe, keine auffällig stilisierte Sprache und meist eher

diskrete Rückgriffe und Vorbedeutungen da sind und die bürgerliche Wohnstube zum Teil vorzutäuschen scheint, daß nur die vierte Wand fehlt, um das ganze 'wirklich' zu machen: im Prinzip sorgen Akt-Einteilung, Personenkonstellation, spürbare kompositorische Absicht, Ding-Symbole, Konzentration auf thematisch Bedeutsames u. dgl. m. für dieselbe Hauptwirkung: Dem Zuschauer wird klar, daß es um Bedeutendes geht, daß Personen, Standpunkte, Situationen und Handlungsverlauf mithin Symbolcharakter haben und daß uns damit nahegelegt wird, das erlebnishaft mitvollzogene Geschehen zu reflektieren und gerade dadurch zu einem 'Erlebnis' zu machen, daß wir uns klarmachen, was es für uns bedeuten kann.

Auch gerade das Theater des Naturalismus hat ja tatsächlich rege und konkrete und wesentliche Debatten über Weltanschauung und Moral und Politik ausgelöst: soziales Unrecht, Frauenemanzipation, Geschlechtsmoral, Militarismus, Generationen- und Familienkonflikte wurden brennend aktuell, was nicht gerade dem Brechtschen Feindbild von Stimmungshypnose und folgenlosem Abreagieren im weltfernen kultischen Raum des Kunsttempels entspricht. Wenn wir also mit Brecht meinen, daß er dem Theater des 20. Jahrhunderts etwas wesentlich Neues gebracht hat, dann müssen wir aufhören, dieses Wesentliche dort zu suchen, wo er es selber findet: in Einfühlungsstörung, Illusionsbruch, Fiktionsironie und Reflexion.

Vielleicht müssen wir dann konsequenterweise auch aufhören, den Begriff Verfremdung auf solche auch

vor Brecht gängigen Kunstmittel anzuwenden - wie  
 Stilisierung und gezielter Stilbruch,  
 Perspektivenwechsel, Abseitssprechen,  
 Gattungsvereinheitlichung und dann doch wieder  
 Vermischung von Gattungsmerkmalen, - die alle zur  
 Bewußtmachung von Kunstcharakter, von  
 Bedeutsamkeit, von Symbolhaftigkeit und damit von  
 Reflexions- und Interpretationsbedürftigkeit des  
 Kunsterlebnisses beitragen. Das tun wir ja auch  
 nur, weil Brecht das mit seinem selbsterfundenen  
 Begriff gemacht hat.

Oder aber wir müßten einen neuen Begriff für das  
 erfinden, was Brecht nicht mit der ganzen  
 bürgerlichen Tradition (und vielleicht auch etwa  
 mit der griechischen Antike<sup>47</sup>) gemeinsam hat.

Und dieses Eigene und Neue und Wesentliche werden  
 wir nicht in den bloßen einzelnen 'V-Effekten' zu  
 suchen haben - die ja auch nicht alle im einzelnen  
 ganz originell sind, sondern nur in ihrer ganzen  
 Menge, ihrer Kombination und ihrer Gesamtwirkung.  
 Mein Vorschlag zu einem Verständnis dieser  
 Gesamtwirkung soll lauten: Was Brecht mit seinen  
 ironisierenden 'V-Effekten' zersetzt und  
 problematisiert, ist nicht etwa die Einheit und  
 Stimmigkeit des Handlungsverlaufs und nicht die  
 ganze fiktive Welt, die auf der Bühne vorgeführt  
 wird (bzw. das 'Text-Universum', wenn wir mit  
 R.Grimm den Verfremdungsbegriff auch auf verwandte  
 sprachliche Mittel in jeder Art von Literatur  
 anwenden). Das würde ja auch heißen, daß Brecht mit  
 Brecht in Krieg läge, denn der Sender dieser  
 allumfassenden semiotischen Einheiten ist der

Verfasser (im Theater mit Regisseur und Schauspielern und Technikern verbunden). Nicht gegen sich selbst, sondern gegen das 'falsche Bewußtsein'<sup>48</sup> führt Brecht Krieg, und das ist in der Theateraufführung durch Personen, Personengruppen und deren Verhaltensweisen vertreten.

