

Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen

Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturgeschichte I

Proseminar II: Jakob Michael Reinhold Lenz

Dr. phil. Thomas Schneider

Wintersemester 2004/2005

Bertolt Brechts (* 1898, † 1956) „episches Theater“

eine Hausarbeit
vorgelegt von:

Alexander Trust (245606)
M. A. Studiengang mit Hauptfach ND
und Nebenfächern DPH und Soziologie.
Adalbertsteinweg 56 in 52070 Aachen,
Tel.: 0241-4503881,
E-Mail: ATrust@sajonara.de

Aachen, den 14.06.2005

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Einfluss- und Rahmenbedingungen der Brechtschen Theatertheorie	4
2.1 Äußere Einfluss- und Rahmenbedingungen	4
2.2 Brechts sich wandelnde Auffassungen als Einflussfaktoren des epischen Theaters	6
3 Brechts Konzeption eines epischen Theaters	8
3.1 Der Begriff „episch“ bei Brecht	8
3.2 Elemente des Brechtschen Theaters und ihre Funktionsweise	10
4 Aus- und Rückblick auf die Brechtsche Rezeption J. M. R. Lenz'	12

1 Einleitung

Wie man den Begriff des epischen Theaters verstehen kann, und wie man vor allen Dingen die Brechtsche Ausprägung dieses Begriffs verstehen muss, soll im Folgenden in dieser Arbeit erläutert werden. Mit Esslin gesprochen, lässt sich feststellen, dass die theatertheoretischen Arbeiten Brechts oftmals über einen international höheren Bekanntheitsgrad verfügen, als dessen Stücke¹. Zudem bringe Brecht es in diesen Schriften fertig, eine nebulöse und ästhetisch philosophische Aura um die „simpelsten Wahrheiten“ zu schnüren, selbst, wenn im „Grunde genommen [...] die Prinzipien der Brechtischen Ästhetik des Theaters weder besonders schwer zu verstehen, noch besonders neu“² seien. Hecht hingegen hält die Auseinandersetzung mit Brechts Theatertheorie für „anregend und nützlich“³. Dies sind bereits Aspekte, die mehr als ausreichend begründen, warum es notwendig erscheint, sich dem Thema der Brechtschen Theatertheorie zuzuwenden. Zum einen wegen des hohen Bekanntheitsgrades, zum anderen jedoch, um das Nebelhafte darum zu entschleiern und auf diese Weise einen präzisen Einblick in die Thematik zu ermöglichen.

Es sollen zuerst die Einfluss- und Rahmenbedingungen der Theatertheorie Brechts dargestellt werden, zu denen Brecht am Ende selbst zu zählen sein wird. Brechts Wandel in seiner Persönlichkeit hat, da seine theoretischen Erkenntnisse – um wiederum mit Esslin zu sprechen – auf seinem „schöpferischen Instinkt“ beruhten und sich von der Seite der Praxis her entwickelten, durchaus einen entsprechenden Einfluss in der theoretischen Ausarbeitung gezeitigt⁴. Im Anschluss daran wird zunächst der Begriff *episch* bei Brecht erhellt (dieser verfügt über eine weitaus größere Extension als lediglich in der zum Teil synonym gebrauchten Verwendung *nicht-aristotelisch*). Daran anknüpfend werden einige der zentraleren Elemente des epischen Theaters in ihrer Bedeutung und Funktionsweise näher erläutert, um das Verständnis von Brechts Theaterkonzeption zu ermöglichen. Im Ausblick folgt eine hinweisende Verknüpfung zu Jakob Michael Reinhold Lenz (* 1751, † 1792), respektive Brechts Rezeption von Lenz' Stück *Hofmeister* aus dem Jahr 1774.

¹ Vgl. Esslin, Martin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. – Frankfurt am Main u. Bonn: Athenäum 1962; hier S. 176.

² Ebd. S. 177. In Wolfgang Kayzers Literaturlexikon findet sich im Artikel über das epische Theater dieselbe Position wieder. Vgl. dazu Kayser, Wolfgang (Hrsg.): Kleines Literarisches Lexikon. Band 1. – 3., völlig erneuerte Ausgabe. Bern u. München: Francke 196. (=Sammlung Dalp, 15); hier S. 67.

³ Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. – In: Ders. (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters. – Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986. (=stb 2074), S. 45-90; hier S. 45. Überdies ist Hecht jedoch anderer Meinung als Esslin, wenn er schreibt: „Brechts literarische, theoretische und theaterpraktische Arbeiten bilden ein Ganzes und sind *schwer* [Hervorhebung, A. T.] verständlich, wenn ein Teil davon isoliert betrachtet wird. Zum anderen hat Brecht seine Ansichten verändert und entwickelt.“ (Ebd.)

⁴ Vgl. Esslin (wie Anm. 1), S. 178.

