

Sonderdruck aus

TEXT + KRITIK

Sonderband — Bertolt Brecht I

Der Philosoph auf dem Theater

Ideologiekritik und ›Linksabweichung‹ in Bertolt Brechts »Messingkauf«

1

In immer anderen und immer neuen Formulierungen hat Bertolt Brecht versucht, seine Dramatik vom herkömmlichen Theater abzugrenzen. Termini wie ›episches‹, ›nichtaristotelisches‹, ›experimentelles‹, ›philosophisches‹ und ›dialektisches Theater‹ sind dem Leser seiner theoretischen Schriften geläufig. Im »Kleinen Organon für das Theater«, das Brecht selbst *eine Zusammenfassung des »Messingkaufs«* (T 7,335)¹ genannt hat, wird eine Formel ausgeführt, die auch sonst schon gelegentlich Verwendung gefunden hatte, die vom ›Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‹. Sie ist deswegen besonders interessant, weil sie deutlich macht, daß die Neuerungen in einen geschichtsphilosophischen Zusammenhang gestellt werden. In den Paragraphen 15 bis 20 des »Kleinen Organons« entwickelt Brecht den Begriffsinhalt des Terminus ›wissenschaftliches Zeitalter‹ an einem eigenartigen dreistufigen Geschichtsmodell. Demnach beginnt mit den naturwissenschaftlichen Entdeckungen der frühen Neuzeit eine neue Epoche in der Geschichte der Menschheit, die sich erst jetzt, angesichts der ins Unermeßliche wachsenden Möglichkeiten der Produktion, anschicken kann, *den Stern, auf dem sie hauste, bewohnbar zu machen* (T 7,16). Diese Möglichkeit wird freilich nicht gleich genutzt, so daß der in der materiellen Potenz von Naturwissenschaft und Technik gegebene humanitäre Anspruch bislang weitgehend uneingelöst ist. Das wissenschaftliche Zeitalter bleibt deshalb weiterhin ein utopisches Ziel, obwohl es als historische Epoche längst begonnen hat. Es verwirklicht sich in Etappen: der naturwissenschaftliche Geist, der die großen Entdeckungen und Erfindungen ermöglichte hatte (1. Etappe), wurde erst Jahrhunderte später von Marx und Engels auf die Erforschung der gesellschaftlichen Verhältnisse übertragen und hat damit eine Ordnung des Gemeinwesens vorstellbar gemacht, in der nicht mehr der mögliche *Fortschritt aller* zum *Vorsprung weniger* verkümmert² (2. Etappe). In einem weiteren Schritt gilt es nun, alle Bereiche des menschlichen Lebens, auch die des ›Überbaus‹, mit dem wissenschaftlichen Geist zu durchdringen und dadurch wahrhaft humane Lebensbedingungen zu schaffen (3. Etappe).

Die Erneuerung des Theaters gehört zu den letztgenannten Bestrebungen und ist somit eingebettet in ein historisches Selbstverständnis, das die Geschichte als den Prozeß einer Selbstverwirklichung begreift. Daraus leitet sich für das Theater die Verpflichtung ab, sich der Forderung des Tages zu stellen und ›zeitgemäß‹ zu werden. Diese letzte Konsequenz verdient Aufmerksamkeit und Interesse. Das geschichtsphilosophische Modell selbst ist zu vernachlässigen gegenüber der Tatsache als solcher, daß Brecht seinen Standpunkt historisch herleitet und begründet und damit den Stellenwert des Theaters in der gesellschaftlichen Totalität

ermittelt. Daraus ergibt sich zwangsläufig, daß die Wirkung auf das Ganze zur Wesensbestimmung der Kunst wird: eine wie auch immer akzentuierte Autonomie des Ästhetischen ist prinzipiell ausgeschlossen. Zeitgemäßes Theater ist also nicht einfach modernes Theater in irgendeinem Sinne, sondern Theater, das dem historisch beglaubigten Anspruch der Gegenwart gerecht wird. Es ist deshalb Theater ohne Alternative. Das erklärt Brechts Anspruch, das epische Theater sei das zeitgemäße Theater schlechthin.

Der historisch begründete Bezug auf die Gesellschaft als Ganzes erklärt auch, warum die Auseinandersetzung des Stückeschreibers mit der dramatischen Tradition in ideologiekritischer Absicht und mit den Mitteln der Ideologiekritik erfolgen mußte. Brecht kritisiert das überlieferte Theater durch die Analyse seiner gesellschaftlichen Funktionen und Wirkungen, also außerhalb spezifisch ästhetischer Gesichtspunkte. Besinnung auf die praktischen Möglichkeiten der Kunst und Kritik an dem Gebrauch, den sie bisher davon gemacht hat, sind zwei Seiten der gleichen Sache. Der vertretene Standpunkt kann freilich nur insofern Objektivität beanspruchen, als er im Rahmen einer historischen Gesamtdeutung steht. Unter dieser Voraussetzung ist dann allerdings die Ideologiekritik die notwendige Kehrseite des Engagements.

Diese These soll im folgenden durch eine Interpretation des »Messingkaufs« belegt werden, die sich zugleich als Beitrag zu einer Gesamtanalyse dieser Schrift versteht und deshalb in vieler Hinsicht über die unmittelbare Behandlung der leitenden Frage hinausgreifen wird.

2

Der »Messingkauf« ist seiner Anlage nach die umfassendste und umfangreichste theoretische Schrift Brechts. Zu einer endgültigen Ausführung kam es indes nicht. Aus dem vorhandenen Material und den vorliegenden Dispositionsskizzen hat Werner Hecht eine Leseausgabe zusammengestellt, die auch der Fassung für die szenische Aufführung durch das »Berliner Ensemble« zugrundelag.⁸ Die Gestalt, in der die Schrift jetzt vorliegt, beruht also sehr weitgehend auf Entscheidungen des Herausgebers, der sich für Auswahl und Anordnung nur teilweise auf Brechts Pläne berufen konnte. Bei dieser Quellenlage mag der Versuch einer Interpretation problematisch, wenn nicht gar hybrid erscheinen. Er bedarf zumindest einer ausdrücklichen Rechtfertigung.

Es ist eine kennzeichnende Eigenart der Brechtschen Theatertheorie, daß sie kein geschlossenes System darstellt. Bei den zahlreichen Schriften und Beiträgen, deren Umfang vom Aphorismus bis zur Abhandlung reicht und unter denen sich auffallend viele Fragmente befinden, handelt es sich vielmehr um Erörterungen von Einzelaspekten, die aus aktuellem Anlaß notwendig wurden und die das Ganze nur insoweit ausführen, wie es der Anlaß erforderte. Bezeichnend hierfür ist die Tatsache, daß ein großer Teil der grundlegenden theoretischen Äußerungen Brechts in der Form von Anmerkungen zu seinen Stücken, Anweisungen zu deren Aufführung oder Auseinandersetzungen mit den Aufführungsproblemen eigener oder an-

derer Stücke vorliegt.⁴ Die Theorie ist also wesentlicher Bestandteil der praktischen Theaterarbeit und insofern grundsätzlich ungeschlossen.

Außer der Theaterarbeit hat sie aber noch einen weiteren Bezugspunkt: sie ist abhängig von der marxistischen Gesellschaftslehre und versteht sich weithin als die Vermittlung von deren Erkenntnissen mit den Möglichkeiten der Dramatik. Auf diese Weise liegen die systematischen Gesichtspunkte nicht in der Theorie selbst, sondern außerhalb ihrer im dialektischen Materialismus und in der Theaterpraxis. Die Ganzheit ist ihr immer schon vorgegeben, braucht nicht durch sie selbst verwirklicht zu werden. Daraus ergibt sich geradezu zwangsläufig eine Auflösung in thematisch verbundene Einzelaspekte und Einzelprobleme. Eine diskursive Erörterung des Ganzen ist nicht nur unnötig, sondern würde sogar den falschen Eindruck eines geschlossenen Systems erwecken, wo es sich der Sache nach nur um eine Reihe von Vermittlungen handeln kann.

Tatsächlich ist, wie Brecht nachdrücklich beklagte⁵, das »Kleine Organon« vielfach in diesem falschen Sinne aufgefaßt worden. Man sah darin ein dogmatisch zu verstehendes vollständiges Regelsystem, während Brecht in Wahrheit nur die Punkte formuliert hat, in denen er vom herkömmlichen Theaterspielen abwich, und voraussetzte, daß *eine Unmasse von alten Regeln* unverändert blieb. Die Theorie ist auch hier nicht als in sich geschlossener Entwurf gemeint, sondern gleichsam als Diskussionsbeitrag zu einem vorausgesetzten Komplex: das nimmt ihr die vordergründige Einseitigkeit. Sie ist insgesamt viel umfassender als das, was ausformuliert vorliegt, und dieses hat keinesfalls ausschließenden Charakter. Die Gefahr eines derartigen Mißverständnisses ist zwar für den »Messingkauf« von vornherein geringer, weil durch die Gesprächssituation der Zusammenhang der Neuerungen mit dem überkommenen Theater immer deutlich ist, sie besteht aber gleichwohl.

Angesichts der bezeichneten Eigenart der Theorie kann man davon ausgehen, daß das Fragmentarische und die ungeklärte Reihenfolge der Bruchstücke in erster Linie für die Darbietungsform, nicht aber für den Gehalt problematisch ist. Die genauen Etappen des Dialogs lassen sich aus dem vorliegenden Material in der Tat nur sehr ungefähr rekonstruieren. Andererseits weist aber die unterschiedliche Form der Fragmente (Dialoge, Abhandlungen, Reden, Gedichte usw.) darauf hin, daß die Gesamtkonzeption nicht grundsätzlich an die Dialogform gebunden war. Das Gespräch dürfte vor allem als Integrationsmoment und als Medium der Belehrung gedacht gewesen sein. Die theoretische Substanz hängt jedenfalls weder von einer strengen Reihenfolge der Diskussionsgegenstände, noch von einer vorausgeplanten Vollständigkeit der Argumentation ab, so daß das Fragmentarische keine Einbuße an Gehalt bedeutet. Die Einzelteile sind durchaus isolierbar, und in der Tat hat Brecht ja auch einzelnes — wie etwa die »Straßenszene«, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, »Abstieg der Weigel in den Ruhm« usw. — gesondert veröffentlicht. Das ist ein dieser Form der Theorie durchaus angemessenes Verfahren.

So wie sich manches aus dem »Messingkauf« herauslösen läßt, einiges in seiner Zugehörigkeit zweifelhaft ist, so ließe sich natürlich auch einiges, was jetzt an anderer Stelle veröffentlicht ist, zur Ergänzung der Argumen-

tation einfügen.⁶ Die Schrift ist, wie Brechts Theatertheorie insgesamt, eine Zusammenstellung aufeinander bezogener Einzelüberlegungen, die zwar ein Ganzes bilden, für die aber der Übergang vom Einzelnen zum Ganzen nicht genau bestimmbar ist, weil er außerhalb der Theorie liegt. Deshalb kann man den »Messingkauf« auch in seiner vorliegenden Gestalt auf seinen theoretischen Gehalt hin untersuchen, zumal da die Exposition und die Bruchstücke zur ersten und vierten Nacht auch genügend Aufschlüsse über die Dialogsituation zulassen.

3

Der »Messingkauf« ist konzipiert als ein platonischer Dialog zwischen einem Philosophen, einem Dramaturgen, einer Schauspielerin und einem Schauspieler. Unmittelbares Formmuster ist jedoch nicht Plato selbst, sondern Galilei⁷, dessen »Dialog über die beiden hauptsächlichen Welt-systeme« Brecht im Zusammenhang mit der Arbeit an der ersten Fassung seines »Leben des Galilei« (1938/39) studiert hatte.

Der Bezug zu Galileis Dialog ist mehr als Anlehnung an ein Formmuster, er enthält unausgesprochen eine Reihe bedeutsamer Thesen. Hatte Galilei durch seine listige Verteidigung des Kopernikanischen Systems die Naturerkenntnis aus der Gefangenschaft des kirchlichen Weltbildes befreit und damit die Naturwissenschaft im neuzeitlichen Sinne begründet, so verwehrt sich Brecht in seiner Schrift dagegen, daß man *die Religion für eine nähere Verwandte der Kunst hält als die Wissenschaft* (T 5,67) und bemüht sich seinerseits, die kultischen Elemente des Theaters zugunsten rationaler Erkenntnisse abzubauen. Wie die Naturwissenschaften die Kenntnis der Naturgesetze aus Experimenten und Versuchsanordnungen gewinnen, so soll das Theater Experimente anstellen, um die Gesetze des menschlichen Zusammenlebens zu ergründen. Der Widersacher — hier der Schauspieler — ist wie in Galileis Dialog (Simplicio) Aristoteliker: Vertreter dessen, was Brecht im Gegensatz zu seiner Theaterreform als aristotelisches Theater bezeichnet.

Diese Parallelen sind insofern interessant, als durch sie der Terminus »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«, der schon im »Messingkauf« gelegentlich erscheint⁸, eine formale Entsprechung erhält: die Kunst knüpft, wie zuvor schon die Gesellschaftswissenschaften, unmittelbar an das naturwissenschaftliche Denken an.