Wenn wir die Stücke Brechts betrachten, sehen wir denn auch, daß auf der Handlungsebene nicht das Gesamtkonzept gestört wird, sondern allenfalls eine Handlung in der Handlung (Theater auf dem Theater kommt bei Brecht häufig vor) oder gerade eben ein bestimmtes Verhaltensmuster einer einzelnen Figur oder einer Gruppe, die einen Standpunkt oder eine Gesellschaftsklasse vertreten. Dem bleibt übergeordnet - und davon ungestört - die Exemplum-Struktur des ganzen (verfremdet und zur kritischen Diskussion ausgeliefert wird etwa das egoistische und unkluge Verhalten der Frau Carrar oder der Mutter Courage, nicht die Parabel-Struktur und die exemplarische Lehre des Handlungsverlaufs). Im Gegenteil: verfremdet wird eine Denkweise, die eine solche Reflexion über Gesetzmäßigkeit des exemplarischen Vorgangs nicht unternimmt.

Gestört wird also vor allem die Einheit des Charakters<sup>49</sup>, die zu den traditionellen 'Einheiten' des klassischen Dramas gehört (so selbstverständlich, daß sie in vielen klassischen Theorien nicht einmal erwähnt wird). Erörtert wurden früher allenfalls die Möglichkeiten einer (psychologisch wahrscheinlich gemachten) Entwicklung des Charakters oder die Möglichkeit



einer "runden" Figur (E.M.Forster in Erwägungen zum Roman), d.h. einer Person, deren Handlungsweise uns Überraschen kann, weil ihr Charakter nicht auf einfache schablonenhafte Eigenschaften reduzierbar ist, - aber immer noch einer Person, die wir als 'Charakter' glaubhaft finden (oder vielmehr: die wir durch das 'Runde' um so eher glaubhaft finden).

Mit der 'Abschaffung' des einheitlichen (und auch des schwankenden oder zwiespältigen, aber immer noch als Persönlichkeit erfaßbaren) Charakters bei Brecht - und in der 'Moderne' überhaupt - wird nicht nur die technische Struktureinheit 'Rolle' problematisiert, sondern diese dramaturgische Änderung ist der künstlerische Ausdruck einer ganz wesentlichen weltanschaulichen Verschiebung: Persönlichkeit und Identität im Leben überhaupt wird radikal in Frage gestellt. An ihre Stelle tritt die 'Rolle' im Sinne der modernen Verhaltenswissenschaften (Soziologie und die an dieser nunmehr weitgehend orientierte Psychologie).

Im Sinne des Behaviorismus<sup>50</sup> wird alles Verhalten als austauschbare und demontierbare 'Rollenmuster' betrachtet (also als umwelt- und gewohnheitsbedingte 'Reaktionen'), während für die 'Charakter'-Psychologie der Aufklärungstradition stillschweigend oder ausdrücklich vorausgesetzt wurde, daß jeder Tat eine verantwortliche Willensentscheidung zugrundeliege (oder wenigstens, daß ein solches 'mündiges' Verhalten das erstrebenswerte und weitgehend auch erreichbare Ziel sei: Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, wie es bei Kant lautet; Freiheit

durch sittliches Handeln, im Notfall auch gegen eigene Triebe und Neigungen und Bedürfnisse, wie es bei Schiller 'schön' oder 'erhaben' dargestellt wird).

Ein solcher Determinismus wirft natürlich das Paradox-Problem auf: Wieso und warum kritische und selbstkritische dramatische Darstellungen machen, wenn sich sowieso nichts ändern läßt?

