

## Martin Esslin: Bertolt Brecht – das Paradox des politischen Dichters (1970)

Die Mehrzahl der heutigen Theaterbesucher ist noch immer so an den Begriff der Bühne als einer getreuen Abbildung der Wirklichkeit gewöhnt, dass sie vergisst, wie verhältnismäßig neu das naturalistische Theater, in dem die Zimmer mit wirklichen Möbeln ausgestattet sind, tatsächlich ist. Erst von der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an ermöglichte es der technische Fortschritt - Gasbeleuchtung, moderne Bühnenmaschinen, die Einführung historisch getreuer Kostüme usw. -, die Illusion einer Wirklichkeit zu geben, die der Zuschauer, durch die fehlende vierte Wand, belauscht. Bevor die moderne Beleuchtungstechnik diese Möglichkeiten schuf, gab es naturgemäß keinen Stil der Schauspielkunst, der nur nach Natürlichkeit streben konnte. Der Schauspieler musste sich der Tatsache anpassen, dass er offensichtlich auf einer Bühne stand. Daher konnte er ohne weiteres das Publikum ansprechen (Auftrittsmonologe, Beiseite- Sprechen), konnte deklamieren und ganz unverhohlen in gemalter Landschaft agieren. Jeder Moment einer solchen Aufführung war ein Verfremdungseffekt. Und so war es seit jeher gewesen, seit der Geburt der griechischen Tragödie mit ihren Masken und Chören.

Umso radikaler war die Revolution, die in dem völligen Sieg des illusionistischen Theaters gipfelte. Die *Meininger* brachten historische Echtheit auf die Bühne, *Antoine* das authentische Leben des Volkes, *Stanislawsky* die Echtheit des Schauspielers, der gänzlich mit der dargestellten Figur identifiziert war, *Reinhardt* dreidimensionale Bühnenbilder oder wirkliche Hintergründe in großen Freilichtaufführungen. 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. Die ältere Form des Theaters blieb nur noch im Zirkus oder im Varieté erhalten, oder in den bereits lächerlich gewordenen Aufführungen von wandernden Schmierbühnen.

Die Reaktion gegen die Konvention des Illusionstheaters, die nach dem Ersten Weltkrieg einsetzte, ist demnach analog der Reaktion gegen die Auffassung, dass man das Werk eines Malers danach beurteilen müsse, wie vollständig er durch die Plastik der Darstellung, die Wiedergabe von Geweben und Fleischtönen, durch Perspektive und Licht und Schatten, die Illusion der Realität erzeugen könne. Jahrhunderte lang hatten sich die Maler bemüht, die technischen Probleme zu lösen, die dieses Ziel ihnen aufgab. Etwa zu dem gleichen Zeitpunkt, da es durch moderne Beleuchtungstechnik möglich geworden war, auf der Bühne die Illusion der Wirklichkeit herzustellen, lösten die Impressionisten das letzte Problem der Malerei: die Wiedergabe des flimmernden Sonnenlichts. Sobald diese Hürde gefallen war, *musste* notgedrungen der nächste Schritt in eine völlig andere Richtung führen. In der Malerei bedeutete dies die Verwerfung der Illusion, die Suche nach Vertiefung des Ausdrucks, nach neuer Formensprache, Primitivismus und Abstraktion. Auf der Bühne ging es, analog, um die Überwindung des Illusionstheaters, die Suche nach einer neuen, poetischen Dimension. [...]

Warum hielt Brecht die existierende Bühnenkonvention für außerstande, ein Bild der gesellschaftlichen Vorgänge zu geben, die das Wesen des modernen

Menschen, des Menschen überhaupt, bestimmen? Seine Einwände gegen das Illusionstheater richteten sich sowohl gegen die Mittel, die es benutzte, wie auch gegen die Ziele, um derenwillen diese Mittel eingesetzt wurden.