2 Einfluss- und Rahmenbedingungen der Brechtschen Theatertheorie

2.1 Äußere Einfluss- und Rahmenbedingungen

Den Marxismus an erster Stelle zu nennen, wenn es um die Einflüsse geht, die Brecht bei seiner Arbeit und in seinem Leben begegneten, bedarf keiner besonderen Begründung. Schließlich ist diese Art des politischen und gesellschaftlichen Weltbildes in allen Bereichen von Brechts Leben, seiner Arbeit und im Inhalt seiner Theaterstücke, auffindbar und zeigt sich u. a. in Brechts Parteinahme für das Proletariat. Wahrscheinlich auch aus diesem Grund fand Brecht sich literarisch mit *Georg Büchner* (* 1813, † 1837) verwandt⁵. Dieser verfasste, wie es bei Ewen heißt, mit der Tragödie *Woyzeck* das erste deutsche, proletarische Schauspiel. Überdies nahm er in *Dantons Tod* einige Aspekte des modernen, epischen Theaters vorweg. Auf Brecht übte Büchner gleichsam als Revolutionär eine gewisse Anziehungskraft aus und erschloss Brecht viele neue Techniken⁶. Außerdem lässt sich mit Jendriek sagen, dass Brechts episches Theater den Marxismus als „Versuch einer revolutionären Weltveränderung mit künstlerischen Mitteln“⁷ verwendet. Brecht sieht sein Theater überdies als Lehrtheater und möchte außerdem den Eindruck vermitteln, dass Lernen und Vergnügen nicht voneinander zu trennen sind⁸. Beide Aspekte passen durchaus ebenso in das marxistische Weltbild, respektive korrelieren mit diesem.

Als Sympathisant der marxistischen Auffassungen lag es nicht fern, dass Brecht sich auch für die Soziologie und das soziologische Denken interessierte⁹. Brecht widmete sich der primär soziologischen Thematik einer „objektiven Realität, die sich verändert und von der das Individuum abhängig ist“¹⁰. Der zuerst genannte Aspekt begründet die Affinität Brechts zu dieser Thematik, denn dieser wollte beim Zuschauer, u. a. mittels der Thematisierung der relativen individuellen Abhängigkeit, das Verständnis für Veränderbarkeit evozieren. Nach Hecht fand Brecht in der soziologischen Betrachtungsweise der Gesellschaft die Gründe dafür, sein Schaffen, ein neues episches Theater an die Stelle zu setzen, die das alte Theater wegen der veränderten gesellschaftlichen Situation nicht mehr in der Lage war auszufüllen¹¹. Man kann Brechts

⁵ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Deutsch von Hans-Peter Baum und Klaus-Dietrich Petersen. – Hamburg u. Düsseldorf: Claassen 1970; hier S. 54.

⁶ Vgl. ebd., S. 54f.

⁷ Jendriek, Helmut: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung. – Düsseldorf: August Bagel 1969; hier S. 11.

⁸ Vgl. dazu Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur >>Mutter<< (1932 und 1936). – In: Ders. Schriften zum Theater 2. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 146-206; hier S. 203-206.

⁹ Damit ist nicht notwendigerweise eine Relation vom Marxismus zur Soziologie im Allgemeinen angesprochen, sondern vielmehr eine spezifische Relation in Brechts persönlicher Auffassung; er sympathisiert sowohl mit den Ideen des Marxismus als auch mit den Methoden und Themen der Soziologie.

¹⁰ Hecht (wie Anm. 3), S. 49.

¹¹ Vgl. ebd., S. 61.

Theater selbst ein Stück weit als einen Beitrag zur Soziologie verstehen, dessen Aufgabe es bisweilen ist, den Status Quo eingehend zu beschreiben, um die Verschleierung der unmittelbarsten und allgemeinsten gesellschaftlichen Verbindungen aufzudecken und somit prinzipiell einer Diskussion für Veränderung Vorschub zu leisten. In Anlehnung an sowohl philosophische wie auch marxistische Ideen (Hegel, Marx) formuliert Brecht, gewissermaßen als Aufgabe der Künste:

Das Theater, die Literatur, die Kunst müssen im Gegenteil gerade den »ideologischen Überbau« für die effektiven realen Umschichtungen in der Lebensweise unserer Zeit schaffen.¹²

Das Verhältnis des Subjekts zu seiner Welt wird sicherlich auch in der Soziologie tangiert, ist jedoch ein klassisches Gebiet der Philosophie. Die philosophischen Erkenntnisse jener Zeit über das veränderte Verhältnis des Subjekts – eben nicht, wie im Altertum zum Schicksal oder überdies auch nicht, wie im Mittelalter, zu Gott, sondern zur Gesellschaft –, beeinflussten den Standpunkt Brechts ebenfalls¹³. Dieser wollte die Dinge aus einer zeitgemäßen Perspektive beschreiben. Doch knüpft dies nicht die einzige Bande in Brechts Schaffen zur Philosophie. Brechts Begriff der Verfremdung verfügt über Verbindungen zur Philosophie¹⁴.

Weiterhin brachte der technische Fortschritt dem Theaterbetrieb neue Darstellungsmittel, deren sich zuerst und vor allem *Erwin Piscator* (* 1893, † 1963), ein Zeitgenosse und Wegbegleiter Brechts, annahm. Mit Ewen gesprochen ist es „nicht zuviel behauptet, daß Brechts Zusammenarbeit mit Piscator einer der entscheidenden Faktoren in seiner Entwicklung war.“¹⁵ Ebenfalls einen Einfluss auf Brechts Arbeiten hatten das Russische sowie das Asiatische Theater (Gestik, Historisierung)¹⁶. Durchaus – und notwendig – erwähnenswert ist die Dialektik von Theorie und Praxis, die Brecht erkennt,

¹² Brecht, Bertolt: Betrachtung über die Schwierigkeiten des ‚Epischen Theaters‘ (27. November 1927). – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 184ff.; hier S. 185.