Für Brecht löst sich dieses Problem theoretisch ganz einfach: durch Einsicht in die gesellschaftlichen Mechanismen, die den Menschen zum 'falschen' Bewußtsein konditionieren, wird es uns möglich, in diese Bedingungen wiederum einzugreifen und ein 'richtiges' Konditionieren zu bewerkstelligen. Wie wir gesehen haben, vor allem am Beispiel *Mutter Courage*, ist damit das Problem nicht gelöst, wie der konditionierte Mensch plötzlich frei zur unkonditionierten Tat wird und im Kampf gegen das bisher Übermächtige auch gewinnt (in *Schweyk* und in *Der gute Mensch von Sezuan* wird das auch ehrlicher thematisiert und zugespitzt). Am Ende haben wir also immer dieselbe ewige Paradoxie des radikal ernsthaften Dramas, die auch bei 'unideologischen' modernen Dramatikern wie Dürrenmatt, Ionesco und Botho Strauß vorliegt und die nur ästhetisch, niemals ideologisch aufzulösen ist: Auf der Handlungsebene und der Problem-Ebene triumphiert das Absurde, und der Mensch bleibt hilflos (etwaige 'vernünftige' Lösungen überzeugen einfach nicht) - aber gerade dadurch fühlen wir uns provoziert<sup>51</sup> und gelangen damit zu der Katharsis, die Brecht so energisch ablehnt, die aber

keineswegs 'folgenloses Abreagieren' bedeutet, sondern gesteigerten Lebensmut.

Und diese im besten Sinne 'klassische' Qualität von Brechts dramatischem Schaffen wird meines Erachtens seine Ideologie und seinen naiven Glauben an 'wissenschaftlich' konditionierende Lenkung und Programmierung der Rollenmuster Überleben.

\*

#### ANMERKUNGEN

- 1 - vor allem seit R. Grimm : *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Nürnberg 1959, in dem zu einer umfassenderen Anwendung des Begriffes angeregt wird, und zwar mit der Hauptthese, daß der bühnentechnischen Distanzierung durch Sprechweise, Gestik, Beleuchtung, stilisierte Kulissen, Titel und Tafeln, Über-die-Rampe-Sprechen etc. einerseits und der sprachstilistischen und erzählperspektivischen: Ironie desselben Autors andererseits ein gemeinsames ästhetisches Grundverhalten zugrundeliegt: der Wille zur provozierenden Fiktionsironie und damit zur kritisch analysierenden Betrachtung.
- 2 - in einer Gastvorlesung in Kopenhagen in den 70er Jahren.
- 3 - Ganz allein hat er das natürlich nicht getan. Technische Neuerfindungen und ironisch-produktives Spiel mit den Möglichkeiten der Bühne und der Sprache gibt es in denselben Jahrzehnten auch bei Shaw,

Claudel, Anouilh, Wilder, Piscator, den Expressionisten, Dylan Thomas und vielen anderen zum Teil sehr verschiedenartigen Dramatikern, und die Kunst der epigrammatischen Äußerung, der provokatorischen Kontraste und der bei scheinbar kühler Nüchternheit erschütternden Bildlichkeit in Lyrik und Prosa wird ebenfalls bei vielen anderen post-expressionistischen Dichtern entwickelt. Ob Brecht dabei 'der Größte' oder 'einer der Größten' war, bleibt eine müßige Frage.

- 4 - Goethe: *Zum Shakespeares-Tag*, Hamburger Ausgabe Bd. 12 S. 225.
- 5 - Vgl. dazu auch Helge Hultberg, der in seinem Buch über *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts* (Kopenhagen 1961; S. 12) vorweg warnt: "Brecht ist kein großer Systematiker, aber ein um so eifrigerer Polemiker".
- 6 - Vgl. etwa B. Brecht: *Episches Theater, Entfremdung* (erst allmählich führt er die konsequente terminologische Unterscheidung zwischen Ver- und Entfremdung durch), Werkausgabe edition suhrkamp, Bd. 15, Frankf. a. M. 1967, S. 372.
- 7 - Vgl. etwa B. Brecht: *Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, a. a. O., Bd. 15, vor allem S. 264-265, wo er behauptet, das 'bürgerliche' ("dramatische") Theater lasse die dargestellte Welt als "selbstverständlich" und daher als unveränderlich erscheinen, weil es im Anschluß an Lessings Aristoteles-Deutung durch "Einfühlung" den Zuschauer zum passiven Nachvollzug zwingt.