Nach Brechts damaliger Auffassung verfolgt das »aristotelische« Theater (wie er es, nicht ganz glücklich, nannte, denn die griechische Tragödie, mit der sich die Poetik des Aristoteles befasst, war ein verfremdendes, episches Theater im Brechtschen Sinne) das Ziel, im Zuschauer Furcht und Mitleid zu erregen, und ihn so einer Reinigung, Katharsis, seiner Emotionen zu unterwerfen mit dem Ergebnis, dass er das Theater erfrischt und seelisch geläutert verlässt. Dieses Ziel erreicht das »aristotelische« Theater, indem es vor den Augen der Zuschauer die Illusion »wirklicher« Ereignisse erzeugt, wobei jedes Mitglied des Publikums in die Handlung hineingezogen wird, indem es gezwungen wird, sich mit dem Helden oder der Heidin des Dramas bis zur völligen Selbstaufgabe und Selbstvergessenheit zu identifizieren. Der magische Effekt der Bühnenillusion hypnotisiert die Zuschauer und versetzt sie in einen Trancezustand, den Brecht als physisch ekelhaft und geradezu obszön betrachtete:

» ... sich umblickend, sieht man ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand: sie scheinen in einer starken Anstrengung alle Muskeln anzuspannen, wo diese nicht erschlafft sind in einer starken Erschöpfung. Untereinander Verkehren sie kaum, ihr Beisammensein ist wie das von lauter Schlafenden, aber solchen, die unruhig träumen, weil sie, wie das Volk von den Albträumen sagt, auf dem Rücken liegen. Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen. Sie sehen wie gebannt auf die Bühne, welcher Ausdruck aus dem Mittelalter stammt, der Zeit der Hexen und Kleriker ... «

Ein Anblick also, grässlich und gemein. Ebenso obszön erschien Brecht die Vorstellung, die Zuschauer seien während der Vorstellung mit den Schauspielern auf der Bühne identifiziert:

»Wie lange noch sollen unsere Seelen, im Schutz der Dunkelheit die „plumpen“ Körper verlassend, eindringen in jene traumhaften oben auf dem Podium, teilzuhaben an ihren Aufschwüngen, die uns „ansonsten“ versagt sind?«

Ein Publikum, das diesen hypnotischen Wirkungen von Illusion und Identifizierung ausgesetzt ist, mag, so argumentiert Brecht, das Theater seelisch erfrischt verlassen; es wird jedoch **intellektuell nichts gelernt** haben und daher moralisch unverbessert sein. Für ein solches Publikum wird das Theater ein seelischer Erfrischungsräum, die Vorstellung im Wesen nicht verschieden sein von einer guten Mahlzeit, die vorübergehen, stärkt und dann im Verdauungswege wieder ausgeschieden wird. Ein solches Theater wird also, nach Brechts Auffassung **bloß konsumiert**; es ist ein »kulinarisches« Theater, eine Küche vorübergehender Sinnenreize und Gaumenkitzel, die verzehrt werden und dann in die Vergessenheit versinken wie in der Wasserspülung.

Brecht forderte ein Theater, in dem an die Stelle der geistiger Masturbation durch die Illusion der Teilnahme an den Gefühlsausbrüchen der Gestalten des Stückes die **aktive Teilnahme der Zuschauer** tritt, und zwar indem er dazu veranlasst wird, *kritisch mitzudenken*. Mitdenken erfordert jedoch einen klaren Kopf, den Abstand, der es ermöglicht, einen Vorgang *von allen Seiten*, zu sehen. Gerade das aber wird durch die Identifizierung des Zuschauers mit dem Helden des Stückes unmöglich gemacht: der Zuschauer, dessen Seele in den Körper des Helden hineingeschlüpft ist, muss ja die Vorgänge des Stückes *mit den Augen des*

**Helden** sehen; statt **kritische Beobachter** werden so die Zuschauer **voreingenommene Teilnehmer** an der Handlung; wenn sie überdies noch der Illusion unterliegen, dass sich die Vorgänge auf der Bühne jetzt, hier, vor ihren Augen **wirklich** abspielen, haben sie in der atemlosen Spannung, die sie als Beteiligte fühlen müssen, weder die Zeit noch die Ruhe, sich in ihren Sitzen zurückzulehnen und die moralischen und sozialen Lehren des Stückes kritisch zu überdenken. Und all das, weil sich Autor und Schauspieler verschworen haben, eine so mächtige Illusion magisch zu erzeugen!