¹³ Eine Passage aus Erwin Piscators *Das Politische Theater* stellt diesen Sachverhalt gut dar. Piscator verweist in seinem Buch auch auf Brecht. Deshalb ist anzunehmen, dass Brecht in einer Stellungnahme über die Funktion des Menschen eine ähnliche Position vertrat, wenn nicht sogar, von Piscator beeinflusst, dieselbe. Vgl. Piscator, Erwin: *Das Politische Theater*. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Mit einem Vorwort von Wolfgang Drews. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963 (1929); hier S. 130, und vor allem 131f.

¹⁴ Vgl. Knopf, Jan: *Verfremdung*. – In: Hecht (wie Anm. 3), S. 93-141. Jan Knopf erläutert in seiner Ausarbeitung hinreichend die philosophischen Grundlagen des (Brechtischen) Verfremdungsbegriffs. Vgl. dazu S. 93-102. Man erfährt an dieser Stelle von Knopf jedoch ebenso, an die Bemerkungen über Francis Bacons philosophische Aussagen anknüpfend, welches Verhältnis die Brechtschen Ansichten zu denen des naturwissenschaftlichen Denkens pflegen.

¹⁵ Ewen (wie Anm. 5), S. 131.

¹⁶ Vgl. zu den Einflüssen des Asiatischen Theaters u. a. Hecht (wie Anm. 3), S. 72f., oder auch Mayer, Hans: *Anti-Aristoteles*. – In: Hecht (wie Anm. 3), S. 32-42; hier S. 33.

und die immer wieder Impulse bringt, seine Arbeiten, der Zeit und dem Ziel entsprechend, anzupassen¹⁷.

2. 2 Brechts sich wandelnde Auffassungen als Einflussfaktoren des epischen Theaters

Die (theatertheoretischen) Überlegungen Brechts reifen mit der Zeit und verlieren an manchen Stellen eine gewisse Härte und Radikalität, gewinnen dafür an anderen Stellen an Differenziertheit. Beispielsweise hält Brecht noch in den 1920er Jahren den Verstand für loyal und von Dauer, Gefühle und Emotionen hingegen für privat und kurzlebig. Doch bereits einige Jahre später zeigt er sich in seinem Standpunkt weitaus gemäßiger. Er formuliert nun seine Aussagen auf sein Ziel gerichtet, strebt Veränderung und Auseinandersetzung an, weshalb er primär einen Appell an den Verstand des Zuschauers richtet. Gefühle spielen demnach zunächst eine untergeordnete Rolle; später lässt Brecht hingegen gewisse Gefühle in der Betrachtung zu¹⁸. Ähnlich verhält es sich mit Brechts Auffassung, dass eine Theatervorführung nicht der Unterhaltung diene. Noch im Jahr 1930 liest man in den *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, dass Brecht es als Aufgabe angesehen hatte, „aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln“¹⁹. Keine zwanzig Jahre später, 1948, hat sich Brechts Position zu dieser Thematik grundlegend gewandelt. Er schreibt in der Vorrede des *Kleinen Organons*:

Widerrufen wir also [...] unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir [...] nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen. Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung²⁰.

An derselben Stelle schränkte Brecht die Art der Unterhaltung zum Ende der Vorrede jedoch unmittelbar ein als solche, die „uns zusagt“²¹. Dazu heißt es bei Esslin, dass der Zuschauer von Brechts Stücken ein „Gefühl der Freude über eine neue Erkenntnis, über eine Erweiterung seines Wissens“²² davon tragen sollte.

Mit dem Einsetzen seiner theatertheoretischen Arbeiten ist bei Brecht zudem ein Impuls in Form von Kritik am bestehenden Theaterbetrieb vorhanden, der sich über die Jahre nicht verändern wird, wohl aber zu Beginn einen ganz spezifischen Schwerpunkt

¹⁷ Vgl. Hecht (wie Anm. 3), S. 57f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁹ Brecht, Bertolt: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* (1930). – In: Ders.: *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 109-126; hier S. 126.

²⁰ Ders.: *Kleines Organon für das Theater* (1948). – In: Ders.: *Schriften zum Theater 7. 1948-1956*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. S. 7-57; hier S. 9.

²¹ Ebd.

²² Esslin (wie Anm. 1), S. 186f.

setzt. Brechts „Ästhetik kann nur verstanden werden als Auflehnung gegen das Theater, das er um 1920 in Deutschland vorfand [...]: ein Theater, in dem hochtrabende aber innerlich tote Klassikeraufführungen abgelöst werden von ebenso leblosen, photographisch getreuen Abbildungen des Alltagslebens“²³. Brechts eigene Worte betonen den gleichen Aspekt und muten mitunter noch gravierender an. Er vergleicht das bestehende Theater mit einer „heruntergewirtschaftete[n], ihrer Magie beraubte[n] alte[n] Schindmährenmanege“²⁴. Brecht erkannte und kritisierte die Beziehungslosigkeit der Inhalte der Aufführung mit der Welt der Zuschauer. Diese Beziehungslosigkeit resultierte aus dem damaligen Geschäftssinn des Theaterbetriebes, den Brecht zu dieser Zeit vor allem kritisierte²⁵. Brechts damalige Kritik trifft jedoch auch die naturalistische Ausdrucksform, denn als „der junge Brecht sich für das Theater zu interessieren begann, war es ein nicht mehr anzutastendes Dogma geworden, daß die Güte einer Aufführung an der Vollständigkeit der Illusion zu messen sei, die sie im Zuschauer hervorrufen konnte“²⁶. Demnach assoziierte Brecht, wie Esslin es darstellt, etwas zu leichtfertig, das seiner Kritik bedürftige Theater mit dem Naturalismus, und kritisierte diesen schließlich mit²⁷.