8 Aus praktischen Gründen lasse ich hier zunächst die von Brecht behaupteten "Traditionen" des "aristotelischen" und des "nicht-aristotelischen" Theaters gelten, obwohl ich deren reale Existenz sehr in Frage stelle und die ihnen zugrundeliegende Verabsolutierung eines Kriteriums (Verfremdungstheater bzw. Einfühlungstheater) sowie die kontradiktorische oder doch konträre Polarisierung von Einfühlung und Verfremdung gerade widerlegen möchte.

Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß derselbe Anspruch eines völlig neuen "Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters" (sinngemäß) einige Jahre vor Brecht von den Naturalisten erhoben worden war. Brecht allerdings warf die Naturalisten in denselben Topf der Schlechtigkeit wie die ganze 'bürgerliche' Bühnenkunst seit Lessing. Wenn nichtsdestoweniger Helge Hultberg (op. cit.) einigermaßen Überzeugend nachweisen kann, daß Brechts ästhetische und dramaturgische Anschauungen in allen wesentlichen Punkten mit denen der Naturalisten Übereinstimmen, ist damit mehr über die Unklarheit der Formulierungen und der Systematisierung bei Brecht gesagt als über das Wesen dessen, was er eigentlich gemeint und gemacht hat.

9 Vgl. etwa B. Brecht : *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, a.a.O. S. 342, wo die Verfremdung als der Einfühlung "diametral entgegengesetzt" definiert wird.



- 10 G. E. Lessing : *Hamburgische Dramaturgie* (Gesammelte Werke Bd. 2, hg. v. Wolfg. Stammler, Carl Hanser Verlag München 1959)
- 11 Vgl. etwa *Kleines Organon für das Theater*, Stück 26, a.a.O. Bd. 16, S. 673 - 674, Über *eine nicht-aristotelische Dramatik*, ebenda Bd. 15, S. 264 - 265, und *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*, ebenda Bd. 17, S. 1000.
- 12 Vgl. vor allem die Stücke 75 (19.1.1768) bis einschl. 78 (29.1.1768) und 82 (12.2.1768) bis einschl. 83 (16.2.1768), a.a.O. S. 649 - 661 u. S. 678 - 688.
- 13 Vgl. dazu *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, Abschn. *Aus einem kleinen Gespräch mit dem ungläubigen Thomas*, a.a.O. Bd. 15, S. 274 - 275.
- 14 *Kritik der Einföhlung : Kritik der "Poetik" des Aristoteles*, a.a.O. Bd. 15, S. 240 - 242.
- 15 Vgl. auch Anm. 11.
- 16 B. Ekman : *Einföhlung und Verfremdung im 'aristotelischen' Drama*, in : TEXT & KONTEXT 13.1, Kopenhagen/München 1985, S. 104 ff.
- 17 R. Caillois : *Le jeu et l'homme*, Paris 1958, S. 52 - 66.
- 18 Bekanntlich spitzt sich diese Frage zunehmend bei der Medienforschung zu, nicht nur durch die Mischgattung "Faction" im Fernsehen, sondern auch durch zunehmendes rhetorisches Raffinement der angeblich rein faktischen Berichterstattung in Presse, Fernsehen, Radio und anderen Medien, was wiederum zu einem

Raffinement der kritischen Methoden herausfordert und die Einsicht fördert, daß offen eingestandene Subjektivität der Berichterstattung und der Bewertung 'sachlicher' sein kann als ein objektives Gebilde, das u. U. Probleme und Vorurteile verdeckt. Vgl. dazu mein Buch *Tegn og Tydning* Bd. III S. 288 - 294, Kopenhagen (Gyldendal) 1979 (in dänischer Sprache).