Brechts Lösung des Problems, wie dieser unmoralische und schädliche Zustand beseitigt werden kann, ist klar: das Theater muss sein Bestes tun, jede **Illusion wirklicher Vorgänge**, die sich naturgemäß immer wieder aufdrängen wird, schon im Keim zu ersticken.

Es muss demnach dem Publikum immer wieder klargemacht werden, dass es nicht Vorgängen beiwohnt, die sich hier und jetzt in Raum und Zeit, gegenwärtig und gleichzeitig abspielen, sondern dass es in einem Theater sitzt und einem **Bericht** zuhört (so eindringlich und lebhaft er auch vorgetragen wird), einem Bericht über Vorgänge, die sich in einer klar definierten Vergangenheit an einem klar definierten Orts zugetragen haben, der *dort* ist und nicht *hier*. An die Stelle des *Dramas* mit seiner Rekonstruktion von Vorgängen, als wären sie gegenwärtig, tritt damit eine **epische Form**, ein Bericht über historische Ereignisse. So kann sich das Publikum gelöst in seine Sitze zurücklehnen und die Vorgänge überdenken, die Lehre aus den Erfahrungen anderer Menschen ziehen, ebenso wie die Zuhörer, die in der Vorzeit den Heldenliedern von den Taten großer Männer lauschten in den Palästen griechischer Könige oder germanischer Stammesfürsten, während sie aßen, tranken und plauderten. Daher die Bezeichnung **episches Theater**.

Die Zuschauer müssen aktiv davon abgehalten werden, sich in die Personen auf der Bühne einzufühlen, sich mit ihnen zu identifizieren, denn nur so können sie ihren kritischen Abstand zu den Vorgängen bewahren. Das Gegenteil von Identifizierung jedoch ist **Verfremdung**. **Verfremdungseffekte** (kurz: **V-Effekte**) sind alle Bühneneffekte, deren Zweck es ist, die Identifizierungsvorgänge zwischen Schauspielern und Zuhörern zu unterbinden.

Gleichzeitig mit der Beseitigung der Illusion jedoch, die das Theater, wie Brecht einmal sagte, auf das Niveau eines Zweigs des bürgerlichen Rauschgifthandels herabsetzte, eröffnet die epische Form des Theaters dem Dramatiker bisher ungeahnte Möglichkeiten zur Darstellung der komplizierten sozialen Wirklichkeit unseres Jahrhunderts.

Durch die illusionistische Konvention, die den Dramatiker zwingt, nur Vorgänge zu zeigen, die sich tatsächlich vor den Augen eines die Wirklichkeit durch die fehlende vierte Wand belauschenden Zuschauers abspielen können, sind seinen Möglichkeiten, die Gesamtheit eines Vorgangs zu zeigen, die engsten Grenzen gesetzt. Auch ist es dem Dramatiker unmöglich, die Vorgänge anders zu kommentieren als in den Worten von Menschen, die an ihnen teilnehmen und die sich damit selbst über die wahren Hintergründe nicht im klaren sind. So etwa würde ein Dramatiker, der die sozialen Hintergründe der Arbeitslosigkeit in der illusionistischen Konvention darstellen wollte, immer nur jeweils eine kleine Zahl von Arbeitslosen auf die Bühne bringen könne. Das Publikum bliebe dann vielleicht der Ansicht, die Not auf der Bühne sei ein individueller, tragischer, aber isolierter Fall. Braucht der Stückeschreiber nicht mehr die Konvention des