Zu den beispielhaft beschriebenen Veränderungen in Brechts Theorie des Theaters lässt sich aus heutiger Sicht, im Blick auf die Gesamtheit seiner theatertheoretischen Arbeiten und deren Chronologie, überdies die zunehmende Bedeutung der theoretischen Auseinandersetzung betonen. Während Brecht sich nämlich in den ersten Jahren primär auf vereinzelte, nicht zusammenhängende Publikationen und Aufsätze zu diesem Thema beschränkte, folgten ab den 1930er Jahren immer konkretere und umfassendere theatertheoretische Ausführungen²⁸. Dies lässt sich durchaus aus dem dialektischen

²³ Ebd., S. 178.

²⁴ Brecht, Bertolt: < Über die Kreierung eines zeitgemäßen Theaters >. – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 99f.; hier S. 100.

²⁵ Vgl. dazu Hecht (wie Anm. 3), S. 47.

²⁶ Esslin (wie Anm. 1), S. 180.

²⁷ Esslin führt diesen Gedanken noch etwas weiter aus und geht sogar so weit zu behaupten, dass die Abkehr vom illusionistischen, d. h. realistischen und naturalistischen Theater, lediglich eine Konsequenz des Erreichens eines derart realen Zustands der Wiedergabe sei. Esslin argumentiert derart, dass, ob des finiten Zustands der realen Wiedergabewillkür, die Suche nach etwas Neuem beginnen müsse. Vgl. ebd. S. 180f. Es scheint jedoch fragwürdig, dies als Impuls für die Abkehr anzunehmen, da eine exakte Kopie der Wirklichkeit nicht erreichbar scheint. Mannigfaltige und zudem zum Teil sehr eingängige Beispiele und Gründe, die dagegen sprechen, lassen sich z. B. bei Nelson Goodman, in seiner Monographie *Sprachen der Kunst* finden. Vgl. Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (=stw 1304)

²⁸ Diese Position unterstützen ebenso die Ausführungen Backes', in denen es heißt, dass Brecht erst „im Zuge seines um 1925 erwachenden Interesses an politischer Theorie und Ökonomie begann [...], zusammenhängende Überlegungen zur Kunst anzustellen“, nachdem er davor nur sporadisch an theoretischen Diskussionen teilgenommen hatte und nur wenige zusammenhängende Schriften zur Theatertheorie verfasst hatte. Vgl. dazu Backes, Dirk: *Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Bertolt Brecht und der Sozialistische Realismus*. – Berlin: Kramer 1981; hier S. 13f.

Verhältnis von Theorie und Praxis und zudem mit Brechts eigenen Worten begründen: „In der Praxis muß man einen Schritt nach dem anderen machen – die Theorie muß den ganzen Marsch enthalten“²⁹. Offensichtlich hatte Brecht mit zunehmender praktischer Erfahrung das Gefühl, ein gutes Stück auf seinem Marsch zurückgelegt zu haben.

3 Brechts Konzeption eines epischen Theaters

3.1 Der Begriff „episch“ bei Brecht

Episch meint bei Brecht zunächst, aber nicht zuletzt, *nicht-aristotelisch*³⁰. Letzteren Begriff verwendet Brecht selbst oft, um einen zentralen Unterschied und eine Abgrenzung zur griechischen Tragödientheorie zu formulieren. Im Unterschied zu dieser versucht Brecht nicht, den Zuschauer mittels einer möglichst vollkommenen Mimesis (Nachahmung der Handlung) zur Katharsis (Reinigung) zu führen³¹, sondern will, ganz im Gegenteil, keine Emotionen wecken und auch keine Identifizierung der Zuschauer mit den Figuren auf der Bühne erreichen, sondern einen rationalen Erkenntnisgewinn vermitteln. Dies ist einer der Punkte, die Brecht am klassischen, antiken Theater bemängelt. Im gleichnamigen *Gespräch über Klassiker* äußert sich Brecht negativ über die Klassik und das klassische Theater.

Die Klassik diene dem Erlebertum. Der Nutzen der Klassiker ist zu gering. Sie zeigen nicht die Welt, sondern sich selber. Persönlichkeiten für den Schaukasten. Worte in der Art von Schmuckgegenständen.³²

In dem Aspekt der Verfremdung bewegt sich Brecht jedoch nicht allzu weit weg von den griechischen Tragödien „mit ihren Masken und Chören“³³. Das Distanzschaffen soll, vor allem zwischen Schauspieler und Zuschauer (Auftrittsmonologe, Beiseite-Sprechen) mit Hilfe von Mitteln der Verfremdung erreicht werden, aber auch zwischen dem Darsteller und dem Dargestellten selbst, dem Dargestellten und dem Zuschauer usw. Das,

²⁹ Brecht, Bertolt: Über Stoffe und Form (31. März 1929). – In: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 224-227; hier S. 224f.