- 19 - vor allem Boileau, Corneille, Racine.
- 20 - mit dem Unterschied allerdings, der aus den unterschiedlichen Auffassungen dieser Epochen von 'Wirklichkeit' folgt: in der Frühaufklärung vor allem Übereinstimmung mit der 'natürlichen Sittlichkeit', im Naturalismus vor allem Übereinstimmung mit den positivistischen Vorstellungen von biologisch und konventionell determiniertem Verhalten. Oberhaupt kann nicht stark genug betont werden, daß 'Wirklichkeit' in dramaturgischer Wirkungsethik notwendig immer eine Frage der herrschenden Konventionen beim Publikum über die Beschaffenheit der Wirklichkeit sein muß.
- 21 - im *Kleinen Organon für das Theater*, a.a.O. Bd. 16 S. 665.
- 22 Obwohl Brecht im genannten Aufsatz und auch sonstwo immer wieder zu erkennen gibt, daß er die illusionären Wirkungen (die 'hypnotische' Verführung) des 'traditionellen Theater nicht etwa auf realistische Elemente zurückführt (im Gegenteil, er ironisiert ausgesprochen sarkastisch in diesem Punkt), habe ich also nicht ohne Grund weit ausgeholt, um den

Kurzschluß zwischen Illusion und Suggestion, bzw. zwischen Unwahrhaftigkeit der Weltanschauung und Erlebnishaftigkeit der Darstellungsweise, als irreführend zu erweisen.

- 23 - "Mimesis" hier nicht im Sinne einer bloßen Nachahmung von konkreten Handlungen der agierenden Personen, sondern im Sinne der theoretischen Position, es gebe eine objektive Gesamt-'Wirklichkeit', die es bei der künstlerischen Darstellung 'unverfälscht' wiederzugeben gelte. Die Frage der 'Mimesis' habe ich ausführlicher in meinem *Tegn og Tydning* (a.a.O. Bd. 1, S. 78 ff.; vgl. Anm. 18) erörtert, und zwar unter Hinweis auf das m. E. unumgängliche Axiom von Karl BÜhler in dessen *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (2. Aufl. Stuttg. 1965) : die Kommunikation habe im ganzen sowie in jedem Einzelelement immer und notwendig 3 gleichzeitige und voneinander untrennbare Funktionen : a) Hinweis auf Gegenstände und Sachverhalte; b) Ausdruck der Stellungnahme und der Befindlichkeit des Senders; c) Beeinflussung des Empfängers. Auch als Konstrukt im Laufe der Text- oder Kommunikationsanalyse wäre eine Definition oder eine wertende Kritik von einer dieser Funktionen ohne Einbeziehung der anderen immer naiv.

- 24 Vgl. J. v. Eichendorff : *Schläft ein Lied in allen Dingen.*

- 25 - in *TEXT & KONTEXT* 14.1 (Kopenhagen/München 1986) S. 7-47.

26 Wir werden darauf noch zurückkommen, ob es sinnvoll ist, die Fremdwirkung durch Stilisierung (Versform, auffällige tektonische Struktur, 'poetische' und rhetorische Sprache, dramatische Ironie, repräsentative und kontrastierende Charaktere, symbolische Raumgestaltung u. dgl. m.), die in der 'klassischen' Dramaturgie zur Einfühlung und zum Nachdenken hinführt, mit demselben Ausdruck 'Verfremdung' zu bezeichnen, den wir auf Brechts Theaterpraxis anwenden. Gerechtfertigt ist das, wenn wir von Brechts Theatertheorie ausgehen, d.h. von seiner Betonung der Fiktionsironie und der Anregung zum problembewußten Nachdenken, - unzumutbar dagegen, wenn wir die Theaterpraxis Brechts und überhaupt der 'Moderne' von der des 'traditionellen' Theaters unterscheiden wollen.

27 Vgl. dazu meinen Aufsatz *Verfremdung in der 'Erlebnislyrik'* in *TEXT & KONTEXT* 15.1 (1987), S. 97-123.

28 Vgl. dazu etwa *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, a.a.O. Bd. 15 S. 341 - 357. Auf Seite 341 etwa spricht Brecht pauschal davon, sein 'neues' Theater wolle im Gegensatz zum 'alten' nicht "das Publikum in Trance (...) versetzen und ihm die Illusion (...) geben, es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei". Nur die Wahnvorstellung, das völlig neue Theater zu verkörpern, das im absoluten Gegensatz zu