Illusionstheaters einzuhalten, kann er ohne weiteres einen Sprechchor im Hintergrund, oder eine projizierte Schrift, feststellen lassen, dass es sich bei dem gezeigten Fall nicht um einen Einzelfall, sondern um einen typischen Vorgang handelt. Ebenso kann er die Gründe für die Not der handelnden Personen gleichzeitig mit den Vorgängen durch Kommentare, Filme, Projektionen, Lieder, Sprechchöre usw. erläutern.

[...]

Die Frage nach der besonderen Art der Unterhaltung, die ihm Unterhaltung durch Reinigung der Emotionen des Zuschauers ein für allemal verwirft. Die Unterhaltung, und wie er es formuliert, »der Spaß«, den der Zuschauer aus seinem Theaterbesuch gewinnen soll, ist das Gefühl der Freude über eine neue Erkenntnis, über eine Erweiterung seines Wissens.

In diesem „wissenschaftlichen Zeitalter“ wollte Brecht dem Publikum etwas von dem Wohlgefallen vermitteln, das der Wissenschaftler empfindet, wenn er einem Geheimnis der Natur auf die Spur gekommen ist. Denn Brecht, dessen eigener Wissensdurst unbändig war, betrachtete den „Forschungstrieb“ als ein „soziales Phänomen, nicht weniger lustvoll oder diktatorisch wie der Zeugungstrieb...“.

Um das Publikum gelöst und dabei geistig aufnahmefähig zu machen und seine kritische Beobachtungsgabe zu schärfen, wendet das epische Theater eine Vielzahl von Methoden an. Brecht war der Ansicht, dass die Beseitigung der dramatischen Illusion allein schon manche der weniger löblichen Begleiterscheinungen des »aristotelischen« Theaters aufheben würde. So zum Beispiel enthielt für Brecht die bloße Tatsache, dass die dramatische Aktion bei jeder Aufführung eines Stückes neu, und gegenwärtig, vor den Augen der Zuschauer abrollt, die unausgesprochene, aber deshalb nicht minder vorhandene, weltanschauliche Voraussetzung, dass menschliche Leidenschaften konstant und unveränderlich zum ehernen Bestand der »menschlichen Natur« gehören, und daher bis ans Ende der Zeiten unendlich wiederholbar sind. Die dynamisch straffe Struktur solcher Dramen, die unerbittlich und folgerichtig ihren Höhepunkten und Lösungen zustreben, stellt das Schicksal als eine unausweichliche Verkettung von Ursachen und Folgen dar, so dass es unergründlich und menschlicher Beeinflussung nicht zugänglich erscheinen muss. Im epischen Theater wird daher nicht der Versuch gemacht, den Charakter der handelnden Figuren als etwas ein für allemal Gegebenes, als ihr *Wesen* darzustellen, das alle ihre Handlungen sozusagen von innen her bestimmt. Brecht sah den menschlichen **Charakter als eine Funktion äußerer, zumeist sozialer, Umstände, und daher bei Änderung der sozialen Verhältnisse beliebig veränderlich**. Er wehrte sich dagegen, dass der Charakter im Drama behandelt werde, »wie ein Fettfleck in der Hose. Da kann man reiben und wischen wie man will, er drückt sich immer wieder durch. In Wirklichkeit handelt es sich immer darum, wie sich jemand in gerade diesen Verhältnissen und unter gerade diesen Umständen zeigt. Das kann alle Augenblicke anders sein, weil Verhältnisse und Umstände sich jeden Augenblick ändern können.«.