In ähnlicher Weise weist — wie zuerst Reinhold Grimm nachgewiesen hat⁹ — das »Kleine Organon für das Theater« auf Francis Bacons »Novum Organum Scientiarum« zurück. Dieser Zusammenhang läßt sich, außer durch den geschichtsphilosophischen Exkurs der Schrift selbst, durch eine sehr aufschlußreiche Parallele bei Karl Korsch, Brechts marxistischem Lehrer¹⁰, belegen. In seinem Marx-Buch¹¹, das er zu großen Teilen als Brechts Gast in dessen Svendborger Exil schrieb und an dessen Entstehung der Stückeschreiber lebhaften Anteil nahm, vergleicht Korsch die Leistung, die Marx in seiner Gesellschaftslehre vollbracht hat, mit der Bedeutung von Bacons »Novum Organum« für die Naturwissenschaften¹² und sieht im dialektischen Materialismus ein »novum organum« für eine ideologiefreie,

gleichsam naturwissenschaftlich-exakte Erforschung der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Eben diese Argumentation nimmt Brecht in seinem »Kleinen Organon« auf und wendet sie auf das Theater an.

Die formale Anknüpfung des »Messingkaufs« an den Galileischen Dialog und die Titelparallele zwischen »Novum Organon« und »Kleinem Organon« enthalten also ein theoretisches Programm.

Das gilt auch für die Form des philosophischen Dialogs selbst. Es waren nach Brechts Ausführungen Philosophen, die die ersten naturwissenschaftlichen Entdeckungen machten¹³, es waren wiederum Philosophen, die das naturwissenschaftliche Denken auf die Analyse der Gesellschaft übertrugen und daraus eine Revolutionstheorie entwickelten, und es ist deshalb mit voller Absicht ebenfalls ein Philosoph (der sich zur marxistischen Lehre bekennt), der nun die Erneuerung des Theaters inauguriert. Die Wahl der Form deutet also eine Kontinuität des Denkens an, das die Einheit des »wissenschaftlichen Zeitalters« in der Verschiedenheit seiner Erscheinungsformen bezeichnet.

Die Figur des Philosophen macht zugleich deutlich, daß der angestrebte *Funktionswechsel des Theaters als gesellschaftlicher Einrichtung* (T 1,255) kein ästhetisches oder literarisches Problem ist, sondern von außen kommen muß, und zwar aus einer Perspektive, die sich auf die Gesellschaft als Ganzes bezieht: diese Perspektive einer Totalität ist in der Figur des Philosophen fixiert.

Er wünscht, wie es in der als Exposition angelegten Personencharakterisierung heißt, *das Theater rücksichtslos für seine Zwecke zu verwenden. Es soll getreue Abbilder der Vorgänge unter den Menschen liefern und eine Stellungnahme des Zuschauers ermöglichen* (T 5,6). Daraus ergibt sich ein *Umbau des Theaters in das Theater des Philosophen* (ebda.).

In diesem Sinne ist das Bild vom Messingkauf gemeint: der Philosoph versteht sich als einen Messinghändler, der *zu einer Musikkapelle kommt und nicht etwa eine Trompete, sondern bloß Messing kaufen möchte. Die Trompete des Trompeters besteht aus Messing, aber er wird sie kaum als Messing verkaufen wollen, nach dem Wert des Messings, als soundso viele Pfund Messing* (T 5,16). Das Bild ist freilich insofern unglücklich gewählt und irreführend, als es nur die Aufhebung der »alten« Funktion beschreibt, nicht jedoch die Umfunktionierung. Der Philosoph ist aber nicht am reinen »Materialwert« des Theaters interessiert, sondern an seiner neuen Aufgabe. Um im Bild zu bleiben, wäre es notwendig, daß die neue Verwendung des Messings als Motivation des Kaufes angegeben würde, daß also etwa aus der Trompete ein Werkzeug angefertigt werden sollte. Der Philosoph hat ja keineswegs nur die reine Vermittlerfunktion des Händlers, sondern ist an dem neuen Zweck orientiert und dafür engagiert.

Die philosophische Neubegründung des Theaters beruht auf der Gleichsetzung von Philosophie und Marxismus, d. h. auf dem Marxschen Anspruch, die Philosophie vom Kopf auf die Füße gestellt zu haben. Damit enthält auch das Philosophische als Kategorie einen historischen Stellenwert. Ausdrücklich bezieht sich Brecht immer wieder auf Marx 11. These über Feuerbach (*Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern*). So heißt es in dem Aufsatz »Vergnügungstheater oder Lehrtheater« über das epische

Theater: *Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wünschten* (T 3,56). Daß die Philosophie dabei nicht nur eine vermittelnde Stellung hat, sondern zur Wesensbestimmung der neuen Dramatik wird, ergibt sich aus der völligen Assimilation der These: *Die theatralischen Künste . . . treten . . . aus dem Stadium, in dem sie die Welt interpretieren halfen, in das Stadium, in dem sie sie verändern helfen* (T 3,30). Damit beansprucht Brecht, für das Theater die gleiche »gesellschaftliche Umfunktionierung« zu leisten, wie sie Marx für die Philosophie geleistet hatte.¹⁴ Das ist der Sinn der Formel vom »Theater des Philosophen«.

4

Wenn daher — entgegen allen Versuchen, den Dichter Brecht auf Kosten des Marxisten zu »retten« — nicht der geringste Zweifel bestehen kann, daß Theorie und Dichtung des Stückeschreibers konsequent marxistisch sind, so muß man jedoch sehr sorgfältig unterscheiden, welchem Marxismus Brecht anhing. Er kam, wie er im »Messingkauf« ausführt, *durch Studium zur Politik* (T 5,139). Die Anfänge seines Marxismusstudiums fielen in eine Zeit äußerst heftiger Richtungskämpfe innerhalb der KPD und der marxistischen Organisationen¹⁵, die erst seit etwa 1929 durch die konsequente Stalinisierung beendet wurden. Der Marxismus umfaßte also gerade in der Zeit, in der Brecht sich ihm zuwendete, eine Reihe konkurrierender Interpretationen, die sich in mehr als bloß Nuancen unterschieden.

Brecht wurde vor allem von einem der radikalsten Vertreter der damaligen kommunistischen Bewegung beeinflußt, dem Philosophen Karl Korsch, der 1926 wegen ultralinker Abweichungen aus der KPD ausgeschlossen worden war. Wie Wolf Dietrich Rasch nachgewiesen hat¹⁶, wurde Korsch Brechts »marxistischer Lehrer« und blieb, ihm freundschaftlich verbunden, mindestens bis zum Ende des Exils für ihn die unbezweifelte Autorität in allen Fragen der Theorie. Die nahezu vorbehaltlose Anerkennung des Theoretikers Korsch fand auch dadurch keine Einschränkung, daß Brecht in Fragen der politischen Praxis, vor allem hinsichtlich seiner Einschätzung der Sowjetunion und des Stalinismus, später erheblich von den Ansichten des Lehrers abwich und ihn teilweise recht scharf kritisierte.¹⁷ Unbeschadet solcher späterer Relativierungen ist aber anzunehmen, daß das zunächst vor allem theoretische Interesse des Stückeschreibers ihm die konsequenteste und theoretisch fortgeschrittenste Richtung der Marxinterpretation besonders anziehend machte.¹⁸

Korsch hat die »Abweichungen«, die seinen Parteiausschluß motivierten und die Hintergründe der an ihm geübten Kritik in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner inkriminierten Schrift »Marxismus und Philosophie«¹⁹ eingehend analysiert. Der methodische Ansatz seiner Untersuchungen ist die *Anwendung der materialistischen Geschichtsauffassung auch auf die materialistische Geschichtsauffassung selbst*.²⁰ Daraus ergibt sich die Erkenntnis von Phasen innerhalb der marxistischen Theorie und erst recht in der marxistischen Bewegung im späten 19. und frühen 20. Jahr-

hundert. Nach Korsch sind diese Phasen bedingt durch den Zusammenhang der Theorie mit der Praxis, d. h. durch den jeweiligen historischen Stand des Klassenkampfes und der revolutionären Bewegung. Weil er im Marxismus die Theorie einer revolutionären Veränderung sah, bestand Korsch auf seiner jeweiligen Neuformulierung im historischen Kontext, d. h. als Theorie einer je anderen und je besonderen Praxis. Er wandte sich gegen jedes dogmatische Verständnis der Marxschen Lehre, gegen die alte vulgärmarxistische und sozialdemokratische Marxorthodoxie ebenso wie gegen den gerade entstehenden »Marxismus-Leninismus«.

Diese Auffassung beruht auf der Wiedergewinnung der an Hegel geschulten marxistischen Dialektik, d. h. auf einer durch die Wiederentdeckung der Marxschen Frühschriften ermöglichten Restauration der philosophischen Momente der marxistischen Lehre, wie sie parallel zu Korsch und womöglich noch umfassender und schärfer Georg Lukács in seinem Buch »Geschichte und Klassenbewußtsein« vorgenommen hat.²¹

Es läßt sich nicht feststellen, ob Brecht dieses Werk kannte, es ist aber angesichts der Tatsache, daß Korsch und Lukács theoretisch *in einer Front* standen, wie Korsch noch 1930 betont hat²², anzunehmen, daß ihm die hier vertretene Position mindestens durch Korsch's Vermittlung vertraut war. Wenn deshalb im Folgenden Brecht's Theatertheorie gelegentlich mit Lukács' Thesen erläutert wird, so soll damit nicht der Nachweis einer direkten Abhängigkeit erbracht und die ohnehin recht komplizierte Frage der theoretischen Einflüsse auf das Marxismusverständnis des Stückeschreibers durch eine weitere Hypothese »bereichert« werden. Es geht vielmehr lediglich darum, den Zusammenhang Brecht's mit einer bestimmten Richtung der Marx-Interpretation, die wesentlich durch Lukács mitbegründet wurde, aufzuzeigen, um von hier aus zu einem besseren Verständnis seiner Theatertheorie zu gelangen. Es handelt sich bei den zweifellos vorhandenen Parallelen also um sachliche Korrespondenzen, die sich aus einer im Theoretischen sehr eng verwandten Position ergeben.²³

Lukács betonte in »Geschichte und Klassenbewußtsein«, daß die historisch bedingten und historisch notwendigen Widersprüche des kapitalistischen Systems nur vom Klassenstandpunkt des Proletariats erkennbar und nur in der proletarischen Revolution, dem dialektisch notwendigen Korrelat des proletarischen Klassenbewußtseins, aufhebbar seien. Nur dieses Bewußtsein sei in der Lage, den im bürgerlichen Denken notwendig verlorengegangenen Totalitätsgesichtspunkt wiederzugewinnen und zu behaupten.²⁴ Von hier aus ergeben sich bedeutsame Konsequenzen für den Wert der proletarischen Bewußtseinsbildung, um die sich auch Brecht bemühte.

Diese theoretischen Richtungskämpfe sind für Brecht insofern von entscheidender und nicht zu vernachlässigender Wichtigkeit, als sie zentralen Kategorien seines Systems und seines Selbstverständnisses einen Inhalt geben, der sich der immanenten Interpretation nicht erschließt. Das gilt vor allem für den Wirklichkeitsbegriff des Stückeschreibers und seine Dimensionen des Geschichtlichen, Veränderlichen, Prozeßhaften, dessen Stellenwert erst durch die absolute Konsequenz des historischen Denkens bei Korsch (und Lukács) erkennbar wird. Und das gilt noch mehr für die

sein ganzes Denken und Dichten beherrschende Auffassung der Dialektik von Sein und Bewußtsein, von Theorie und Praxis.

In diesem Zusammenhang muß auch Korsch's Auseinandersetzung mit Lenins Schrift »Marxismus und Empiriekritizismus« erwähnt werden, weil aus der hier als Erkenntnistheorie entwickelten »Abbildtheorie« Konsequenzen für die marxistische Ästhetik abgeleitet wurden, denen Brecht nachdrücklich widersprach. Korsch verstand diese Schrift als eine politisch-taktische Äußerung von fragwürdigem philosophischem Gehalt. Lenin habe hier im Kampf gegen idealistische Strömungen in der Philosophie einen voridealistischen und undialektischen Standpunkt bezogen²⁵, dessen spätere Dogmatisierung die Entartung des Marxismus zu einer philosophisch nicht haltbaren Ideologie zur Folge gehabt habe. Die Wiedergewinnung der Dialektik bedeute demgegenüber nicht weniger als die Wiedergewinnung der Wirklichkeit: *Indem Lenin und die Seinen die Dialektik einseitig in das Objekt, die Natur und die Geschichte verlegen, und die Erkenntnis als eine bloße passive Widerspiegelung und Abbildung dieses objektiven Seins in dem subjektiven Bewußtsein bezeichnen, zerstören sie tatsächlich jedes dialektische Verhältnis zwischen dem Sein und dem Bewußtsein, und in einer notwendigen Konsequenz hiervon dann auch das dialektische Verhältnis zwischen der Theorie und der Praxis.*²⁶

Im Namen der Dialektik wendet sich Korsch gegen die *ideologische Diktatur, die in dem heutigen Sowjetrußland im Namen des sogenannten »Marxismus-Leninismus« über das gesamte geistige Leben... ausgeübt wird.*²⁷ Die Position, die er hier bezieht, ist, wie sich zeigen wird, die gleiche, die Brecht gegen den Naturalismus und die »leere Widerspiegelung« seiner Abbildungen vertritt, als er den dialektischen Charakter seines epischen Theaters begründet.²⁸

Wenn Korsch ausdrücklich den Anspruch erhebt, die *philosophische Seite des Marxismus wieder zur Geltung zu bringen*²⁹, so wirft das auch ein Licht auf Brechts Verfahren, einem Philosophen im »Messingkauf« die Neubegründung des Theaters zu überlassen und überhaupt seine Dramatik als eine philosophische zu verstehen.