allem Bisherigen stehe, kann dazu verführen, künstliche Durchstilisierung auf "Trance" hin vorbehaltlos und problemlos mit einem "natürlichen, uneinstudierten Vorgang" zu koppeln - und z.B. keinen Gedanken darauf zu verschwenden, daß im "aristotelischen" Theater etwa die Romantiker durch die 'romantische Ironie' der gefühlsmäßigen "Trance" gerade extrem starke Verfremdungseffekte beigaben, - die Naturalisten wiederum mit ihrer 'Wirklichkeitstreue' einerseits zwar zugespitzte dramatische Spannungseffekte erzielten, mit denselben dramaturgischen Mitteln aber zugleich auch soziale, moralische und psychologische Probleme zur Debatte stellten. Es handelt sich hier nicht etwa um einen vereinzelt Kurzschluß, sondern Überall in seinen theoretischen Schriften greift Brecht einen imaginären Gegner an, bei dem emotionale Manipulation und scheinbare Wirklichkeitstreue zwei notwendige Seiten derselben Sache sind, und polarisiert dabei so überzogen und so abstrakt-generell, daß dieser Gegner nicht mehr zu erkennen ist.

29

Vgl. etwa *Kleines Organon für das Theater*, a.a.O. Bd. 16 S. 662 ff. et passim. Auch in vielen anderen größeren und kleineren theoretischen Schriften (so etwa im kleinen Aufsatz *Vergnügungstheater oder Lehrtheater* im Abschnitt *Das epische Theater* - ebenda Bd. 15 S. 262 ff. - und im ganzen Abschnitt *Der Philosoph im Theater*, ebenfalls dem Komplex *Über eine nichtaristotelische Dramatik 1933-1941* zugehörig, a.a.O. Bd. 15 S. 252 ff.)



nimmt Brecht das wissenschaftliche Denken für sich und gegen das 'Einfühlungstheater' in Anspruch, d.h. kritisches, reflektiertes, realistisches, wahrhaftiges Denken überhaupt (wobei er, wie Dürrenmatt zu recht bemerkt, - vgl. dessen Vortrag *Albert Einstein*, Werkausgabe Bd. 27, S. 150 ff., Zürich 1980, sowie das Nachwort zur Komödie *Der Mitmacher*, ebenda Bd. 14 - nicht die moderne Wissenschaftsauffassung eines Einstein, eines Bohr, eines Max Planck, eines Karl Popper oder eines Max Weber, sondern allenfalls die eines physikalischen Empiristen aus der Renaissance oder eines naiven Altpositivisten analogisch auf die Dramaturgie überträgt: die Gesetzmäßigkeit anhand eines Experiments mit nur einem variablen Faktor vorführt, ohne die Interpretation des 'Versuchsleiters' als solche zu problematisieren).

30 Vgl. dazu etwa *Über sozialistischen Realismus*, a.a.O. Bd. 19 S. 547 - 548, und *Die Dialektik auf dem Theater*, a.a.O. Bd. 16 S. 920.

31 Eine gründlichere Erwägung dieses Vorgangs gerade im Hinblick auf die Rezeption künstlerischer Erlebnisse und der darin enthaltenen symbolischen Erkenntnisvermittlung habe ich in meinem *Tegn og Tydning* (a.a.O. Bd. 1 S. 40 - 117) versucht. An dieser Stelle sei nur bemerkt, daß hinter meiner ganzen Auseinandersetzung mit Brechts Theorie vom lehrhaften Theater u.a. zwei völlig unvereinbare Auffassungen gerade von Verstehen (Bewußtsein, Erkenntnis, Einsicht, Lernen, Erfahrung) liegen: Während Brecht die Welt

und das Leben grundsätzlich für 'handhabbar' hält und die Aufgabe u.a. des Theaters darin sieht, alles auf einige ganz wenige handhabbare 'Wahrheiten' zu reduzieren (vgl. etwa *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, a.a.O. Bd. 18, S. 222 - 239), so halte ich eine solche letzten Endes totalitäre Vereinfachung für wirklichkeitsfremd und möchte ganz im Gegenteil den Erfahrungshorizont durch weitgehende Bereitschaft zur Einfühlung in fremde Erfahrungen und Denkweisen erweitern.