Die Stücke des epischen Theaters sind, im Gegensatz zum konventionellen, »wohlkonstruierten« Drama, **lose und episodisch gebaut**; sie verzichten bewusst auf das hypnotisch wirkende Mittel der künstlich genährten Spannung: statt in unerbittlicher Logik zu einem dynamischen Höhepunkt aufzusteigen, entfalten sie die Handlung in einer Folge von zwanglos aneinandergereihten, oft in sich geschlossenen Episoden. Der Gesamteindruck des Stückes ist damit nicht, wie im

konventionell gebauten Drama, aus einem monolithischen Guss, sondern ergibt sich, fast wie die Aufeinanderfolge von Nummern im Varieté oder im Zirkus, aus der *Montage* der kontrastierenden, linear aufeinander folgenden Einzelszenen. Während das »aristotelische« Drama nur als ein Ganzes verstanden werden kann, wobei sich die Meisterschaft der Konstruktion gerade darin zeigt, dass die einzelnen Bestandteile allein aus ihrer Beziehung zur Totalität der Gesamtkonzeption Sinn erhalten, kann das epische Drama beliebig, wie eine Wurst, »in Scheiben geschnitten« werden wobei jede Episode für sich ihren Sinn hat und gesondert wiedergegeben werden kann, so wie man ja auch von Zeit zu Zeit ein Kapitel eines Lieblingsromans wieder liest, ohne das ganze Buch lesen zu müssen. Darin ist das epische Theater dem klassischen chinesischen Theater ähnlich, wo ja auch oft nur einzelne Szenen aus den sehr langen Dramen zur Aufführung gelangen.

Ebenso wie im epischen Theater auch aus dem Zusammenhang gelöste Episoden weiter ihren Sinn und ihre Fähigkeit behalten, Spaß zu machen, sollen auch die **nichtliterarischen Elemente der Aufführung** - Bühnenbild, Musik, Choreographie - ihre Unabhängigkeit bewahren und weiterhin **um ihrer selbst willen wirken**, anstatt zu bloßen Hilfsmitteln des Texts herabgewürdigt zu werden, die lediglich dazu dienen, die eine oder andere Stelle zu unterstreichen, Atmosphäre, Stimmung oder Milieu zu schaffen. Statt einfach in derselben Richtung zu wirken wie der Text, sollen diese Elemente eine gleichberechtigte **kontrapunktische Funktion** erhalten und mit dem gesprochenen Wort in ein Verhältnis dialektischer Gegensätzlichkeit treten. So werden Musiknummern nicht mehr in die Handlung eingeschmuggelt, um an irgendeinem emotionellen Höhepunkt die gehobene Sprache einer gefühlsbetonten Szene unmerklich in Gesang übergehen zu lassen: sie werden eingeführt als völlig gesonderte, mit dem Text *gleichberechtigte Elemente*, die den Text nicht fortführen und unterstützen, sondern im Gegenteil, unterbrechen und dialektisch in Frage stellen. Denn gerade indem Musiknummern den Fluss der Handlung unterbrechen zerstören sie die immer wieder aufkommende Illusion wirklicher Vorgänge und verfremden damit die Handlung. Innerhalb der musikalischen Nummern selbst wiederum drückt die Musik nicht einfach den Sinn der Worte aus sondern wird oft in dialektischen Gegensatz zu ihnen gestellt; so enthüllt die Musik mancher Songs der „Dreigroschenoper“ die falsche Sentimentalität der Texte, kommentiert und entlarvt also die Worte, anstatt sie bloß zu untermalen. [...]