5

Die Dialektik der Argumentation des »Messingkaufs« ist durch die Figurenkonstellation vorgegeben: dem Philosophen als Vertreter des neuen Theaters steht als Antipode der Schauspieler mit seinen ausgesprochen konservativen Ansichten gegenüber. Der Dramaturg nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Die Schauspielerin und der Bühnenarbeiter sind Nebenfiguren, die aber die Position des Philosophen verstärken, weil sie — die Schauspielerin durch politisches Engagement, der Arbeiter durch seinen Klassenstandpunkt — den engen Horizont der »Fachleute« überschreiten. So ergibt sich ein gewisser Ausgleich dafür, daß der Philosoph als Eindringling mit scheinbar sachfremdem Interesse vier Leuten vom »Bau« gegenübersteht.

Die Konstellation ist weiterhin dadurch aufschlußreich, daß jede der drei Hauptfiguren einen anderen Bezugspunkt hat: der Philosoph ist als Ge-

sellschaftsforscher an der Wirklichkeit und ihrer Veränderung interessiert, der Schauspieler vertritt die Schauspielkunst als eine artistische Disziplin; beider Positionen sind also als funktionale Rollen objektiv vorgegeben. Das gilt auch für den Dramaturgen: er ist gewissermaßen der geborene Vermittler; sein Interesse gilt von Berufs wegen dem Stück, d. h. den *Vorgängen*, so daß von hier aus schon eine Verständigungsmöglichkeit mit dem Philosophen und dessen Absicht, die *Vorgänge* des wirklichen Lebens zu ergründen, vorgegeben ist, ohne daß der Dramaturg seine Verpflichtung gegenüber dem Theater aufgeben müßte. Er ist außerdem als Experte für die Geschichte des Dramas und Theaters (alle historischen Ausführungen sind ihm in den Mund gelegt) daran gewöhnt, historische Erscheinungen zu relativieren und eine ganzheitliche Sicht des Theaters anzustreben. Die Neubegründung des Theaters erfolgt ja — wie die Kategorie des Zeitgemäßen erwiesen hat — aus einer geschichtlichen Reflexion, deren vermittelnde Funktion in die Rollenbestimmung des Dramaturgen direkt eingegangen ist. Damit ist zugleich angedeutet, auf welche Weise die zunächst unvereinbar erscheinenden Standpunkte des Philosophen und des Schauspielers in Einklang gebracht werden können.

Die Vereinbarkeit ist jedoch erst die Folge eines langwierigen Denkprozesses, dessen Darstellung den eigentlichen Inhalt des »Messingkaufs« bildet. Die Theorie des neuen Theaters wird aus den Gegebenheiten des alten Theaters entwickelt: daraus ergibt sich die Eigenart dieser Theorie als Vorgang einer Vermittlung.

Ausgangspunkt ist die qualitative Geschiedenheit der beiden Grundpositionen: der Philosoph verzichtet darauf, sein Denkmodell als Theater zu bezeichnen und nennt es zur Unterscheidung »Thaeter«. Die Argumentationsfolge verläuft — das ist auch aus den Bruchstücken erkennbar — in zwei Richtungen: einmal entwickelt der Philosoph seine Vorstellungen von einem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters und zum anderen werden die heimlichen ideologischen Voraussetzungen des alten Theaters sichtbar gemacht, wobei beides insoweit zusammenhängt, als das offene Bekenntnis des neuen Theaters zu seinen gesellschaftlichen Intentionen die methodischen Voraussetzungen zur Erkenntnis der heimlichen politischen Implikationen des alten Theaters bietet. Die Form der offenen Kontroverse ist also nicht nur Darbietungsweise, sondern auch Erkenntnismittel.

Der Standpunkt des Schauspielers ist anfänglich dadurch gekennzeichnet, daß er bedingungslos für die Autonomie der Kunst eintritt: *Die Kunst ist selber eine Wirklichkeit! Die Kunst steht so hoch über der Wirklichkeit, daß man eher sie eine Kopie der Kunst nennen könnte. Und eine stümperhafte!* (T 5,55)

Für das Theater, das im Rahmen dieser Konzeption bezeichnenderweise zur Schauspielkunst reduziert wird, bedeutet das, daß es sich auf eine hochdifferenzierte Artistik des Glaubenmachens konzentriert, um dadurch das *träge Gemüt* des Zuschauers *etwas in Bewegung (zu) bringen* (T 5,15). Der angestrebte Effekt ist die Einfühlung des Zuschauers und die durch die Bühne vermittelte Illusion wirklichen Geschehens. Autonomie der Kunst erweist sich in dieser schematisierenden Deutung als Ausübung eines artistischen Vermögens.

Durch die verfremdende Perspektive des Philosophen wird allerdings die scheinbare Selbstgenügsamkeit solcher Artistik fragwürdig. Die Absicht des Schauspielers, die Menschen *aus ihrem Alltag und ihren Vorfällen herauszureißen* (T 5,14 f.), und sein ausdrückliches Desinteresse an der Darstellung von Vorgängen erscheint als eine Ablenkung von der Wirklichkeit und ihren Problemen und damit als eine Stabilisierung der bestehenden Unordnung. Das gilt um so mehr, wenn die wirkenden Momente des Geschehens — zumal in der Tragödie — in den irrationalen Bereich des Unerkennbaren und Schicksalhaften verdrängt werden und wenn das Theater damit hinter dem erreichten Wissensstand, daß nämlich *das Schicksal des Menschen der Mensch geworden (ist)* (T 5,41)³⁰, zurückbleibt. Aus der Sicht des Philosophen verliert die »autonome« Theaterkunst ihre Unschuld. Das Illusionstheater und sein beherrschendes Prinzip, die Einfühlung, erweisen sich als Herrschaftsmittel, weil sie den Zuschauer aus seiner Realität entfernen und die tatsächlichen Probleme verschleiern. Die Alternative zum Engagement ist nicht Zweckfreiheit, sondern ein — freilich vielfach unbewußtes — entgegengesetztes Engagement.³¹ So erklärt sich der erwähnte Vorwurf, das Illusionstheater gleiche in seiner Funktion der Religion³², und so sind die verbalen Kraftakte zu verstehen, mit denen Brecht hier und anderswo das »bürgerliche« Theater angreift: als *barbarische Kriegstänze im Dienst obskurer und obszöner Kulte, fauler Zauber, Magie, Teufelsmessen* (T 5,35), *allgemeiner Rauschgiftihandel* (T 3,277), *Menschenfresserdramatik* (T 1,247) usw.

Interessant und aufschlußreich ist nun, daß Brecht als den Höhepunkt und die reinste Form des solchermaßen diffamierten Illusionstheaters das naturalistische Theater und insbesondere das System Stanislawskis analysiert. Das ist von grundsätzlicher Bedeutung, weil das Stanislawski-System im Zusammenhang mit der Sanktionierung der Leninschen Abbildtheorie auch für die Ästhetik zu einem normativen Modell der sowjetischen sozialistisch-realistischen Theaterkunst wurde. Der Kritik Korschs an der Erhebung von Lenins »Marxismus und Empirioskritizismus« zur philosophischen Grundlegung des Marxismus-Leninismus³³ entspricht also in einer systematischen Analogie Brechts Kritik an Stanislawski.³⁴

Diese Kritik am Naturalismus gilt dem Widerspruch zwischen seinen Zwecken und seinen Mitteln. Wenn Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Illusion und der Einfühlung geleistet werden soll, so hat das zur Folge, daß die Kritik ohnmächtig wird, denn das entscheidende kritische Vermögen, die Ratio, ist ausgeschaltet. Dem Naturalismus gelingt lediglich eine Verdoppelung der Realität, eine *Wiedergabe photographischer Art* (T 5,34). Das ist aber weniger als die Realität selbst: der Philosoph vergleicht die naturalistischen Abbilder mit genau gemalten Blumen, deren Erkenntniswert äußerst gering ist, weil ihnen die entscheidende Qualität ihrer Vorbilder, nämlich die wirkliche Existenz, fehlt.³⁵ Damit leistet die Kunst aber zu wenig: *Daß die Realität auf dem Theater wiedererkannt wird, ist nur eine der Aufgaben des echten Realismus. Sie muß aber auch noch durchschaut werden. Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar* (T 5,35).

Wo die Naturalisten diesen Mangel bemerkten, führten sie den sogenannten Raisonneur ein, der aber durch seine Kommentare das naturalistische Prinzip aufhob. Das bedeutet, daß der Naturalismus seine eigentlichen Absichten nur durch den Stilbruch erreicht und sich damit selbst widerlegt oder umgekehrt die insgeheim reaktionäre Tendenz seiner Stilmittel bewiesen hat. Maßstab der Beurteilung sind nicht die Intentionen, sondern die Wirkungen, und die sind beim Naturalismus nach Brechts Ansicht systemstabilisierend: *Darstellend wähltet ihr einen Standpunkt, der keine echte Kritik ermöglicht. In euch fühlte man sich ein, und in der Welt richtete man sich ein. Ihr wart, wie ihr wart, und die Welt blieb, wie sie war* (T 5,33).⁸⁶

Die ideologiekritische Sicht erweist also, daß es die objektive Funktion dieses Theaters war, *die Menschen mit dem Schicksal abzufinden* (T 5,238). Das begründet die These, daß die Stanislawski-Schule wegen ihres faktisch mystischen, kultischen Charakters tatsächlich einen *Höhepunkt des bürgerlichen Theaters* (T 3,209) darstellt.

Das ist freilich, wie Brecht einräumt, nicht ohne weiteres erkennbar, denn durch die Revolution haben die Stanislawski-Inszenierungen den historischen Charakter von Museumsstücken erhalten, die dem Geschichtsforscher Aufschluß über die historische Realität einer vergangenen Zeit geben (T 5,29). Dieser Erkenntniswert kommt ihnen jedoch nicht an sich zu, sondern ist bedingt durch eine Art Verfremdungseffekt, den die veränderte Realität produziert hat.⁸⁷

Diese Auseinandersetzung mit dem Naturalismus⁸⁸ zeigt, daß die Ideologiekritik sich auf objektive, von Gesinnungen und Absichten völlig unabhängige Phänomene bezieht.⁸⁹ Sie ist Teil der Bestimmung des historischen Standorts, die ihrerseits ein Moment gesellschaftlicher Praxis darstellt.

6

Die Brechtsche Erneuerung des Theaters ist grundsätzlich eine philosophische, nicht — wie vielfach angenommen wurde — eine technisch-formale, die mit einer politischen Tendenz verbunden, letztlich aber von ihr ablösbar ist. Die neuen Formen sind rein funktionale Formen. Das hat Brecht noch kurz vor seinem Tode in einem Gespräch mit Ernst Schumacher nachdrücklich betont: *Ich muß zugeben, daß es mir nicht gelungen ist, klarzumachen, daß das Epische meines Theaters eine Kategorie des Gesellschaftlichen und nicht des Ästhetisch-Formalen ist.*⁴⁰

Dem entspricht im »Messingkauf« die programmatische Erklärung: *Der V-Effekt ist eine soziale Maßnahme* (T 5,295). Es geht um eine *Säkularisierung der alten kultischen Institution* des Theaters (T 5,298), d. h. um eine Weiterführung und Vollendung der Aufklärung. Ausdrücklich wird an die aufklärerische Ästhetik Diderots angeknüpft, der die Aufgabe des Theaters in der Vermittlung von Unterhaltung und Belehrung sah.⁴¹ Die Wiederherstellung des verlorengegangenen belehrenden Moments soll im Horizont der marxistischen Lehre erfolgen, die hier als *eine bestimmte Art, die Welt anzuschauen* (T 5,47), d. h. als *Methode* zur Erfassung der Wirklichkeit, eingeführt und gegen die Weltanschauungen als *Welt-*

bilder, vermeintliches Wissen, wie alles sich abspielt, meist gebildet nach einem Ideal der Harmonie (T 5,48), abgegrenzt wird. Das Interesse des marxistischen Philosophen gilt der Gesellschaft, dem menschlichen Zusammenleben. Er versteht das Theater als ein Medium, das seiner Natur nach Nachahmungen von Vorgängen unter den Menschen liefert. Diese axiomatische Definition ist die Grundlage aller Überlegungen. Sie ist insofern formal, als sie die Wirkung, die durch diese Nachahmungen erzielt wird (für die Theaterleute ist das selbstverständlich die aristotelische Katharsis⁴²) vorläufig ganz bewußt ausklammert und damit die beabsichtigte Funktionsänderung zunächst einmal unterschlägt: die vorläufige Verständigung beruht auf einer unvollständigen Definition.