32 Z.B. spricht er schon im *Kleinen Organon für das Theater* (1948), a.a.O. Bd. 16, S. 683 (§ 48), ablehnend nur von der "restlosen" Verwandlung des Schauspielers in seine Figur (die es ja, wie wir gesehen haben, gar nicht geben kann, weshalb die halbherzige Selbstkorrektur eher zur noch stärkeren Verundeutlichung der Fragestellung beiträgt; auch das weitere Hin und Her in diesem Paragraphen zwischen "lediglich...zeigen" und "besser gesagt, nicht nur lediglich...erleben" und zwischen "eigenen" Gefühlen des Schauspielers und denen "seiner Figur" sowie die Behauptung von "völliger Freiheit" des Publikums stiften nur noch mehr Unklarheit).

33 Vgl. dazu mein Buch : *Gesellschaft und Gewissen. Die gesellschaftlichen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts*, Kopenhagen 1968.

34 Vgl. dazu meine Darstellung der Lukullus-Affäre (ebenda - s. Anm. 33).

- 35 Der Zuschauer weiß dank solcher Kontrasteffekte (die er sehr wohl als Hinweise von seiten des Autors und des Regisseurs über die irritierend dumme - aber mitleiderregende - Hauptfigur hinweg versteht) lange vor dem tragischen Opfer Bescheid. Ich habe nichts dagegen, wenn auch das als 'V-Effekt' verzeichnet wird, aber dann eben als einer, der auch bei Sophokles, Aristoteles und Lessing eine ganz feste und entscheidende Funktion hatte.
- 36 Als Beispiel pflegt man gerne auf *Der Schneider von Ulm* hinzuweisen, wo nach dem Tod des Schneiderleins mit den selbstgebastelten Vogelflügeln der Bischof sagt "Es wird der Mensch nie fliegen", - als wäre das vom Verfasser mitgedachte Wissen um das Wissen eines Publikums im Flugzeugzeitalter 500 Jahre später keine rhetorische Manipulation.
- 37 Zur klassischen Theorie des Tragischen, vgl. mein *Tegn og Tydning* (a.a.O. Bd. III S. 112-124), in dem ich als eines der entscheidenden Definitionskriterien - die Notwendigkeit (Schicksalhaftigkeit) der Katastrophe nachweise - als zweiten Pol dieser paradoxen Handlungsstruktur dann allerdings die niemals aufgegebene Vorstellung der freien Wahl und der Würde des untergehenden Helden, was aber in diesem Zusammenhang das genaue Gegenteil der Menschen- und Lebensauffassung Brechts bedeutet: Nicht die ideale oder doch innerseelische Reaktion auf letztlich unveränderliche Lebensbedingungen, sondern die

- praktikable Anweisung zur Veränderung und radikalen Verbesserung der Welt ist sein Anliegen.
- 38 Vgl. die Ausführungen zu Lessings Aristoteles-Deutung am Anfang dieser Arb.
- 39 In *Der gute Mensch von Sezuan* steht genau das ausdrücklich als Schlußwort (allerdings nicht ganz ohne ironische Verfremdungswirkung im Kontext). Für meine Betrachtung des dialektischen Spiels zwischen Verfremdung und Einfühlung ist es eine wesentliche Pointe, daß ein solches Schlußwort ungeheuer viel wirksamer ist, wenn es innerlich vom Zuschauer selbst gesprochen, nicht vom Stückeschreiber vorgeschrieben wird.
- 40 Von der verfasserorientierten Psychoanalyse her hat Carl Pietzker (*"Ich kommandiere mein Herz". Brechts Herzneurose - ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben*", Würzburg, Königshausen & Neumann, 1988) verwandte Betrachtungen angestellt (die sonderbare Gefühlskälte Brechts von einer Herz-Neurose abgeleitet). Mich interessiert vor allem die wirkungsästhetische Betrachtung dessen, was sich beim Zuschauer abspielt.
- 41 Es sei dabei auf die einleuchtende Theorie Freuds (in dessen *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten*, gegen Ende der Abhandlung) hingewiesen : der Galgenhumor befinde sich psychisch in allernächster Nähe zur völligen, fast schon todgeweihten und todessüchtigen Verzweiflung.
- 42 Etwa im Abschnitt *Verfremdungseffekte in der*

*chinesischen Schauspielkunst* in der Notizensammlung *Der Messingkauf* (a.a.O. Bd. 15, S. 619-631, vor allem S. 627) unterscheidet Brecht mit Nachdruck zwischen der "magischen" und "geheimnisvollen" Anwendung in "primitiven" Kulturen und der eigenen 'wissenschaftlichen'.