³⁰ Brecht hat an diversen Stellen versucht, das Verhältnis des epischen Theaters zum aristotelischen zu konkretisieren. Etwas ergiebigere Gegenüberstellungen finden sich u. a. in Brecht, Bertolt: Vergnügungs- oder Lehrtheater? (Etwa 1936). – In: Ders.: Schriften zum Theater 3, 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 51-65. Siehe außerdem Brecht (wie Anm. 20). Überdies führt Knopf einige Argumente an, die seiner Meinung nach begründen, warum der in diesem Fall gewählte Begriff der Nicht- oder Anti-Aristotelik nicht auf die Sache zutrifft, weil Brechts Dramatik nicht gegen die des Aristoteles gerichtet sei. Vgl. dazu Knopf (wie Anm. 14), S. 106f.

³¹ Vgl. Esslin (wie Anm. 1), S. 182f.

³² Brecht, Bertolt: Gespräch über Klassiker. – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S.146-156; hier S. 153.

³³ Vgl. Esslin (wie Anm. 1), S. 179f.

was jedoch unter Brecht in vielen Fällen als Mittel zur Verfremdung, auch Verfremdungseffekte (V-Effekte) genannt, eingesetzt wurde, stellt in Teilen eine Wiederkehr von Zuständen des Theaters, vor dessen zunehmend naturalistischeren Formen, ab Mitte des 19ten Jahrhunderts dar. Das im Naturalismus erzielte und erwartete Verständnis von wirklichkeitsgetreuer Abbildung konnte erst mit Mitteln des technischen Fortschritts erreicht werden³⁴. „Jeder Moment einer solchen Aufführung [vor ca. 1850; A. T.] war ein Verfremdungseffekt“³⁵. Der Verfremdungsbegriff als solcher, „nennt die Bedingungen für Produktion und Rezeption der Kunst, damit sie in bestimmter Weise auf Wirklichkeit aufmerksam macht“³⁶, immer mit dem (gesellschaftliche) Veränderungen bewirkenden Telos verbunden. Zu dem Ausdruck, den der Begriff der Verfremdung in den Mitteln seiner Anwendung erhält, mag noch die grundlegende Facette einer klassischen Definition Brechts des Verfremdungsbegriffs hinzugenommen werden, die wie folgt lautet:

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. [...] Verfremden heißt also historisieren (sic!), heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen.³⁷

„Wenn Brecht auch den Begriff [episch; A. T.] tiefgründiger verstand“³⁸, so impliziert der Begriff des epischen Theaters doch – vom Gattungsbegriff abgeleitet – eine Art Bericht oder Erzählung sein zu wollen. Im Kleinen werden immer wieder Teile eines Stückes episch vorgetragen (Text, Tafeln, Film, Projektionen, usf.). Im Großen hat jede Aufführung die Aufgabe zu berichten und zu belehren. Letzteres erreicht Brecht zum Teil dadurch, dass er die Bühne zum Podium macht und nicht zu einem Raum für Illusionen werden lässt. Dem Publikum wird auf diese Weise verdeutlicht, „daß es nicht Vorgängen beiwohnt, die sich *hier* und *jetzt* [...] abspielen, sondern daß es in einem Theater sitzt und einem *Bericht* zuhört“³⁹.

³⁴ Vgl. ebd., S. 179.

³⁵ Ebd.

³⁶ Knopf (wie Anm. 14), S. 94f.

³⁷ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater (1939). – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 79-106; hier S. 101f. Eine Erläuterung des historisierenden Aspekts der Verfremdung findet sich bei Knopf (wie Anm. 14), S. 108ff.

³⁸ Hecht (wie Anm. 3), S. 54.

³⁹ Esslin (wie Anm. 1), S. 184.

3. 2 Elemente des Brechtschen Theaters und ihre Funktionsweise

Brechts episches Theater ließe sich anhand einer Vielzahl von (konstitutiven) Elementen beschreiben, zu denen auch die bereits erwähnten V-Effekte zu zählen sind⁴⁰. An dieser Stelle soll jedoch lediglich eine Auswahl einiger wichtiger Elemente zur Exemplifikation dienen. So gehört beispielsweise das *Publikum* ebenso zum Konzept des epischen Theaters dazu, ist Teil des Ganzen. Es stellt Anforderungen an das Theater, auf die Brecht zeitgemäß zu reagieren versucht, und stellt gleichsam Anforderungen an das Publikum und den einzelnen Zuschauer. Bei Benjamin heißt es dazu, dass das Publikum für das epische Theater „nicht mehr eine Masse hypnotisierter Versuchspersonen sondern eine Versammlung von Interessenten“⁴¹ sei, deren Anforderungen es zu genügen hätte. Der Zuschauer soll sich nicht mit dem dargestellten Stoff mitleidig identifizieren, sondern einen Erkenntnisgewinn davontragen und mitdenken. „Mitdenken erfordert jedoch einen klaren Kopf, den Abstand, der es ermöglicht, einen Vorgang von allen Seiten zu sehen“⁴².