Bei der Nachahmung der Vorgänge interessieren den Philosophen die Vorgänge, nicht die Nachahmung, in der er nur ein Mittel zum Zweck sieht. Darin spricht sich eine Relativierung der Theaterkunst zugunsten ihrer Gegenstände, der Wirklichkeit, aus: das Theater wird zur Funktion und zum Medium, so daß der Philosoph zunächst davon spricht, er engagiere die *Künstler für eine unkünstlerische Aufgabe* (T 5,18).

Die Akzentuierung der Vorgänge ist nicht als dramaturgisches Prinzip gemeint. Das ergibt sich daraus, daß der Philosoph das Theater als eine Art experimentelle Versuchsanordnung versteht, wie sie etwa die Physik verwendet, um hinter die Gesetze der Mechanik zu kommen.

Dieser Vergleich ist weniger uneigentlich gemeint, als es zunächst scheinen mag. In der Tat versteht Brecht den Marxismus als eine Gesetzeswissenschaft, deren Gegenstand die menschliche Gesellschaft ist. Der Vergleich mit den Gesetzen der Naturwissenschaften ist von dem geschulten Dialektiker, der Brecht war, natürlich nur als Analogie gemeint, aber immerhin nimmt er an, daß auch die menschliche Geschichte gesetzmäßig verläuft. Die Kenntnis dieser Gesetze, die der dialektische Materialismus vermittelt, erklärt die historische Entwicklung, macht die Struktur der gegenwärtigen Gesellschaft sichtbar und erlaubt Aussagen über die Zukunft, deren Gestalt in den Möglichkeiten der Gegenwart vorgegeben ist.

Für den Philosophen bietet das Theater in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, den Mangel an Experimentiermöglichkeiten, der die Gesellschaftswissenschaften zu ihrem Nachteil von den Naturwissenschaften unterscheidet, auszugleichen: *Man könnte Vorfälle aus dem gesellschaftlich Zusammenleben der Menschen, welche der Erklärung bedürftig sind, nachahmen, so daß man diesen plastischen Vorführungen gegenüber zu gewissen praktisch verwertbaren Kenntnissen kommen könnte* (T 5,46).

Diese praktisch verwertbaren Kenntnisse liegen in den Gesetzen, nach denen sich alles vollzieht und deren Kenntnis dem Menschen die Welt ebenso ausliefert wie die Kenntnis der Naturgesetze die natürlichen Hilfsquellen der Menschheit. Das Wissen dient der Herstellung humaner Verhältnisse: *Unserer Kenntnis der Natur müssen wir die Kenntnis der menschlichen Gesellschaft hinzufügen, . . . wenn wir unsere Kenntnis der Natur menschlich ausnützen wollen* (T 5,60).

Die Angleichung des Theaters an die Wissenschaften ist nicht nur ein Sprachgebrauch, sondern eine konkret gemeinte Funktionsbestimmung. Mit der *Benutzung wissenschaftlicher Erkenntnisse* (T 5,61) allein ist es nicht getan. Brecht veranschaulicht die Veränderung im »Messingkauf«

durch den Vergleich des alten Theaters mit einem Karussell, das dem Benutzer die Illusion der Bewegung in einem wirklichen Raum durch das Erlebnis des Bewegtwerdens vermittelt, und des neuen Theaters mit einem Planetarium, das an einem vereinfachten Modell des Himmelsgewölbes die gesetzmäßige Bewegung der Gestirne demonstriert, wobei in diesem Falle der Betrachter nicht selbst in Bewegung ist, sondern die gegenüber der Wirklichkeit gesteigerte Bewegung distanziert betrachtet und durchschaut, was sich der unmittelbaren Anschauung nicht erschließt.

Dieser Vergleich hat Konsequenzen für die theatralische Nachahmung: die Realität soll nicht nur wiedererkannt, sondern durchschaut werden. Der Philosoph verlangt demnach vom Schauspieler: *Wenn du fertig bist, sollte dein Zuschauer mehr gesehen haben als selbst ein Augenzeuge des ursprünglichen Vorgangs* (T 5,116).

Dieser Anspruch macht die Beweggründe für Brechts Kritik am Naturalismus noch einmal deutlich. Im Gegensatz zu diesem arbeitet das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters mit einem Realismuskonzept, das den außerästhetischen Rohstoff nicht nur mit künstlerischen Mitteln darstellen, sondern zugleich Erkenntnisse vermitteln will, die die Orientierung in der Wirklichkeit erleichtern oder verbessern.⁴³

7

Die Grenzen des Theaters als wissenschaftliches Modell werden im »Messingkauf« reflektiert und bestimmt. Wie das Planetarium die Gestirnsbewegungen vereinfacht, indem es sie zu einer tatsächlich nicht vorhandenen Regelmäßigkeit schematisiert, so sind auch die Modelle der Dramatik des »Planetariums-Typus« Schematisierungen. Dieser Mangel läßt sich aufheben, indem er zugegeben und sichtbar gemacht wird: wir müssen diesen mittleren summarischen Charakter unserer Aussagen stark betonen, indem wir den Einzelfall, mit dem wir es in der Dramatik zu tun haben, als solchen bezeichnen, seine Abweichungen vom »Gesetzmäßigen« immer wieder angeben (T 5,63).

Im Unterschied zur marxistischen Lehre, die als Wissenschaft die Gesetze als solche darstellen kann, hat es das Theater mit individuellen Vorgängen zu tun, die auf das Allgemeine hinweisen, es aber nicht selbst zu Anschauung bringen können. Klassen sind auf der Bühne nicht unmittelbar darstellbar⁴⁴, sind aber die Subjekte des historischen Geschehens. Daraus ergibt sich das Problem, daß »Regel« und »Abweichung« zugleich gezeigt werden müssen. Die Bühne kann nur den individuellen Vorgang abbilden, muß aber zugleich die Gesetzmäßigkeiten veranschaulichen.

Brecht hat hier eine Lösung gefunden, indem er das Individuelle von allen subjektiven Momenten befreit und als das Produkt einer durchgängigen Bestimmtheit durch die Umstände geschildert hat. Diese sind, einschließlich aller Zufälligkeiten des jeweiligen Wirklichkeitsausschnittes, restlos objektivierbar. Das gilt selbst für scheinbar irrationale Momente, insofern etwa Charaktereigenschaften und Bewußtseinsinhalte (Wertvorstellungen etc.) als gesellschaftlich vermittelt darstellbar sind. So erklärt es sich, daß Brecht — wie es die Modellbücher und die Protokolle seiner

Inszenierungen deutlich machen — in der Theaterpraxis darauf bestand, daß jede Handlung oder Geste der Bühnenfigur, jedes szenische Arrangement, jedes Requisit Bedeutungsträger ist und im Sinne des »Gestischen« Aufschluß über die Zusammenhänge des Geschehens liefert. In der Tat gab es in diesen Inszenierungen der Intention nach nichts Zufälliges, d. h. nichts Nicht-Reflektiertes. Daß dabei allerdings Sehgewohnheiten des Publikums vorausgesetzt werden, wie sie dieses Theater erst schaffen will, ist eine andere Sache.

Diese Darstellungsweise gründet in der Prämisse, daß die allgemeine Gesetzmäßigkeit erst im konkreten Einzelfall real wird, während umgekehrt der konkrete Einzelfall durch seine Bedingtheit im Gesetz das Partikulare verliert. Damit wird das zwischenmenschliche Geschehen als das entscheidende Prinzip dramatischer Gestaltung zum Medium kommunizierbarer Erfahrung über gesellschaftliche Zusammenhänge. In diesem Sinne heißt es im »Kleinen Organon«: *Wenn nun eine Person historisiert, der Epoche entsprechend antwortet und anders antworten würde in andern Epochen, ist sie da nicht je d e r m a n n s c h l e c h t h i n ? Je nach den Zeitläuften oder der Klasse antwortet hier jemand verschieden; lebte er zu anderer Zeit oder noch nicht so lang auf der Schattenseite des Lebens, so antwortete er unfehlbar anders, aber wieder ebenso bestimmt und wie jeder-mann antworten würde in dieser Lage zu dieser Zeit . . .* (T 7,30).

Nur scheinbar gerät Brecht mit dieser Orientierung auf *jedermann schlechthin* in die Nähe der Konzeption des Allgemein-Menschlichen. Denn wirklich ist für ihn nur der je besondere Mensch in seinen historischen Umständen — die eigentliche Realität ist durch die determinierenden Faktoren vermittelt. Die Bühnenfigur ist deshalb auch nicht der Einfühlung, sondern nur der abstrahierenden Erkenntnis von Motivationsmechanismen zugänglich. Die Distanz zwischen Zuschauer und Figur wird nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil unterstrichen.

Dieses Verfahren hebt die geschichtliche Besonderheit als zentrale Qualität des Wirklichen hervor, während umgekehrt die Kategorie des Allgemein-Menschlichen danach trachtet, das Geschichtliche als unwesentlich aufzuheben. Das Menschliche ist dann nicht ein formales Abstraktum, das erst in der Besonderheit lebendig wird, sondern die eigentliche Realität, der gegenüber die konkrete Erscheinungsform zu vernachlässigen ist. Der Philosoph bezeichnet dieses unhistorische Denken, auf dem die Einfühlungsdramatik beruht, als spießbürgerlich⁴⁵: *Der armelige Spießbürger findet in der Geschichte immer nur die gleichen Triebfedern vor, die seinen. Und die nur, soweit er sie kennt, also nicht sehr weit . . . Unterschiede sind ihm nicht wesentlich, es ist ihm alles eins. In allen Menschen sieht er d e n Menschen, er, der nur ein Singular des Plurals Menschen ist.* (T 5,106 f.)⁴⁶

Für das Darstellungsproblem, das sich aus dieser Dialektik von Allgemeinem und Besonderem ergibt, hat Brecht eine Reihe von Lösungen entwickelt, die es erlauben, das Gesetzmäßige im individuellen Vorgang sichtbar zu machen: die wichtigste ist die Parabelform.⁴⁷

Der theoretische Schlüsselbegriff für die Aufdeckung der gesetzmäßigen Zusammenhänge der Wirklichkeit ist der Verfremdungseffekt. Er hat — wie die angeführten Zitate belegen — die Doppelbedeutung eines Technikums der theatralischen Darstellung und eines Mediums sozial wirksamer Erkenntnis. Auf die technische Seite braucht hier nicht eingegangen zu werden, da sie hinreichend erforscht ist.⁴⁸ Die theoretische Seite ist nur von gewissen Voraussetzungen her verständlich und bisher weit weniger untersucht. Grundsätzlich bedeutet der Verfremdungseffekt eine Aufhebung der Selbstverständlichkeit und ›Natürlichkeit‹ der Bühnenvorgänge und der durch sie abgebildeten wirklichen Geschehnisse. Das heißt, daß der dargestellte Wirklichkeitsausschnitt auf seine Struktur hin durchsichtig gemacht wird, daß die bewegenden Momente des Geschehens — eben die Gesetze der Wirklichkeit — erkennbar werden. Brecht hat dafür die einprägsame Formel von *Vorgängen hinter den Vorgängen* entwickelt: *Hinter dem Vorgang liegt noch ein anderer Vorgang. Der gespielte Vorgang allein enthält nicht den Schlüssel. Es sind sozusagen zu wenig Personen auf der Bühne, als daß die Auseinandersetzung vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen könnte.* (T 3,47)

Für die Aufführungspraxis hat der Stückeschreiber sich hier des ›gestischen‹ Prinzips bedient, d. h. eines Systems von Verhaltensformen, Redeweisen, Haltungen, Gesten usw., das Auskunft gibt über die sozialen, politischen und sittengeschichtlichen Hintergründe des jeweiligen Geschehens.⁴⁹ Das Verhalten erscheint dadurch konsequent motiviert und deshalb interpretierbar.

Grundsätzlich bedeutet Verfremdung, daß jede Einzelszene *einen historischen oder sozialpolitischen oder sittengeschichtlichen Charakter* erhält (T 5,149). Wenn sie auf diese Weise auf die Totalität von Gesellschaft und Geschichte bezogen wird, so wird durch sie zugleich das Ganze zur Anschauung gebracht. Der Totalitätsgesichtspunkt, dessen Fehlen die ›Antinomien des bürgerlichen Denkens‹ begründet⁵⁰, ist hier programmatisch festgehalten. Er wird vornehmlich verwirklicht durch die Einführung der Geschichte als Darstellungs- und Erkenntnismoment.

Aus diesem Grunde konkretisiert Brecht den Verfremdungseffekt als einen Historisierungsvorgang. Durch die Verfremdung erhält das Bühnengeschehen historischen Charakter und ermöglicht eine historische Betrachtungsweise und einen historischen Erkenntnisinhalt: *So wie die Einfühlung das besondere Ereignis alltäglich macht, so macht die Verfremdung das alltägliche besonders . . . Nicht länger flüchtet der Zuschauer aus der Jetztzeit in die Historie, die Jetztzeit wird zur Historie* (T 5,155). An anderer Stelle heißt es: *Vertremden heißt also historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.* (T 3,101f.)