- 43 Der Kopenhagener Schauspieler Holger Perfort berichtet eine reizende Anekdote zu dieser Frage: In einer erhitzten Diskussion mit dem dänischen Regisseurkollegen Sam Besekov soll Brecht sich an Helene Weigel mit der Bitte um Bestätigung gewandt haben, worauf seine Ehefrau und Hauptakteurin geantwortet habe: "Ja, ich weiß Bescheid, aber ich mache ja auch immer das, was du meinst, - nicht das, was du sagst."
- 44 Charakteristischerweise stammt diese berühmte Unterscheidung - ohne daß Brecht das vermerkt - ursprünglich nicht etwa von Brecht, sondern von Goethe, - vgl. dazu Helge Hultberg, op. cit, S. 109.
- 45 Vgl. Anm. 28.
- 46 *Tua res agitur* : Zitat aus den Episteln des Horaz; öfters angewandt, um die Art von Beteiligung am Schicksal der fiktiven Theaterperson zu veranschaulichen, die Lessing mit seinen Kommentaren zu "Furcht und Mitleid" bei Aristoteles expliziert; siehe oben.
- 47 Bei dieser 'toten' Kultur wird erst richtig schwierig zu entscheiden, welchen seelischen und kulturellen Stellenwert die 'Effekte' gehabt haben. Es läßt sich gleichermaßen



tiefsinnig dafür argumentieren, etwa daß 'alles' kultisch sei und der Unterwerfung unter Götter und Ordnung gedient habe - und daß 'alles' von Individuum und Persönlichkeit und Emanzipation handle. Den vernünftigen Punkt dazwischen zu finden und zu begründen, ist schwieriger.

48 Begriff der marxistischen Gesellschafts- und Kulturtheorie, vor allem bei Lukács. Damit wird der Marx-Spruch *Die herrschenden Gedanken sind die Gedanken der Herrschenden* weiter ausgeführt. Gemeint sind nicht nur die direkt indoktrinierten Irrlehren über moralisches Handeln, d.h. Unterwerfung unter das Herrschaftssystem, sondern auch eine alles durchdringende verdinglichende Denkweise, die jedes natürliche Erleben verbaut und in äußerster Konsequenz in psychische Erkrankung führt. S. dazu im einzelnen Joseph Gabel: *La fausse conscience*, Paris 1962.

49 Brecht ist sich natürlich sehr wohl dessen bewußt, daß er die klassische einheitliche Rolle im Sinne einer festgefügten Persönlichkeit durch seine Verfremdung demontiert (vgl. etwa *Kleines Organon für das Theater*, Punkt 48, a.a.O. Bd. 16 S. 683, wo er als Richtlinie für die Rollengestaltung sagt: *Ein Urteil: "Er spielte den Lear nicht, er war Lear"*, wäre für ihn (d.h. für den guten Schauspieler der 'epischen' Theaters) *vernichtend* - oder schon ein frühes Stück wie *Mann ist Mann*, wo die Demontage der Identität durch den Apparat der Gesellschaft, bzw. einer Verbrecherbande, zum Hauptthema gemacht ist);

immer aber ist in seinen theatertheoretischen Schriften diese dramaturgische Erwägung den Hauptpunkten Einfühlung, Illusion und Fiktionsbewußtsein untergeordnet, die ich nicht für tragbar halte.

50 Extrem empirische Richtung der modernen Psychologie (vor allem in Amerika), die völlig von Selbstbeobachtung und weitgehend auch von 'Verstehen' absieht: die Interpretation von Verhaltensmustern möglichst auf meßbare und isolierbare Reize und statistisch erfaßbare Reaktionen beschränken möchte.

51 die Anmerkung und die dazugehörige Stelle im Haupttext dieser Arbeit.