Der *Schauspieler* soll, wie es nicht nur bei Mayer heißt, Distanz wahren⁴³, dem Zuschauer die Veränderbarkeit der Welt vor Augen führen. Im Gegensatz zu den sonst üblichen Gefühlsäußerungen, „besteht die Aufgabe des Schauspielers im epischen Theater darin, in seinem Spiel auszuweisen, daß er seinen kühlen Kopf behält“⁴⁴, wie Benjamin schreibt und dass die Darsteller der Brechtschen Aufführungen „immer gelöst, locker und stets völlig Herr über ihre Gefühle bleiben“⁴⁵, wie es dazu bei Esslin ergänzend heißt. Dem Schauspieler wird geraten, seine Rolle zu verinnerlichen, sich ihrer bewusst zu sein um sie möglichst wenig ergriffen darzustellen. Verfremdungseffekte, die an dieser Stelle wirksam werden müssen, sind beispielsweise das *Zitieren* oder *Referieren*⁴⁶. Der Mime muss seine Sprechweise der Szene anpassen und verfügt über ein Repertoire an Gesten, die er an entsprechenden Stellen zitiert. Aspekte der politischen und gesellschaftlichen Dimension klingen an, wenn man dazu die Worte Benjamins heranzieht. Dort heißt es:

⁴⁰ Eine ausführliche Beschreibung vieler, wenn nicht aller V-Effekte, findet sich bei Knopf (wie Anm. 14), S. 112-119.

⁴¹ Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht. – In: Ders.: Versuche über Brecht. – 3. Aufl., hrsg. u. mit einem Nachw. versehen v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. (=es 172) S. 7-21; hier S. 8.

⁴² Esslin (wie Anm. 1), S. 183. Hervorhebung entfernt.

⁴³ Vgl. Mayer, Hans (wie Anm. 16), S. 32.

⁴⁴ Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? – In: Ders.: Versuche über Brecht. – 3. Aufl., hrsg. u. mit einem Nachw. versehen v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. (=es 172) S. 22-30; hier S. 29.

⁴⁵ Esslin (wie Anm. 1), S. 193.

⁴⁶ Vgl. Knopf (wie Anm. 14), S. 112f.

Seinem [des epischen Theaters; A. T.] Schauspieler gibt der Regisseur nicht mehr Anweisung auf Effekte sondern Thesen zur Stellungnahme. Seinem Regisseur ist der Schauspieler nicht mehr Mime, der eine Rolle sich einzuverleiben, sondern Funktionär, der sie zu inventarisieren hat.⁴⁷

Der Begriff der *Gestik* oder des Gestus spielt noch einmal eine gesonderte Rolle. Im Wesentlichen bezeichnet dieser Begriff bei Brecht eine ästhetische Kategorie, die sowohl auf die Gestik der Darsteller im eigentlichen Sinn, aber z. B. auch auf die Sprechweise derselben Einfluss nimmt, und bei Brecht sogar außerhalb des Theaters Geltung findet⁴⁸. Walter Benjamin betont überdies den fälschungssicheren, nicht nachbildbaren Charakter und die Abgeschlossenheit und damit Eingängigkeit einer Geste⁴⁹. Beides dient den Absichten des Brechtschen Theaters.

Richtet sich der Schauspieler an das Publikum, tut er dies direkt und frontal, er bezieht es mit ein. Die Figuren, die von ihm dargestellt werden, sind allesamt als Antihelden oder untragische Helden, wie es bei Benjamin heißt, zu bezeichnen⁵⁰. Die Veränderbarkeit der dargestellten Gegebenheiten zu vermitteln, geschieht in Brechts Theater mittels der historisierenden Darstellung des Geschehens. Dies geschieht sowohl durch Verfremdungseffekte als auch über die Inszenierung von bereits Gewesenem. Der Schauspieler tut sein übriges dazu, indem er dem Publikum jederzeit vor Augen führen soll, dass es noch eine Alternative gibt, „das heißt er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt“⁵¹.

Die Bühne wird nicht zum naturalistischen Ebenbild der Wirklichkeit, sondern zum Schauplatz von Widersprüchen. Mit den Worten Walter Benjamins, stellt die Bühne des epischen Theaters sich seinem Publikum „nicht mehr [als] >Die Bretter, die die Welt bedeuten< (also einen Bannraum) sondern einen günstig gelegenen Ausstellungsraum dar“⁵². Elemente wie Film, Projektionen, Tafeln u. a. werden benutzt, um solche Widersprüche zu erzeugen. Der Bühnenbildner hat die Möglichkeit vorab ein Bühnenbild zu erstellen, ist dann aber angehalten, gewissenhaft zu arbeiten und es gegebenenfalls

⁴⁷ Benjamin (wie Anm. 41), S. 8.

⁴⁸ Vgl. Knopf (wie Anm. 14), S. 119-122.

⁴⁹ Vgl. Benjamin (wie Anm. 41), S. 9.

⁵⁰ Vgl. Benjamin (wie Anm. 44), S. 24f.

⁵¹ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt (1940). – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 155-164; hier S. 158. Darüber hinaus sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass diese an den Schauspieler gestellten Anforderungen zum Teil nicht neu sind. Esslin weist darauf hin, dass die Figur des Bösewichts im Schmierentheater des mittleren 19. Jahrhunderts bereits ein Beispiel für verfremdete Schauspielkunst darstellt. Vgl. dazu Esslin (wie Anm. 1), S. 195.