Die Zitate machen deutlich, daß der eigentliche Gegenstand der Historisierung die Gegenwart ist. Brecht hat sich zwar bewußt vielfach historischer Stoffe bedient, um durch sie Anschauungsmaterial für die Dialektik des Geschichtsverlaufes zu gewinnen und die grundsätzliche Erklärbarkeit

gesellschaftlicher Zusammenhänge zu demonstrieren, er hat in diesen Fällen aber in der Regel die Geschichte tendenziös behandelt und in ihr aktuelle Gegenwartsprobleme zur Anschauung gebracht — es genügt, in diesem Zusammenhang auf seinen »Galilei« und die unterschiedliche Tendenz der verschiedenen Fassungen hinzuweisen.⁵¹

Es ist leicht einzusehen, daß der Verfremdungseffekt bei historischen Stoffen seine eigentliche Bedeutung verliert, denn die vergangenen Vorgänge sind schon durch den Gang der Geschichte fremd geworden, so daß es sich im Grunde nur darum handeln kann, dieses Fremdsein — im Unterschied zur üblichen Praxis des Illusionstheaters — deutlich herauszustellen; das allerdings wird für die Klassikeraufführungen nachdrücklich verlangt: *Die Hauptsache ist eben, diese alten Werke historisch zu spielen, und das heißt: sie in kräftigen Gegensatz zu unserer Zeit setzen. Denn nur auf dem Hintergrund unserer Zeit erscheint ihre Gestalt als alte Gestalt, und ich bezweifle, ob sie ohne diesen Hintergrund überhaupt als Gestalt erschiene.* (T 5,129)

Verfremdung im strengen Sinne setzt dagegen Vertrautsein voraus und hat deshalb ihren wirklichen Gegenstand in der Gegenwart. Da aber Verfremdung und Historisierung Wechselbegriffe sind, bedarf es eines Standpunkts, der die Struktur der Gegenwart als einer geschichtlichen Erscheinung sichtbar zu machen imstande ist. Dieser Standpunkt muß weiter vorn in der Entwicklung liegen (T 5,155).⁵² Das bedeutet, daß die Verfremdung von dem erkannten Sinn der Geschichte, d. h. von der Utopie her vorgenommen wird. Die Utopie leistet für die Aktualität, was das historisch Spätere für jede geschichtliche Phase ermöglicht: die Betrachtung der Phänomene als vergangen, die Einsicht in ihre Zusammenhänge aus historischer Distanz. Das bedeutet der Tendenz nach freilich nicht weniger als eine Aufhebung der Gegenwart.⁵³

Eine solche Betrachtungsweise ist nur im Rahmen einer Geschichtsphilosophie möglich. Insofern ist der dialektische Materialismus nicht nur der weltanschauliche Hintergrund der Brechtschen Theatertheorie, sondern ein unverzichtbarer Teil ihrer Substanz.

Das wird noch deutlicher, wenn man sich erinnert, daß die entscheidende Leistung von Brechts Lehrer Karl Korsch darin bestanden hat, das geschichtliche Denken innerhalb des Marxismus im vollen Umfang wiederherzustellen. Brecht folgt ihm hierin, indem er das Historisieren zur Zentralkategorie seines epischen bzw. dialektischen Theaters macht.

Auch ist wiederum an Lukács zu erinnern, der in »Geschichte und Klassenbewußtsein« die These aufgestellt hat, daß eine wirkliche Erkenntnis der Geschichte nur vom Klassenstandpunkt des Proletariats aus möglich sei. Erst Marx habe *die geschichtliche Tendenz, die in Hegels Philosophie steckt, mit äußerster Folgerichtigkeit auf die Spitze getrieben: alle Phänomene der Gesellschaft und des vergesellschafteten Menschen radikal in geschichtliche Probleme verwandelt.*⁵⁴ Diese notwendige Verbindung der Geschichtserkenntnis mit der Kategorie der Totalität schließe das Bürgertum von ihr aus, denn die volle Erkenntnis von Geschichte und Wirklichkeit impliziere eine Erkenntnis der durch die Existenz des Bürgertums als Klasse bedingten Widersprüche in der gesellschaftlichen Entwicklung und eine Einsicht in die Notwendigkeit der Aufhebung dieser

Widersprüche, die die Negation des Bürgertums beinhalte. Daher eröffne sich der Zugang zur Geschichte erst dem Proletariat, für das diese Aporie nicht mehr gegeben sei, da sich die Möglichkeit der historischen Erkenntnis — die seit der Hegelschen Dialektik gegeben ist — mit dem elementaren Interesse verbinde, Klarheit über die eigene gesellschaftliche Lage zu gewinnen, um zur bisher verweigerten Selbstverwirklichung zu gelangen. Das bedeutet, daß *die Wirklichkeitserkenntnis, die die dialektische Methode leistet, vom Klassenstandpunkt des Proletariats . . . nicht zu trennen ist.*⁵⁵

Dabei zeigt sich, daß Geschichtserkenntnis in diesem Sinne einerseits selbst ein Produkt der Geschichte und deshalb nur in einer bestimmten historischen Phase möglich ist, daß sie andererseits mit einer bestimmten eindeutigen Entwicklungstendenz verbunden ist, eben mit jenem auf Verwirklichung drängenden utopischen Moment. Wenn Lukács die dialektische Beziehung als *gleichzeitige Anerkennung und Aufhebung des unmittelbaren Seins* definiert⁵⁶, so läßt sich das auch als Definition der Verfremdung lesen — der Vorgang ist identisch. Andererseits machen diese Beziehungen deutlich, wie eminent praktisch und revolutionär der Verfremdungseffekt zu verstehen ist. Die Historisierung ist kein ästhetischer Kunstgriff, sondern ein Vordringen zum Wesen der Erscheinungen, das ihre Geschichtlichkeit ist.

9

Formal ist der Verfremdungseffekt ein Bewußtseinsvorgang: durch die Aufhebung ihrer scheinbaren Natürlichkeit wird klar, daß die gesellschaftlichen Erscheinungen bedingt und an gewisse Voraussetzungen geknüpft sind, deren Notwendigkeit wiederum historisch ist. Unerkanntes wird durch Bewußtmachung zu Bekanntem. Der aufklärerische Impetus, der diese Darstellungsform begründet, erschöpft sich aber nicht in der Vermittlung eines Erkenntnisaktes. Mit allem Nachdruck hat Brecht vielmehr seine Theaterpraxis mit dem Anspruch in Verbindung gebracht, an einer revolutionären Veränderung der bestehenden Verhältnisse mitzuwirken. Denkt man an den »Messingkauf«, so ist hier dieser Anspruch schon durch die Figur des Philosophen, der die Welt nicht zu interpretieren, sondern zu verändern wünscht und sich hierzu des »Theaters« bedienen will, als gesellschaftlicher Funktionswechsel des Theaters von vornherein vorgegeben. Wenn das Theater als wissenschaftliches Experimentierinstrument verstanden wird, so zielt das einerseits auf den Gewinn von Einsichten über die Struktur der Gesellschaft, andererseits auf die Vorwegnahme von Zukünftigem durch die Einsicht in den künftigen Gang der Geschichte.⁵⁷ Diese Einsicht ermöglicht praktisches Verhalten im Hinblick auf mögliche Ziele. Grundsätzlich ist die Erkenntnis der Wirklichkeit immer mit dem Ziel verbunden, sie zu »meistern«. Wissen und Verändern sind korrelative Begriffe des Klassenkampfes, in dem Brecht die geschichtliche Realität und die geschichtliche Aufgabe der Gegenwart sah: *Die Beseitigung der Peiniger kann nur erfolgen, wenn genügend Menschen Bescheid wissen über die Ursache ihrer Leiden und Gefahren, über den genaueren Vorgang, über*

die Methoden zur Beseitigung der Peiniger. Es kommt also darauf an, möglichst vielen dieses Wissen zu übermitteln. (T 5,39)

Demgemäß soll die Dramatik die *Besitznahme der Welt . . . ermöglichen, indem sie die Welt dort bloßlegt, wo in ihre Prozesse gesellschaftlich eingegriffen werden kann* (T 5,69). Das Theaterspielen soll den Zuschauern den Schlüssel für die Bewältigung ihrer gesellschaftlichen Probleme ausändigen (T 5,86) usw.

Anspruch und Intention der Dramatik sind in derartigen Formulierungen, die sich beliebig vermehren ließen, hinreichend deutlich. Weniger klar ist hingegen, wie Brecht sich den Zusammenhang zwischen Erkenntnis und Handeln konkret vorgestellt hat und in welcher Weise er das Theater als Instrument der Aufklärung wirksam werden sah.

Die naheliegendste Erklärung, die zudem durch Brechts Betonung des lehrhaften Moments seiner Dramatik gesichert ist, liefe auf Didaktik hinaus. Brecht hat ja 1929 im Hinblick auf die angestrebte Funktionsänderung der Kunst erklärt: *Der neue Zweck heißt: Pädagogik* (T 1,227), und er hat immer wieder das ›Lehrtheater‹ dem ›Vergnügungstheater‹ gegenübergestellt. Das könnte dazu verführen, das Theater als Instrument einer Unterichtung zu sehen, etwa in dem Sinne, wie Hultberg⁵⁸ es auffaßt: als Belehrung für Zeitgenossen, deren Verstand für eine rein theoretische Unterichtung nicht ausreicht.

Eine solche Betrachtung übersieht aber, daß das Lehrhafte bei Brecht seit seiner Einführung Ende der zwanziger Jahre im Zusammenhang mit der materialistischen Dialektik steht. Bereits auf den Umschlagseiten der Hefte 1 und 2 der »Versuche« hat er einen Aufsatz über »die dialektische Dramatik« angekündigt⁵⁹ — und mit Recht wurden noch seine spätesten theoretischen Arbeiten unter dem Titel »Die Dialektik auf dem Theater«⁶⁰ veröffentlicht. Die Dialektik ist eine der wichtigsten Konstanten der Brechtschen Theorie.

Ihre Einführung in die Dramatik beruht auf ihrer prinzipiellen Erneuerung und Vertiefung, wie sie — in Anknüpfung an den jungen Marx — von Korsch und Lukács durchgeführt worden war. Es ging beiden darum, den von Engels im »Anti-Dühring« inaugurierten ›Sündenfall‹ der materialistischen Dialektik, die Trennung von Philosophie (die zur Wissenschaft wird) und Revolution⁶¹, rückgängig zu machen und an die Stelle der Entwicklungsmechanik wieder den dialektischen Geschichtsprozeß zu setzen. Die Dialektik darf nicht einseitig in die Materie verlegt werden, vielmehr muß das Zusammenspiel von Sein und Bewußtsein wieder zur Geltung kommen: es geht um die Wiederherstellung des sogenannten ›subjektiven‹ Faktors im Geschichtsprozeß.

Nach dem dialektischen Wirklichkeitsverständnis ist das Bewußtsein von Widersprüchen die unerläßliche Voraussetzung für die Veränderung der Wirklichkeit, das Bewußtsein mithin integrierter Faktor der Realität, die ihrem Wesen nach prozeßhaft, also historisch ist. Der dialektische Vorgang stellt sich dar als Einheit von Theorie und Praxis, wobei die unverzichtbare Notwendigkeit der Theorie für die Praxis diese selbst schon zu einem Moment der Praxis erhebt: eine Trennung ist dem Wesen der Sache nach unmöglich. Die Wiederherstellung des dialektischen Zusammenhangs von Theorie und Praxis, von Sein und Bewußtsein ist das,

was Lukács ›orthodoxen Marxismus‹ nennt und was Korsch mit dem nachdrücklichen Insistieren auf den philosophischen und historischen Momenten des Marxismus gegen alle vulgärmarxistischen Vereinfachungen meint. In der Tat zielen ja beide mit ihren theoretischen Überlegungen auf revolutionäre Praxis: ihre Theorie versteht sich als Theorie der proletarischen Revolution. Ich erinnere an den erwähnten Zusammenhang von proletarischem Klassenbewußtsein und Revolution bei Lukács: für ihn vollendet sich die Selbsterkenntnis des Proletariats als Klasse erst im revolutionären Umsturz als einzig möglicher Weise seiner Selbstverwirklichung. Die Dialektik als Methode erhebt die Bewußtseinsbildung selbst schon zum Moment der umwälzenden Praxis: *da das Bewußtsein hier nicht das Bewußtsein über einen ihm gegenüberstehenden Gegenstand, sondern das Selbstbewußtsein des Gegenstandes ist, umwälzt der Akt des Bewußtwerdens die Gegenständlichkeitsform seines Objekts.*⁶³