Die Zerstörung der Illusion auf der Bühne jedoch erfolgt keineswegs als negativer Selbstzweck, sondern hat auch ihre, positive Seite. Durch die Unterbindung des psychologischen Prozesses der Identifizierung von Zuschauer und Schauspieler wird die Distanz geschaffen, aus der das Publikum den Vorgängen auf der Bühne objektiv und kritisch folgen kann, so dass vertraute Dinge, Haltungen und Situationen in ein neues Licht, gestellt werden und damit durch staunende Erkenntnis die Möglichkeit zu **neuer Schau der Welt** bieten. Die großen Entdeckungen der Menschheit, sagt Brecht, wurden immer wieder von Menschen gemacht, die plötzlich in die Lage versetzt wurden, vertraute Vorgänge mit neuen Augen zu sehen, als hätten sie sie noch nie zuvor bemerkt: Newton, als er den fallenden Apfel. Galilei, als er den schwingenden Lüster sah. In diesem Sinn soll dem Publikum im Theater die Welt so gezeigt werden, dass es sie mit neuen, kritischen, verfremdeten Augen, den Augen des Entdeckers, sehen kann.

Die Grundlage der Brechtischen Auffassung von der **Technik des Schauspielers** ist die Forderung, der Darsteller dürfe sich nicht als eine Verkörperung der dargestellten Figur sehen, sondern vielmehr als einen *Erzähler*, der über die Handlungen eines anderen Menschen berichtet, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit erfolgten. Der Darsteller *erlebt* diese Vorgänge *nicht* neu, er *zitiert* sie. Um die Handlungen des darzustellenden Menschen verständlich zu machen, wiederholt der Schauspieler sie für das Publikum, ahmt Geste und Tonfall der Figur nach, identifiziert sich jedoch *nicht* mit ihr. So ist die Schauspielkunst im Brechtischen Sinne ein **Agieren in Anführungszeichen, ein Zitieren der Handlungen** und Gesten eines Menschen durch einen anderen. Brecht illustrierte diese Auffassung mehr als einmal durch den Hinweis auf einen alltäglichen Vorgang, wie man ihn in jeder modernen Stadt beobachten kann. An einer Straßenecke hat sich ein Verkehrsunfall ereignet. Eine Menschenmenge hat sich angesammelt, ein Augenzeuge versucht ihr klarzumachen, was geschehen ist: er will verständlich machen, dass der Überfahrene ein alter Mann war, der sehr langsam über die Straße ging. Er illustriert diesen Vorgang, indem er selbst ein paar Schritte in der gleichen Gangart macht. Er *zitiert* also, mit den Mitteln eines Darstellers, den Gang des überfahrenen Mannes. Dabei aber *beschränkt* er sich darauf, nur jene Elemente der Verhaltensweise des Opfers zu zeigen, die für die hier in Frage kommende Situation von Bedeutung sind. Es liegt ihm daher völlig fern, sich die Gesamtheit der Charaktereigenschaften des überfahrenen alten Mannes anzueignen, er greift nur jene wenigen Züge heraus, die für den hier vorliegenden Zweck erheblich sind. »Er vergisst nie und gestattet nie, zu vergessen, dass er nicht der Demonstrierte, sondern der Demonstrant ist. Das heißt: was das Publikum sieht ist nicht eine Fusion zwischen Demonstrant und Demonstriertem... Die Meinungen und Gefühle von Demonstrant und Demonstriertem sind nicht gleichgeschaltet.«! Damit behält der Schauspieler des Brechtischen Theaters die Möglichkeit, die dargestellte Figur nicht nur zu spielen, sondern auch seiner **persönlichen Meinung** über ihre Handlungsweise Ausdruck zu geben, was er nicht könnte, wenn er sich mit der Figur völlig identifizierte; denn dann könnte er die Figur nur mit den Augen der Figur selbst sehen und zeigen.