⁵² Benjamin, Walter (wie Anm. 41), S. 8.

weiter zu entwickeln oder aber das Bühnenbild bei der Arbeit am Stück entstehen zu lassen⁵³. Ihm stehen dazu technische Mittel wie das Laufband und andere mehr zur Verfügung, bereits genannte Elemente wie Film, Projektion usf. eingeschlossen. Darüber hinaus kann der Bühnenbildner in Absprache und im Einklang mit anderen Beteiligten sogar die Musik oder die Schauspieler wie Elemente seines Bühnenbildes auffassen. Dies gilt umgekehrt ebenso. Jeder *Kunst* (Musik, Malerei, u. a. m.) ist es erlaubt, autonom und gegeneinander wirkend, ihren eigenen Teil ohne Rücksicht auf die Form des Gesamtkunstwerkes für das Drama zu entwerfen⁵⁴. Dass dies nicht der Status Quo im Theaterbetrieb war, zeigen folgende Worte Brechts aus seinen *Anmerkungen zur »Mutter«*: „Das proletarische Theater muß *lernen*, die verschiedenen Künste, die es benötigt, zu freier Entfaltung zu bringen“⁵⁵. Zudem fordert Brecht einen anderen Umgang mit der Beleuchtung. Seine Auffassung hierüber hat er unter anderem in dem Gedicht *Die Beleuchtung* zusammengefasst: Brecht möchte das Publikum nicht im Halbdunkel sitzen wissen, sondern in Licht getaucht, da er von ihnen Aufmerksamkeit fordert⁵⁶.

Die Dramaturgie des Brechtschen Theaters betrachtet das Stück nicht als lineares Ganzes, das auf einen Höhepunkt hinarbeitet und Spannung erzeugen will. Es wird vielmehr Wert darauf gelegt, dass jeder Teil (Szene, Akt) für sich selbst genommen Sinn ergibt. Darin ähnelt das epische Theater dem klassischen chinesischen Theater⁵⁷. Derart funktionierend gibt es, als positiven Nebeneffekt betrachtet, „in ihm grundsätzlich keine Zuspätgekommenen“⁵⁸.

4 Aus- und Rückblick auf die Brechtsche Rezeption J. M. R. Lenz'

Die bis hierhin geschilderten Aspekte Brechts epischen Theaters können genügen, wenn es darum geht, sich einen Einblick in die Thematik verschaffen zu wollen. Brechts Konzeption eines epischen Theaters ist jedoch weit umfänglicher als es hier in einigen wenigen Punkten anklingen konnte. Dennoch machen die hier getroffenen Beschreibungen es möglich anzunehmen, dass „sich das Brechtische Theater dem Hörsaal einer Universität

⁵³ Vgl. dazu Brecht, Bertolt: Über den Bühnenbau der Nichtaristotelischen Dramatik. – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 221-232. Eine zusammenfassende Darstellung findet sich auch bei Knopf (wie Anm. 14), S. 130f.

⁵⁴ Für eine differenzierte Darlegung der Behandlung der verschiedenen Künste und deren Verhältnis zum epischen Theater vgl. Hecht (wie Anm. 3), S. 73-75.

⁵⁵ Brecht (wie Anm. 8), S. 178. Hervorhebung durch A. T.

⁵⁶ Brecht, Bertolt: Die Beleuchtung. – In: Ders.: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 265.

⁵⁷ Esslin (wie Anm. 1), S. 188.

⁵⁸ Benjamin (wie Anm. 41), S. 13.

[nähert, A.T.], dessen Publikum ja auch bewußt gekommen ist, um zu lernen“⁵⁹. In diesem Sinne soll an dieser Stelle abschließend ein gewisser Lerneffekt erzielt werden, indem ein Schnittpunkt in der Theaterkonzeption Lenz’ mit der des epischen Theaters Bertolt Brechts gesucht und in einer etwaigen, bestehenden Übereinstimmung beschrieben werden. Der Weg von Brecht zu Lenz könnte freilich und müsste wohl über Georg Büchner führen, der wiederum nicht frei von Lenz’ Wirkung gewesen ist. Dieser Aufgabe gebührte jedoch die Entfaltung nicht nur in einem abschließenden Ausblick, sondern in einer Ausarbeitung in Gänze. Aus diesem Grund soll hier nun lediglich ein Hinweis auf mögliche Zusammenhänge gegeben werden.

Nichtsdestotrotz soll dieser Hinweis sich an Brechts eigener Position zu Lenz orientieren. Nicht umsonst hat Brecht Lenz’ *Hofmeister*, in einer eigenen Bearbeitung mit dem Berliner Ensemble am Ost-Berliner Schiffbauerdamm-Theater 1950 inszeniert und aufgeführt. Die Betonung des Standorts des Theaters auf ostdeutschem Terrain mag in der heutigen Zeit etwas seltsam erscheinen, fördert wegen der damaligen Verhältnisse jedoch einen entscheidenden Unterschied zutage. Deutschland ist unter den Besatzungsmächten aufgeteilt und, während in den anderen Besatzungszonen vor allem an die literarischen Traditionen der Klassik angeknüpft werden soll, bleibt Brecht im russischen Besatzungsgebiet zumindest – wenn auch nicht widerstandslos – ein wenig Spielraum für seine Affinität zum Anderssein, zum Andersdenken und zur Rezeption Lenz’. Brecht bricht bereits früh mit Goethe und setzt sich ausführlich mit Lenz auseinander⁶⁰. Brecht schreibt, beinahe seine eigene Position begründend: „Man versteht nichts von der Literatur, wenn man nur die ganz Großen gelten läßt“⁶¹. Für Winter bedeutet Brechts Lenz-Rezeption einen Ausdruck von dessen „Distanz zu der Anknüpfung an Klassik und bürgerlichen Realismus“⁶². Brechts Rezeption wirkt insgesamt gestrafft, bedient sich nur knapp der Hälfte des Originaltextes, verfügt zum Teil über neue, eigene Stellen⁶³. Gerade die eigenen Stellen (z. B. Prolog, Epilog) überführen den Hofmeister-Stoff in Brechts Zeit und setzen sich damit auseinander. Dies alles geschieht, nach Winter, um aktuelle Bezüge zum „gerade niedergerungenen Faschismus“⁶⁴ herzustellen und ebenso eine distanzierte Betrachtung der intellektuellen Misere und damit die Möglichkeit zum Kampf gegen