Diese Zusammenhänge sind als Hintergrund der Brechtschen Theatertheorie voranzusetzen und bilden den Horizont ihrer Argumentation. Die ganze Lehrhaftigkeit und aufklärerische Vermittlung von Erkenntnissen versteht sich als Bewußtseinsbildung im Sinne der materialistischen Dialektik.⁶³ Die Bewußtseinsveränderung, die Brecht durch die verfremdende Betrachtung gesellschaftlicher Erscheinungen zu bewirken hofft, ist nicht nur Theorie, sondern insofern bereits Praxis, als das Ganze der Wirklichkeit, die Einheit von Sein und Bewußtsein, durch sie verändert wird. Erst im Zusammenhang des dialektischen Totalitätsbegriffes ist der revolutionäre Anspruch des Brechtschen Theaters überhaupt begreifbar: die Erkenntnis, die das Theater vermittelt, tritt ihrem Gegenstand nicht gegenüber, sondern verändert ihn, da Erkenntnis und Erkanntes erst zusammen ein Moment der Wirklichkeit ausmachen. Die Welt als veränderlich zeigen, bedeutet insofern bereits, sie zu verändern. Der theoretische Gehalt der theatralischen Veranstaltung muß also nicht nachträglich auf die Wirklichkeit angewendet werden, sondern ist durch das Bewußtsein bereits mit ihr vermittelt. Diesen Zusammenhang formuliert der Schauspieler im »Messingkauf« in dem Satz: *Das D e n k e n scheint mir jetzt einfach eine Art V e r h a l t e n, und zwar ein gesellschaftliches Verhalten.* (T 5,228)⁶⁴

Die Anknüpfung des Theaters an die als Produktivitäts- und Humanitätsfaktor verstandenen Naturwissenschaften unterstreicht ebenfalls die praktische Ausrichtung des Strebens nach Erkenntnis, wie denn ja auch alle Standortbestimmungen die V e r ä n d e r u n g der gesellschaftlichen Verhältnisse als Ziel der Dramatik angeben und damit den Gewinn an Erkenntnis als Funktion begreifen. Die Veränderung der Wirklichkeit durch die Ausbildung des Bewußtseins wird im »Messingkauf« am naturwissenschaftlichen Beispiel demonstriert: *Bacon sagt: Die Natur verrät sich mehr, wenn sie von der Kunst gedrängt wird, als wenn sie sich frei überlassen bleibt* (T 5,28). Im Experiment liegt schon ein Theorie-Praxis-Verhältnis vor: *Die Physiker sagen uns, daß ihnen bei der Untersuchung der kleinsten Stoffteilchen plötzlich ein Verdacht gekommen sei, das Untersuchte sei durch die Untersuchung verändert worden ... Das geschieht, wenn Instrumente beobachten, was geschieht erst, wenn Menschen beobachten?* (T 5,109)

Im Klartext heißt das: die Wirklichkeit wird schon durch ihre Abbildung auf dem Theater tatsächlich verändert, was leicht einzusehen ist, wenn man das Bewußtsein von den Vorgängen als ein wesentliches Moment der Vorgänge selbst versteht.

Das hat nun erhebliche Konsequenzen für die Ästhetik des Theaters. Die theatralischen Künste erscheinen als ein Teil des ideologischen Überbaus, d. h. als eine Äußerungsweise von Bewußtsein. Daher sind die analysierten ideologiekritischen Äußerungen Brechts notwendiger Bestandteil seiner Theorie; denn die Möglichkeit, das Theater zum Medium der Gesellschaftskritik zu machen, setzt voraus, daß es immer schon eine direkte gesellschaftliche Funktion hatte. Die nachträgliche Aufdeckung dieser Funktion ist das Korrelat des Bemühens, sie planvoll zu nutzen. Wenn Literatur prinzipiell als Bewußtsein begriffen wird, dann ist auch das falsche Bewußtsein vermittelt und kann durch Kritik auf seine Basis zurückgeführt werden. Ziel dieses Bemühens ist das richtige Bewußtsein, das als bewußtes Sein schon Praxis ist. Engagement und Ideologiekritik bedingen sich gegenseitig.

Die Kunst wird durch diese Betrachtungsweise zu einem Teilmoment der gesellschaftlichen Totalität. Ihre Autonomie, die der Schauspieler in der ersten Nacht noch mit Nachdruck vertrat, ist damit aufgehoben. Der Vorschlag des Philosophen, die Kunst auf ihre Tauglichkeit für »unkünstlerische« Zwecke zu prüfen, erweist sich als ihre Wesensbestimmung, denn als Äußerungs- und Vermittlungsweise von Bewußtsein bezieht sie sich notwendig auf die Wirklichkeit zurück und erfüllt sich nicht als Zweck, sondern als Funktion in einem größeren Ganzen.

Was das konkret bedeutet, hat Brecht exemplarisch in der »Straßenszene« (T 5,69ff.) dargelegt: der dramatische Vorgang weist zurück auf einen wirklichen Vorfall, der abgebildet wird, um eine kritische Beurteilung zu ermöglichen, der also nicht einfach reproduziert, sondern so dargeboten wird, daß sich eine Einsicht in die begründenden Zusammenhänge ergibt. Die Erkenntnis wird nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen der praktischen Konsequenzen des Vorfalles gesucht. Die Abbildung steht also zwischen zwei verschiedenen, aufeinander bezüglichen Vorgängen in der Wirklichkeit, wobei der zweite Vorgang durch die Abbildung mitbedingt ist, sich ohne sie anders abspielen würde.

Das bedeutet, daß das Theater, für das die Straßenszene als Modell steht, seinen Stoff aus der Wirklichkeit nimmt, ihn durch die Darstellung zum Bewußtsein erhebt und durch dieses Bewußtsein auf die Wirklichkeit zurückwirkt. Das Außerästhetische ist also gleichsam der Anfang und das Ende der theatralischen Veranstaltung, die sich in ihrer Funktionalität erfüllt. Damit wird der *Z u s c h a u e r* zum Mittelpunkt der Dramatik: die Veränderung seines Bewußtseins ist der eigentliche dramatische Vorgang. In diesem Sinne heißt es: *nicht das Stück, sondern die Vorstellung (ist) der eigentliche Zweck aller Bemühungen* (T 5,148). Gegenstand der Theorie ist ausdrücklich der *Verkehr zwischen Bühne und Zuschauerraum, die Art und Weise, wie der Zuschauer sich der Vorgänge auf der Bühne zu bemächtigen hat* (T 5,291).

Das bezieht sich natürlich nicht auf den einzelnen Zuschauer und sein Erlebnis, sondern auf das Publikum als Moment der gesellschaftlichen Totalität.

Von hier aus ergibt sich Brechts Realismuskonzept, nach dem die Kunst nicht Abbildung wirklicher Vorgänge, sondern ein Wirklichkeitsfaktor ist, ein wirkendes Moment im dialektischen Prozeß.

10

Im Zeichen dieser dialektischen Konzeption des Theaters, die dem Ästhetischen einen präzisen Stellenwert in der gesellschaftlichen Totalität zu erteilen vermag, ohne einen Gegensatz des Wesens von Kunst und Wirklichkeit annehmen zu müssen, steht die im »Messingkauf« erreichte Synthese, wie sie in den Bruchstücken zur vierten Nacht deutlich erkennbar wird. Auf ihre grundsätzliche Problematik und deren Begründung komme ich zurück, zunächst einmal ist der Sachverhalt darzustellen.

Im Anfang der Auseinandersetzung standen sich die Vorstellungen von Philosoph und Schauspieler antithetisch gegenüber, so daß es geraten schien, zwischen Theater und Theater zu unterscheiden; selbst der Dramaturg sah sich zu einer Distanzierung veranlaßt: *Also wissenschaftliche Zwecke verfolgst du! Das hat allerdings mit Kunst nichts zu tun.* (T 5,18)

Demgegenüber ist in der vierten Nacht eine Synthese erreicht, die das »Theater des Philosophen« selbst für den Schauspieler zur gültigen Lösung erhebt. Es wäre jedoch falsch, davon zu sprechen, daß der Philosoph Recht behält, denn im nachhinein ist deutlich erkennbar, daß das »Theater des Philosophen« anfangs nicht mehr war als eine kritische Leerformel, allenfalls ein Postulat, und daß seine inhaltliche Bestimmung sich erst im Verlauf der Auseinandersetzung mit den Theaterleuten ergeben hat, wobei auch der Philosoph einiges von seinen ursprünglichen Positionen aufgeben mußte. Immerhin hat sich aber die gegen das Bestehende gerichtete kritische Formel als eine produktive Formel erwiesen, und in diesem Sinne hat der Philosoph im Verlauf der Kontroverse Recht erhalten. Der Widerspruch zwischen den beiden Positionen löst sich historisch, denn das, was der Schauspieler als Wesensbestimmung der Kunst ansah — Bindung an einen den Verstand überschreitenden Schicksalsbegriff, Rückgriff auf dunkle Ahnungen, übermächtige Gefühle, unbewußte Kenntnisse usw.⁶⁵ — erweist sich als eine geschichtliche Gestalt, und noch dazu als eine unzeitgemäße. Nur im Gegensatz zu dieser geschichtlichen Erscheinungsform bedeutet die Einführung der Wissenschaft in die Dramatik deren Preisgabe zur Un-Kunst. Die Antithese ist also eine des historischen Standortes, nicht der Sache selbst. Das alte Geschäft, *die Menschen mit dem Schicksal abzufinden* und das neue Geschäft *der Zerstörung der Vorurteile der Menschen über das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen* (T 5,238) sind miteinander unvereinbar, aber es ist ein Fehler, die Kunst mit dem »alten Geschäft« gleichzusetzen. In diesem Zusammenhang, der auch das Thema des »Messingkaufs« ist, ist die Bewahrung der Kunst ein dialektischer Vorgang: *Erst als sie sich selber aufgab, gewann sie sich selber wieder* (T 5,238). Überraschend genug wird nun die Kunst als eine anthropologische Qualität begriffen, als eine Möglichkeit des Menschen, sich selbst zu produzieren: *So ist die Kunst ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit*⁶⁶, welches weder verhüllte Moral, noch ver-

schönertes Wissen allein ist, sondern eine selbständige, die verschiedenen Disziplinen widerspruchsvoll repräsentierende Disziplin. (T 5,236)

Von der Schauspielkunst heißt es sogar, sie könne *nur als eine elementare menschliche Äußerung betrachtet werden, die ihren Zweck in sich hat* (T 5,240).

Damit ist die zunächst grundsätzlich in Frage gestellte Autonomie der Kunst auf einer höheren Ebene wiederhergestellt. Sie bedeutet freilich nicht Zeitlosigkeit und Überzeitlichkeit, sondern Bindung an die Bedürfnisse des Tages: die Alternative zum Zeitgemäßen ist nicht das Ewige, sondern das Unzeitgemäße. Zugleich wird aber deutlich, daß der unmittelbar politische Auftrag des epischen Theaters auch nur als vorübergehende Zweckbestimmung gemeint ist, die die vorfindlichen Gegebenheiten des Theaters benutzen kann, sie aber respektieren muß: *die Dringlichkeit unserer Lage darf uns nicht das Mittel, dessen wir uns bedienen wollen, zerstören lassen* (T 5,234). Diese Gegebenheiten sind in einer formalen Definition angedeutet: *Man könnte also vielleicht sagen, Kunst sei die Geschicklichkeit, Nachbildungen vom Zusammenleben der Menschen zu verfertigen, welche ein gewisses Fühlen, Denken und Handeln der Menschen erzeugen können, das der Anblick oder die Erfahrung der abgebildeten Wirklichkeit nicht in gleicher Stärke und Art erzeugen* (T 5,235).

Kunst erscheint also als Steigerung der Wirklichkeit im Hinblick auf ihre dialektische Qualität (Denken und Handeln!). Das ist eine praktikable Definition, die gleichwohl bewußt formal bleibt.

Das grundsätzliche Unterscheidungskriterium zwischen Wissenschaft und Kunst ist das Spielerische, die ›Leichtigkeit‹, auf die die Kunst unter keinen Umständen verzichten kann, ohne sich selbst aufzugeben. Das hat Brecht später veranlaßt, im »Kleinen Organon« mit genießerischer Bosheit seinen Auszug *aus dem Reich des Wohlgefälligen* zu widerrufen (T 7,9). Im »Messingkauf« stellt im gleichen Sinne der Dramaturg fest, daß die Orientierung der Kunst auf die Wissenschaft nicht zu deren Preisgabe geführt, sondern sie im Gegenteil wiederhergestellt habe: *spielend, wie du es willst, und zu dem Zweck, den du willst, machen wir doch Kunst* (T 5,227).

In einem entscheidenden Punkt erweist sich die Kunst zudem der Wissenschaft überlegen: es ist ihr erlaubt, die ›Ahnung‹, die in keinem prinzipiellen Gegensatz zum Wissen steht, in ihre Gestaltungen einzubeziehen und damit das utopische Moment im vollen Umfang zur Geltung zu bringen.⁶⁷ Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters borgt also seine Qualitäten nicht von der Wissenschaft, sondern entfaltet sich im Bereich seiner eigenen Möglichkeiten.

Die Synthese, die der »Messingkauf« in seinem Argumentationszusammenhang leistet und auf die er seiner formalen Struktur nach angelegt ist, läuft auf eine vollständige Wiederherstellung der Kunst durch die Negation ihrer vorgefundenen Gestalt hinaus. Die Kategorie des Zeitgemäßen behält die Trennung von Erscheinungsform und Wesen bei, wobei freilich das Wesen als solches nicht in Erscheinung treten kann und somit die Kunst immer an der Erfüllung ihrer Möglichkeiten gemessen werden muß, zur Erleichterung der menschlichen Existenz beizutragen.