So ist ein Theater, das die Identifizierung von Publikum und Akteur unterbinden will, zwangsläufig auch ein Theater, das es dem Schauspieler verwehrt, sich mit der dargestellten Figur zu identifizieren. Brecht wusste genau, mit welcher magischer Gewalt jeder Vorgang auf der Bühne auf die Zuschauer übertragen wird. Gerade das ist ja der Kernpunkt des Mysteriums der Bühne. In dieser Hinsicht widersprach Brecht der Erkenntnis Stanislavskys nicht: wenn der Schauspieler überzeugt davon ist, dass er ein König ist und *Lear* heißt, dann wird auch das Publikum davon überzeugt sein, und jede Nuance seiner Gefühle mit ihm teilen. Nur dass Brecht es eben nicht wollte, dass die Zuschauer fühlen wie *Lear* und damit unfähig werden, *Lear* kritisch zu sehen. Deshalb will er verhindern, dass die Zuschauer in diesen hypnotischen Bann gezogen werden. Für den epischen Schauspieler wäre die Feststellung: „er spielte den *Lear* nicht, er war *Lear*“ eine vernichtende Kritik.

Da der epische Schauspieler nicht die Absicht hat, sein Publikum in einen Trancezustand zu versetzen, muss er auch sich selbst vor jeder Trance bewahren „Seine Muskeln müssen locker bleiben, führt doch z. B. ein Kopfwenden mit

angespannten Halsmuskeln die Blicke, ja mitunter sogar die Köpfe der Zuschauer *magisch* mit, womit jede Spekulation oder Gemütsbewegung über diese Geste nur geschwächt werden kann ... Selbst Besessene darstellend, darf er selber nicht besessen wirken; wie könnten sonst die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt ?“

Diese Theorien sind ein Ausdruck von Brechts Abscheu vor dem verkrampften und konvulsiven Schauspielstil, der damals, und auch heute noch, in Deutschland weiter verbreitet war und ist als etwa in den angelsächsischen Ländern. Es ist jener Darstellungsstil, in dem man Schauspieler nach der Intensität und »Urkraft« der Emotionen beurteilt, die aus ihnen »herausbrechen«. Der wilde Ausbruch, der unartikulierte Schrei der Kreatur sind für die Bewunderer dieser Spielweise die Höhepunkte der Schauspielkunst. Im Gegensatz zu diesen elementaren Gefühlsäußerungen verlangt Brecht, dass die Schauspieler seines Theaters immer gelöst, locker und stets völlig Herr über ihre Gefühle bleiben müssen. Für Brecht geht die Aufgabe des Schauspielers weit über die bloße Erforschung der darzustellenden Figur hinaus, die in der völligen Identifizierung mit ihr gipfelt, wie Stanislavsky sie in den Mittelpunkt seiner Methode gestellt hat. Natürlich muss auch der Brechtische Schauspieler in einer Phase seiner Arbeit sich in den darzustellenden Charakter einfühlen; aber das Ergebnis dieses Identifizierungsprozesses ist nur *eines* der bei der fertigen Darstellung in Betracht gezogenen Elemente. Die Einfühlung muss ergänzt werden durch aufmerksame und völlig verstandesmäßige Beobachtung, durch die Kenntnis der sozialen und historischen Bedingungen, aus der die Figur erklärbar ist, so dass der Schauspieler schließlich in der Lage ist, nicht nur die Figur selbst darzustellen sondern auch seine **eigene Stellungnahme zu ihrer Handlungsweise klarzumachen**: sein Einverständnis oder seine Ablehnung, sein Mitleid oder seine Verachtung für die dargestellte Figur. Auch darf der Schauspieler auf der Bühne nie durchblicken lassen dass ihn die Erlebnisse der Figur unvermittelt und überraschend treffen; ganz im Gegenteil: es muss von allem Anfang an klar sein, dass er genau weiß, was am Ende aus den Aktionen der Figur werden wird. Ebenso wenig darf die Darstellung den Zuschauern den Eindruck geben, als wäre die Handlungsweise der dargestellten Figur jemals die einzig mögliche, zwangsläufig notwendige. Der Schauspieler muss immer zeigen, dass jede gewählte Aktionsweise auch ihre **Alternative** hat, die das Publikum bei der Beurteilung der Handlung in Betracht ziehen muss. [...]