⁵⁹ Esslin (wie Anm. 1), S. 185.

⁶⁰ Vgl. Winter, Hans-Gerd: Jakob Michael Reinhold Lenz. – 2., überarb. und aktualisierte Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000. (=Sammlung Metzler 233) S. 135.

⁶¹ Brecht, Bertolt: Das Werk der kleineren Genien. – In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 3. 1934-1956. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 112; hier ebd.

⁶² Winter, Hans-Gerd (wie Anm. 60), ebd.

⁶³ Vgl. ebd., S. 137.

⁶⁴ Ebd.

selbige vor Augen zu führen⁶⁵. Brecht adaptiert demnach nicht nur Bestehendes, sondern geht in der Darstellung einen Schritt weiter, wie bei Winter hinreichend erläutert wird. Nicht nur einen Schritt weiter könnte die Auseinandersetzung mit Brecht, dessen Arbeiten, mit dessen Lenz-Rezeption (z. B. auf den Aspekt der theatertheoretischen Schriften sowohl Lenz' als auch Brechts Bezug nehmend und diese vergleichend) und mit anderen Arbeiten über Brecht gehen. Bis hierhin ist zumindest deutlich geworden, dass dies ein Anliegen der Literaturwissenschaft sein sollte. So mag diese Arbeit als ein Stein des Anstoßes unter vielen anderen angesehen werden, der eine notwendige Bewegung anzeigt, nicht aber eine ausschließliche Richtung vorzugeben vermag.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 137f.

Literatur

Backes, Dirk: Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Bertolt Brecht und der Sozialistische Realismus. – Berlin: Kramer 1981.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht. – In: Ders.: Versuche über Brecht. – 3. Aufl., hrsg. u. mit einem Nachw. versehen v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. (=es 172), S. 7-21.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? – In: Ders.: Versuche über Brecht. – 3. Aufl., hrsg. u. mit einem Nachw. versehen v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. (=es 172), S. 22-30.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur »Mutter« (1932 und 1936). – In: Ders.: Schriften zum Theater 2. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 146-206.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930). – In: Ders.: Schriften zum Theater 2. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 109-126.

Brecht, Bertolt: Betrachtung über die Schwierigkeiten des ‚Epischen Theaters‘ (27. November 1927). – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 184ff.

Brecht, Bertolt: Das Werk der kleineren Genien. – In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 3. 1934-1956. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 112.

Brecht, Bertolt: Die Beleuchtung. – In: Ders. Schriften zum Theater 5. 1937-1951. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 265.

Brecht, Bertolt: Gespräch über Klassiker. – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 146-156.

Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater (1948). – In: Ders.: Schriften zum Theater 7. 1948-1956. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. S. 7-57.

Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt (1940). – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 155-164.

Brecht, Bertolt: Über den Bühnenbau der Nichtaristotelischen Dramatik. – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 221-232.

Brecht, Bertolt: < Über die Kreierung eines zeitgemäßen Theaters >. – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S.99f.

Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater (1939). – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 101f.

Brecht, Bertolt: Über Stoffe und Form (31. März 1929). – In: Ders.: Schriften zum Theater I. 1918-1933. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 224-227.

Brecht, Bertolt: Vergnügungs oder Lehrtheater? (Etwa 1936). – In: Ders.: Schriften zum Theater 3. 1933-1947. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 51-65.

Esslin, Martin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. – Frankfurt am Main u. Bonn: Athenäum 1962.

Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Deutsch von Hans-Peter Baum und Klaus-Dietrich Petersen. – Hamburg u. Düsseldorf: Claassen 1970.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (=stw 1304).

Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. – In: Ders. (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (=stb 2074), S. 45-90.

Jendreich, Helmut: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung. – Düsseldorf: August Bagel 1969.

Kayser, Wolfgang (Hrsg.): Kleines Literarisches Lexikon. Band 1. – 3., völlig erneuerte Ausgabe. Bern u. München: Francke 1961. (=Sammlung Dalp, 15).

Knopf, Jan: Verfremdung. – In: Hecht, Werner (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (=stb 2074), S. 93-141.

Mayer, Hans: Anti-Aristoteles. – In: Hecht, Werner (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (=stb 2074), S. 32-42.

Piscator, Erwin: Das Politische Theater. – Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Mit einem Vorwort von Wolfgang Drews. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963 (1929).

Winter, Hans-Gerd: Jakob Michael Reinhold Lenz. – 2., überarb. und aktualisierte Aufl., Stuttgart und Weimar: Metzler 2000. (=Sammlung Metzler 233).