Immerhin wird aber deutlich, daß Brecht im weitesten Umfang an eine Zukunft der Kunst geglaubt hat.

Diese Synthese im Zeichen eines zwar ideologiekritisch relativierten, prinzipiell aber unangefochtenen Kunstbegriffs ist — wie bereits angedeutet — alles andere als unproblematisch, denn die Vereinbarkeit von Kunst und politischer Bewußtseinsbildung ging, was die Wirkung angeht, eindeutig zu Lasten der letzteren. Es ist deshalb notwendig, die Gründe für die weithin nur-ästhetische Rezeption des Brechtschen Werkes, das doch eindeutig politisch gemeint war, nicht nur in der Ahnungslosigkeit oder ideologischen Verblendung des Publikums und der Kritik, sondern auch und zuerst in immanenten theoretischen Voraussetzungen dieses Werkes selbst zu suchen. Der eindeutige Primat der wirkungsästhetischen vor den werkästhetischen Gesichtspunkten macht es besonders fatal, daß Brecht — wie Max Frisch nicht ohne Bosheit, aber weithin zutreffend feststellte — die *durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers* erreicht hat.⁶⁸

Die eigenartige Spannung von Intention und Rezeption dürfte in erster Linie durch die sehr abstrakte Auffassung der historischen Dialektik verursacht sein. Brecht hat offenbar das vor allem von Korsch und Lukács analysierte dialektische Verhältnis von gesellschaftlicher Realität, deren Widerspiegelung im Bewußtsein und der daraus folgenden Praxis allzu unmittelbar auf das Theater übertragen. Die Überzeugung, daß die Erkenntnis von gesellschaftlichen Zusammenhängen das Bewußtsein verändere und daß Veränderungen des Bewußtseins schon Veränderungen der Wirklichkeit seien, ließ ihn glauben, daß eine gesellschaftskritische Dramatik ein wirkender Faktor im Klassenkampf sein könne. In diesem Denkmodell liegt aber eine Abstraktion der gesellschaftlichen Prozesse vor, die mit der Wirklichkeit auf vielfältige und vielfach auch sehr komplizierte Weise vermittelt werden muß. Diese Vermittlung fehlt bei Brecht weitgehend.

Die Bühnenvorgänge richten sich an ein merkwürdig ungreifbar vorausgesetztes **Bewußtsein** des Publikums, dessen Identität mit den historischen **Subjekten** ohne weiteres präjudiziert ist. Konkret gesprochen wendet sich der aufklärerische Impuls des Stückeschreibers an das proletarische Bewußtsein und nicht an den einzelnen Proletarier als das notwendige Subjekt historischer Veränderungen. Tatsächlich setzen die hochgetriebene ästhetische Raffinesse und die subtile Artistik dieser Dramatik, um adäquat realisiert zu werden, ein so hohes Maß an literarischer Bildung und ästhetischer Schulung voraus, daß das konkrete Proletariat als Adressat kaum angesprochen werden konnte, obwohl Brecht sich immer wieder zu ihm als seinem eigentlichen Publikum bekannt hat und im Sinne seines theoretischen Selbstverständnisses auch bekennen mußte. Es ist klar, daß in diesem Sinne der Bezug auf das abstrakte **Bewußtsein** statt auf die konkreten **Subjekte** des Geschichtsprozesses den immanenten Widerspruch der Konzeption zu verdecken vermag, wobei es sicher nicht ohne zentrale Bedeutung ist, daß Brecht die theoretischen Schriften und die ihnen entsprechenden Stücke seiner fruchtbarsten Jahre in der Emigration, also ohne die Möglichkeit einer praktischen Erprobung schrieb. De facto hat das aber zur Folge, daß das Theater sein Publikum nicht erreichte bzw. von Anfang an gar kein Publikum im Sinne seines

Selbstverständnisses hatte. Das hat Brecht offenbar letzten Endes auch eingesehen, denn er hat Schumacher gegenüber die These vertreten, daß für eine angemessene Verwirklichung des epischen Theaters eigentlich Schauspieler und Publikum schon Marxisten sein müßten⁶⁹, daß also das epische Theater sie nicht seinerseits dazu machen könne, wie das doch an sich vorausgesetzt war.

Im gleichen Zusammenhang ist es fraglich, ob sich die allgemeine und prinzipielle Erkenntnisfunktion der Kunst ohne weiteres als Theorie im Sinne des Theorie-Praxis-Verhältnisses konkretisieren läßt, d. h. ob Einsicht so zwangsläufig praktisch werden muß, wie Brecht das vorausgesetzt hat. Auch hier liegt eher eine äußerst folgenreiche axiomatische Setzung vor als der Versuch einer Vermittlung mit den eingewurzelten Rezeptionsgewohnheiten des vorfindlichen Theaterpublikums. Dabei ist natürlich nicht zu übersehen, daß das Axiom die Notwendigkeit von Kompromissen im Sinne einer Reduzierung des ästhetischen Anspruchs entbehrlich macht: die dialektische Lösung ist radikal.

Mit diesem seinem abstrakten und unvermittelten Dialektikbegriff steht Brecht innerhalb der Richtungskämpfe der marxistischen Bewegung ebenso wie Karl Korsch, der junge Lukács, Rosa Luxemburg u. a. auf der äußersten Linken. Grundsätzlich betrachtet ist seine Theatertheorie, ebenso wie Korsch's Untersuchungen zum *marxistischen Begriff der Ideologie*⁷⁰ und Lukács' *Studien über marxistische Dialektik*⁷¹ vom Standpunkt der wirksam gewordenen Parteilinie aus als ›Linksabweichung‹ anzusehen. Das ist hier nicht im Sinne einer ideologischen Wertung gemeint, sondern ausschließlich als historisch-systematische Deskription. Es muß allerdings betont werden, daß Brecht's Theatertheorie *i n s g e s a m t* — bis hin zum »Kleinen Organon« — als solche ›Linksabweichung‹ zu qualifizieren ist. Es genügt m. E. nicht, nur — wie das zuerst Hans Mayer⁷² getan hat — die Lehrstücke mit dem Terminus ›ultralinker Radikalismus‹ zu kennzeichnen. Die Lehrstücke sind nur die extremste und darin zugleich vordergründigste *i n h a l t l i c h e* Ausprägung einer Konzeption, die sich mit einigen Modifikationen in der Theorie und in der auf ihr gegründeten Theaterpraxis bis ins Spätwerk durchhält. Erst das Spätwerk in seiner ungleich vermittelteren Anlage macht aber die Tragweite und die Bedeutung dieser Linksabweichung deutlich, die keineswegs nur — wie in den Lehrstücken — in der Vertretung bestimmter inhaltlicher ideologischer und taktischer Positionen besteht, sondern das gesamte Selbstverständnis der Kunst als solcher betrifft. Brecht's unbestreitbar großer Sinn für politische Praxis (bis hin zu den fragwürdigsten Erscheinungen des Stalinismus) hindert nicht, daß er in seiner theoretischen Grundeinstellung und vor allem hinsichtlich der weltanschaulichen Grundlagen seiner Dramatik ausgesprochen dogmatisch war. Das ist insofern bedeutsam, als der theoretische Dogmatismus — wie es sich im »Messingkauf« zeigte — die Vereinbarkeit von Kunst und politischem Engagement ermöglichte. Hatte Brecht noch Ende der 20er Jahre — besonders in der Auseinandersetzung mit Fritz Sternberg — die Erneuerung des Theaters von einer Liquidation der Ästhetik abhängig gemacht⁷³, so läßt sich in den 30er Jahren eine immer dezidiertere Rückkehr zu ästhetischen Positionen (vor allem im Sinne der Aufklärung) feststellen. Sie ist deswegen möglich, weil in der Auffas-

sung des Theaters als eines aufklärerischen Bewußtseinsaktes die Beziehung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit schon vorgegeben ist. Wenn damit das Theater prinzipiell in den dialektischen Prozeß, der die Wirklichkeit ausmacht, einbezogen ist, so braucht das Ästhetische als solches nicht mehr in Frage gestellt zu werden; vielmehr gewinnt die Kunst durch eine Funktionsänderung ihr wahres Wesen wieder. Die Ideologiekritik wird damit zur Vermittlung von Theater und Politik. Sie verhindert den radikalen Bruch des politischen Dichters mit der ästhetischen Tradition ebenso wie die Erstarrung der Kunst in unlebendigen epigonalen Formen: der ganze Spielraum des Ästhetischen steht dem Autor weiterhin zur Verfügung.

Der politische Anspruch ist damit natürlich grundsätzlich nicht im geringsten eingeschränkt. Das von Korsch und Lukács entlehnte Verständnis der Dialektik ermöglicht den weitgehenden Verzicht auf unmittelbar klassenkämpferische Formulierungen, wie sie in den Lehrstücken noch vorliegen. Das Klassenkämpferische äußert sich mittelbar in der historisierenden Aufklärung über die gesellschaftliche Struktur der Gegenwart: sie ist nach den erwähnten Ausführungen von Lukács nur vom Standpunkt des Proletariats aus adäquat zu leisten. Der Klassenkampf ist das historische Wesen der Gegenwart — eine Verengung der Kunst zu unmittelbarer politischer Propaganda ist daher nicht notwendig. Gerade der philosophisch-weltanschauliche Radikalismus gibt also dem Brechtschen Kunstschaffen seine Weite und Tiefe.

Damit ist natürlich die Spannung von Intention und Wirkung nicht aufgehoben. Die weithin »kulinärische«⁷⁴ Rezeption ist durch die fehlende oder zu komplizierte Vermittlung der in vollendeter ästhetischer Formung vorliegenden politischen und aufklärerischen Gehalte vorgegeben. Es kann hier nicht diskutiert werden, ob der Stückeschreiber die Möglichkeiten der Kunst überschätzt oder das Ausmaß etwa notwendiger Veränderungen unterschätzt hat. Und natürlich wäre es töricht, ihm hier Fehler vorrechnen zu wollen. Allerdings muß das Verständnis der Werke gleichsam gegen den Strich erfolgen: die Suche nach der zulänglichen Interpretation wird den politischen Gehalt der Gebilde aufdecken, wo der Intention nach die Gesellschaftskritik in ästhetisch vermittelter Form auftreten wollte. Ausgangspunkt ist also das Kunstwerk und nicht die Wirklichkeit. Das bedeutet natürlich, daß zuerst die Sehgewohnheiten des Zuschauers geändert werden müssen, bevor eine adäquate Wirkung sich einstellt. Das vermag das Theater selbst nur bedingt zu leisten. Unter dieser Voraussetzung, die allerdings eine zusätzliche Prämisse bedeutet, vermag das Brechtsche Theater dann aber in der Tat, die Dialektik zum Genuß zu machen.⁷⁴

1 Brechts Schriften zum Theater werden nach der siebenbändigen Ausgabe des Suhrkamp-Verlags (Ffm. 1963-1964) zitiert. Es sind jeweils Band und Seitenzahl angegeben (T 7,335 = »Schriften zum Theater« Band 7, Seite 335 usw.). 2 T 7,18. 3 Abgedruckt in »Theater heute« Heft 12/1963 S. 65-76. 4 Vgl. hierzu die Ausführungen in T 7,7. 5 s. T 7,142 f. 6 In diesem Sinne wird hier gelegentlich das »Kleine Organon für das Theater« herangezogen. Das ist legitim, weil Brecht es — wie erwähnt — als Zusammenfassung des »Messingkaufs« (T 7,335) eingeführt hat. Zweifellos gibt es Unterschiede zwischen den beiden Schriften, sie sind aber solche der Akzentuierung und nicht der Substanz. Deshalb lassen sich Gedankengänge des »Messingkaufs« ohne Gewalttätigkeit mit Argumenten des »Kleinen Organons« verdeutlichen. 7 s. T 5,301, 8 s. T 5,71; 297 f. 8 Reinhold Grimm, »Vom Novum Organum zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung«. In: W. Jäggi und H. Oesch (Hrsg.), »Das Ärgernis Brecht«. Stgt. Basel 1961 S. 45-70. 10 s. Wolf Dietrich Rasch, »Bertolt Brechts marx-