Mit anderen Worten: die Haltung des Schauspielers muss immer so bewusst, so völlig rationell und demonstrativ sein, dass er den Zuschauern immer wieder sagt: „Ich habe mich jetzt entschlossen, nach rechts zu gehen und nicht nach links. Ich hätte auch nach links gehen können, gehe jetzt aber nach rechts.“ Dies beinhaltet die Forderung nach Bewusstheit, ständiger Vergegenwärtigung, dass der Schauspieler nicht allein ist, sondern vor einem **Publikum** steht, **an das er sich wendet**; diese Forderung aber steht in diametralem Gegensatz zu Stanislavskys Ideal eines Schauspielers, der auf der Bühne völlig allein und unbeobachtet agiert. Tatsächlich vergleicht Brecht den von ihm geforderten Stil mit der bewusst kommentierend-demonstrativen Art, in der der Regisseur den Schauspielern ihre Rollen vorspielt. Auch hier sagt der Regisseur durch die Bewusstheit und didaktische Grundhaltung seiner Demonstration den Umstehenden ganz deutlich: Ich will es so, und *nicht so*, haben. Ein solcher Darstellungsstil schließt ebenfalls jede Spontaneität aus, durch die der

Schauspieler intuitiv auf die Situation reagiert; nach Brechts Auffassung darf nichts improvisiert erscheinen. [...]

### Aufgaben:

1. Stelle die einzelnen Forderungen, die Bertolt Brecht an des neue Theater stellt zusammen.
2. Erkläre den Begriff „episches Theater“. Welche Möglichkeiten (im Gegensatz zum traditionellen Theater) eröffnet es? Warum wurde es notwendig und mit welchen Mitteln arbeitet es?
3. Welchen Mangel schreibt Brecht der dynamischen Struktur des traditionellen Dramas zu? Warum weist das epische Theater diesen Mangel nicht auf?

**Bertolt Brecht** (auch: Bert Brecht; eigentlich: *Eugen Berthold Friedrich Brecht*) wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg als ältester von zwei Söhnen des späteren Fabrikdirektors Berthold Brecht (1869 - 1939) und dessen Frau Sophie (1871 - 1920) geboren.



Nach dem Notabitur während des Ersten Weltkriegs studierte Brecht zunächst Medizin und Naturwissenschaften in München, widmete sich aber schon damals mehr dem Schreiben. 1924 zog Bertolt Brecht von München nach Berlin, wo er am Deutschen Theater als Dramaturg arbeitete. In Berlin schuf Bertolt Brecht zusammen mit dem Komponisten Kurt Weill (1900 - 1950) eine neue Form des Musiktheaters: »Die Dreigroschenoper«. »Kaum jemand hat härter als Brecht die zerrütteten menschlichen Verhältnisse in einer zerrütteten Welt gezeichnet.« (M. Kesting) Obwohl Brecht die kapitalistische Gesellschaft in seinen Stücken anprangerte und sich zum Marxismus bekannte, den er ernsthaft studiert hatte (»als ich *Das Kapital* von Marx las, verstand ich meine Stücke«), wurde er nie Mitglied der KPD. Im



April 1929 heiratete der inzwischen von Marianne Zoff geschiedene Einunddreißigjährige Helene Weigel. Einen Tag nach dem Reichstagsbrand, am 28. Februar 1933, emigrierten Bertolt Brecht und Helene Weigel mit ihren beiden Kindern über Prag und Wien in die Schweiz, im Herbst dann nach Paris und schließlich über Kopenhagen nach Skandinavien ins Exil, später ließ er sich in Santa Monica/USA nieder. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte er nach Berlin zurück und gründete mit Helene Weigel das »Berliner Ensemble«, das

Ab März 1954 ein eigenes Haus am Schiffbauerdamm bezog und sich zu einer der bedeutendsten Experimentierbühnen Europas entwickelte. Am 14. August 1956, im Alter von 58 Jahren, erlag Bertolt Brecht in Berlin einem Herzinfarkt.