stischer Lehrers. — »Merkur« 8/1963 S. 988-1003. 11 Karl Korsch, »Karl Marx«. Frankfurt Wien 1967. 12 Korsch, »Karl Marx« a.a.O. S. 54, 203 f. 13 s. T 5,24 f. 14 s.a. T 7,142 f.: *Mein Theater . . . ist ein philosophisches, wenn man diesen Begriff naiv auffaßt; ich verstehe darunter Interesse am Verhalten und Meinen der Leute . . . Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, das es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.* Vgl. a. T 2,198 f. 15 s. hierzu O. K. Flechtheim, »Die KPD in der Weimarer Republik«. 2. Aufl. 1969 Ffm. mit einer Einleitung von Hermann Weber. 16 Rasch, »Bertolt Brechts marxistischer Lehrer« a.a.O. 17 Material hierfür liefert vor allem das Me-ti (= Brecht, »Prosa 5«, Ffm. 1965). Sehr ausschlußreich ist außerdem der kurze Text »Über meinen Lehrer« (Brecht, »Schriften zur Politik und Gesellschaft«. Ffm. 1968 S. 65 f.), der das ambivalente Verhältnis zu Korsch in aller Schärfe formuliert. 18 Dafür spricht ausdrücklich die folgende Äußerung: *Der Faschismus mit seiner grotesken Betonung des Emotionellen und vielleicht nicht minder ein gewisser Verfall des rationalen Moments in der Lehre des Marxismus veranlaßte mich selber zu einer stärkeren Betonung des Rationalen* (T 3,25) (Hervorhebung KDM.). 19 Karl Korsch, »Marxismus und Philosophie«. 1923. 1930 Lpz. Neuausgabe v. E. Gerlach Ffm. 1966. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert. 20 Korsch, »Marxismus und Philosophie«. a.a.O. S. 34 f. 21 Georg Lukács, »Geschichte und Klassenbewußtsein«. Bln. 1923. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert. 22 Korsch betonte, daß er trotz gewisser Meinungsverschiedenheiten in der Hauptsache, in der kritischen Stellung zu der alten und der neuen, der sozialdemokratischen und der kommunistischen Marx-Orthodoxie, objektiv . . . in einer Front mit Lukács stehe (Korsch, »Marxismus und Philosophie«. a.a.O. S. 34). Das schließt natürlich nicht aus, daß im einzelnen erhebliche Unterschiede zwischen den beiden Denkern bestehen, die hier keineswegs geleugnet werden sollen. 23 Erwähnenswert ist freilich ein höchst aufschlußreiches Paradox: Brechts Theatertheorie und seine Dramatik beruhen — wie sich zeigen wird — auf einem Dialektikbegriff, der sich sehr weitgehend mit dem von Lukács in »Geschichte und Klassenbewußtsein« entwickelten deckt. Insofern dieser Begriff weithin das organisierende Prinzip der Brechtschen Dichtung ist, kann man die These vertreten, daß der Stückeschreiber sehr folgerichtig die ästhetischen Konsequenzen aus der Lukács'schen Jugendschrift gezogen hat. Daraus ergab sich ein Realismuskonzept, das sich erheblich von dem des späteren Lukács unterscheidet, der — nach dem Widerruf von »Geschichte und Klassenbewußtsein« (vgl. hierzu Lukács' Selbstkritik in: G. Lukács, »Es geht um den Realismus« in: Lukács, »Probleme des Realismus«. Bln. 1955 S. 231) — mit seinen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen in den Bann der Leninschen Widerspiegelungstheorie und der aus ihr begründeten Konzeption des sozialistischen Realismus geriet und damit seine frühere philosophische Position preisgab. Das führte dazu, daß in der »Expressionismusdebatte« der 30er Jahre Brecht Lukács gegenüber eine Position vertrat, die sich aus den in »Geschichte und Klassenbewußtsein« vertretenen Einsichten herleiten läßt und daß ausgerechnet Lukács als der erbitterteste Gegner dieser seiner eigenen gegenüber fortschrittlicheren Realismuskonzeption auftrat, ein Paradox, das in den bisherigen Darstellungen der Brecht-Lukács-Debatte noch nicht gesehen wurde. (Vgl. W. Mittenzwei, »Die Brecht-Lukács-Debatte«. — »Sinn und Form« 19/1967 S. 235-269; K. Völker, »Brecht und Lukács. Analyse einer Meinungsverschiedenheit«. — »Alternative« 67/68 — 1969 S. 134-147; V. Zmegac, »Es geht um den Realismus. Kunst und Mimesis bei Brecht und Lukács. In: Zmegac, »Kunst und Wirklichkeit«. Homburg 1969 S. 9-42.) 24 Vgl. hierzu besonders Brecht, »Schriften zu Politik und Gesellschaft« a.a.O. S. 146 ff., wo die Rolle des Proletariats im gleichen Sinn wie bei Lukács definiert wird. 25 s. Korsch, »Marxismus und Philosophie«. a.a.O. S. 51 ff. S. a. Korsch, »Karl Marx«, a.a.O. S. 148 ff. 26 Korsch, »Marxismus und Philosophie«. a.a.O. S.62. 27 Ebda. S. 67. 28 s. T 1,158: *Die Anwendung dieser epischen Prinzipien ermöglicht es vor allem, den dargestellten Vorgängen einen historischen Charakter zu verleihen. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Hiervon hängt es ab, ob das Theater aus der leeren Widerspiegelung herauskommt und wieder in das kulturelle und politische Leben eingreifen kann oder nicht.* 29 Korsch, »Marxismus und Philosophie«. a.a.O. S. 49. 30 Hervorhebung KDM. 31 s. T. 3,177: *Das Theater, das wir in unserer Zeit politisch werden sehen, war vordem nicht unpolitisch gewesen. Es lehrte die Welt so anzuschauen, wie die herrschenden Klassen sie angeschaut haben wollten.* 32 T 5,67. Vgl. a. T 5,35 f. 33 S. S. 48 dieser Arbeit. Vgl. a. den merkwürdig hieroglyphischen Zusammenhang in T 1,136, in dem Brecht den Namen Lenins im Zusammenhang seiner Kritik an den reaktionären Tendenzen der »neuen Sachlichkeit« anführt. 34 Die späteren sehr viel weniger kritischen »Stanislawski-Studien« (T 7,189 ff.) aus der Berliner Zeit heben das frühere Urteil nur scheinbar auf, denn einerseits vermeidet Brecht jede eindeutige Festlegung durch die Behauptung mangelnder Kenntnis der Lehren Stanislawskis (s. T 7,215), andererseits wählt er ganz offensichtlich nur aus, was durch mehr oder weniger listige Interpretation mit seiner eigenen Theorie vereinbar ist, so daß Stanislawski als Vorläufer des epischen Theaters erscheint! Das Einlenken dürfte mehr oder weniger taktisch motiviert sein. 35 s. T 5,30. 36 Hervorhebung KDM. 37 Wenn Brecht allerdings die Bedeutung der Werke Stanislawskis unter diesem Aspekt durch die Bemerkung einschränkt: *für Historiker haben sie historischen Wert* (T 5,29), so ist dem entgegenzuhalten, daß auch er ohne einen sechsten Sinn für Geschichte (T 5,130) letztlich nicht auskommt. 38 Zum Gesamtkomplex des Zusammenhanges und der Auseinandersetzung Brechts mit dem Naturalismus, die erheblich vielschichtiger sind, als es die Auseinandersetzung mit Stanislawski vermuten läßt, vgl. R. Grimm, »Naturalismus und episches Dramat«. In: Grimm (Hrsg.), »Episches Theater«. Köln/Bln. 1970 S. 13-35. 39 Ihre eigentliche Schärfe gewinnt die Auseinandersetzung mit Stanislawski im »Messingkauf« dadurch, daß Brecht hier als weitere Form des Illusionstheaters die »Theatralik des Faschismus« analysiert und in dieser Gegenüberstellung von Theater im eigentlichen Sinne und Theatralik im politischen Bereich die heimlichen politischen Implikationen dieses Formtypus mehr als drastisch als reaktionär denunziert. 40 Ernst Schumacher, »Er wird bleiben«. In: H. Witt (Hrsg.), »Erinnerungen an Brecht«. Lpz. 1964. S. 339. 41 s. T 5,45 ff. Vgl. a. den Aufsatz »Über experimentelles Theater« (T 3,79 ff.). 42 s. T 5,17. 43 Zu Brechts Realismusbegriff vgl. die Ausführungen in meiner Untersuchung »Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts«. Tub. 1972. Besonders S. 167 ff. 44 s. T 5,47; 161. 45 Dabei ist die spießbürgerliche Haltung eine durchaus politische: die Gleichgültigkeit gegenüber der Form, in der wir Menschen leben — wie sie sich im Allgemein-Menschlichen ausdrückt — bedeutet eine Billigung der gerade eben vorkommenden (T 4,44). 46 Sperrung im Original. Vgl. a. T 5,178 f. 47 Näheres zur Brechtschen Parabelform enthält meine Untersuchung »Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts«. a.a.O. S. 190 ff. Eine besonders interessante Lösung fand Brecht in seiner Bearbeitung der »Mutter« (s. ebda. S. 157 ff.). 48 S. besonders: Reinhold Grimm, »Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werks«. Nürn-

berg 1959; Walter Hinck, »Die Dramaturgie des späten Brecht«. Göttingen 1960; Käthe Rülke-Weiler, »Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung«. Bln. 1966. 40 Außerordentlich ausfuhrreich hierfür sind das »Studium des ersten Auftritts in Shakespeares »Coriolan« (T 7,223 ff.) und die »Katzgraben-Notate« (T 7,71 ff.). S. a. Peter Wagner, »Das Verhältnis von »Fabel« und »Grundgestus« in Bertolt Brechts Theorie des epischen Theaters«. — »Zeitschrift für deutsche Philologie« 89/1970 S. 601-615, besonders S. 608 f. 50 s. Lukács, »Geschichte und Klassenbewußtsein«. a.a.O., besonders S. 122 ff. 51 Vgl. hierzu Ernst Schumacher, »Drama und Geschichte. Bertolt Brechts »Leben des Galilei« und andere Stücke«. Bln. 1966. 52 s. a. T 5,294; *Bei der Historisierung wird ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems betrachtet. Die Entwicklung der Gesellschaft ergibt die Gesichtspunkte.* 53 Vgl. Lukács, »Geschichte und Klassenbewußtsein«, a.a.O. S. 173; *die Betrachtung der Gegenwart als geschichtliches Problem ist als Selbstbewußtwerdung des Proletariats Aufhebung der gegenwärtigen Struktur der Gesellschaft.* 54 Lukács, »Geschichte und Klassenbewußtsein«, a.a.O. S. 30. Für das Folgende vgl. besonders die Aufsätze »Was ist orthodoxer Marxismus?« (ebda. S. 13 ff.) und »Klassenbewußtsein« (ebda. S. 57 ff.). 55 Ebd. S. 35. 56 Ebd. S. 21; s. a. S. 172, wo das Hinausgehen über den *Standpunkt der bloßen Unmittelbarkeit* als Überschreiten der bürgerlichen Perspektive verlangt wird; auch das ist als Verfremdungseffekt im politischen Sinne zu verstehen. 57 s. T 5,20 u. passim. 58 Helge Hultberg, »Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts«. Munksgaard/Kopenhagen 1962 S. 125. 59 Die erhaltenen Bruchstücke sind publiziert: T 1,243 ff. 60 s. T 7,223 ff. 61 Vgl. Iring Fetscher, »Von der Philosophie des Proletariats zur proletarischen Weltanschauung«. In: »Marxismusstudien 2« (»Schriften der Studiengemeinschaft d. Evg. Akademie«) Tüb. 1957. S. 28 ff., 41 ff. und Jürgen Habermas, »Zur philosophischen Diskussion um Marx und den Marxismus«. In: H., »Theorie und Praxis«. Neuwied/Bln. 1963. S. 269 ff. 62 Lukács, »Geschichte und Klassenbewußtsein«, a.a.O. S. 195. Sperrung im Original. 63 Vgl. hierzu etwa Brecht, »Schriften zur Politik und Gesellschaft«, a.a.O. S. 146 f. 64 Hervorhebung KDM. 65 s. T 5,102 f. 66 Diese Definition stimmt wörtlich überein mit einer These von Franz Mehring, die dieser im Zusammenhang einer Verteidigung der Kantischen Ästhetik gegen einen undialektisch formulierenden Kritiker aufgestellt hat: *Das erste Erfordernis einer wissenschaftlichen Ästhetik war, die Kunst als ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit nachzuweisen, wie es Kant auch getan hat* (s. F. Mehring, »Gesammelte Schriften und Aufsätze« Bd. 2 [»Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki«]. Bln. 1929 S. 260). 67 s. T 5,230 ff. 68 Ob das so ganz stimmt, darf bezweifelt werden, denn immerhin wäre zu fragen, ob Brecht nicht neben Marcuse und den »Frankfurtern« einer der geistigen Väter der neuen studentischen Linken in Deutschland war, auf vermittelteren Wegen also doch seine Absichten erreicht hätte. 69 E. Schumacher, »Er wird bleiben«. In: H. Witt (Hrsg.), »Erinnerungen an Brecht«. Lpz. 1964. S. 339. Ähnlich ist wohl das Postulat zu verstehen, daß man, um zu einem adäquaten Verständnis der Dramatik von Vergangenheit und Gegenwart zu gelangen, *den historischen Sinn . . . zu einer wahren Sinnlichkeit ausbilden (müsse)* (T 7,59). 70 Korsch, »Marxismus und Philosophie«. a.a.O. S. 33. 71 Das ist der Untertitel von »Geschichte und Klassenbewußtsein«. 72 H. Mayer, »Bertolt Brecht und die Tradition«. Mf. 1965 S. 74. 73 S. vor allem T 1,95 ff. 74 Nach Abschluß des Manuskripts erschien Hans Mayers Aufsatz »Brecht in der Geschichte«. In: M., »Brecht in der Geschichte. Drei Versuche«. Pfm. 1971 S. 183-251. Er konnte nicht mehr berücksichtigt werden.