

### III. 1937: Dialektik im Stillstand

---

Wir zu Recht Vertriebenen, was hatten wir getan?<sup>1</sup>

Für das Verhältnis von Denis Diderot und Bertolt Brecht einerseits und das von Theater und Politik andererseits ist das Jahr 1937 ein bedeutender historischer Kulminationspunkt.<sup>2</sup> In diesem Jahr wollte Brecht seine *Diderot-Gesellschaft* gründen, womit er sich explizit auf den französischen Aufklärer beruft; gleichzeitig spitzt sich in Deutschland und ganz Europa die politische Lage zu und damit auch die persönliche und berufliche Situation vieler Intellektueller und Künstlerinnen.<sup>3</sup> Auch auf die noch sehr junge Disziplin der Theaterwissenschaft trifft dies zu, insofern sich deren Protagonisten sehr rasch der neuen Ideologie unterordnen.<sup>4</sup> Die herrschende Stimmung

---

1 GBFA 26, S. 307.

2 Für die Idee, eine Jahreszahl zum Ausgangspunkt der Betrachtung verschiedener, synchroner und mitunter widersprüchlicher Ereignisse zu machen, gibt es zwei Vorbilder, die ebenfalls ein an Ereignissen und Ideen jeweils hochverdichtetes Jahr in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand haben, nämlich 1913 und 1926. Es handelt sich um die folgenden beiden Bücher: Hans Ulrich Gumbrecht: 1926: *Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2003; sowie Florian Illies: 1913. *Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2014.

3 Auf die geplante Gründung der *Diderot-Gesellschaft* gehen u.a. ein: Theo Buck: *Brecht und Diderot oder Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*, Tübingen 1971, S. 11f.; Grimm: »Nachwort«, in: Diderot: *Paradox*, S. 71-79. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den möglichen politischen Implikationen dieser Namensgebung habe ich bereits in einem Aufsatz unternommen. Vgl. Susanne Schmieden: »Brechts Diderot-Gesellschaft oder Von der Möglichkeit einer anderen ›theatralischen‹ Wissenschaft«, in: Christine Abbt, Peter Schnyder (Hg.): *Formen des Politischen. Diderots Virtuosität und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum (1750-2000)*, Freiburg i.Br. 2019, S. 183-197.

4 Vgl. zur institutionellen Geschichte der Theaterwissenschaft um diese Zeit Stefan Corsen: »Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröf-

aus Bedrohung, Angst und Verzweiflung, die den Alltag vieler Menschen in dieser Zeit kennzeichnet, beschreibt der schon mehrfach erwähnte Romanist Victor Klemperer in seinen Tagebüchern und ahnt das Kommende mit geradezu prophetischer Klarheit. In den Vereinigten Staaten von Amerika erscheint derweil Walter Lippmanns Werk *The Good Society*, das in einem engen Zusammenhang mit der Entstehung des Begriffs und der Idee des »Neoliberalismus« steht.<sup>5</sup> Kurz zuvor, nämlich 1936, hat zudem Klaus Mann seinen *Mephisto* veröffentlicht, dessen Hauptfigur ein Schauspieler ist, der im Nationalsozialismus Karriere macht, mit seiner diabolischen Rolle verschmilzt und im Zuge dessen schließlich auch über Leichen geht.<sup>6</sup> Wiederum ins Jahr 1937 fällt Brechts Auseinandersetzung mit Hegels *Wissenschaft der Logik*, die auch Auswirkungen auf seine sich über einen längeren Zeitraum erstreckende Auseinandersetzung mit dem *Turandot*- und dem *Tui*-Stoff hat, also seiner literarischen Kritik am Typus des der Macht angepassten und sich verkaufenden Intellektuellen.<sup>7</sup>

### III.1 Verfremdung als Historisierung und Sprachkritik als Erkenntnistheorie

Betrachtet man die genannten Ereignisse und Entwicklungen dieser Zeit, so lassen sich diese am besten unter dem Aspekt einer Abkopplung von Sprache und politischer Wirklichkeit zusammenfassen, von öffentlicher Rhetorik und Lebensrealität eines großen Teils der Bevölkerung. Victor Klemperer nennt die Sprache jener Zeit, wie bereits kurz aufgegriffen worden ist, *LTI*, also *Lingua Tertii Imperii*. Das Kürzel ist als Parodie auf die inflationär gebrauchten Abkürzungen der nationalsozialistischen Propaganda zu verstehen, und in

---

fentlichten Materialien«, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 24, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Tübingen 1998.

5 Vgl. Walter Lippmann: *Die Gesellschaft freier Menschen*, Einführung von Wilhelm Röpke, übers. von Dr. E. Schneider, Bern 1945.

6 Vgl. Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*, Reinbek bei Hamburg 1981.

7 Vgl. Frank Dietrich Wagner: »Brecht zeichnet Hegel«, in: *Über Brechts Romane*, hg. von Christian Hippe im Auftrag des Literaturforums im Brecht-Haus, Berlin 2015, S. 147-174. Hier S. 160; Art. »Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher«, in: Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*, Bd. I: *Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart 1980, S. 328-342. Hier S. 328.

jener Abkürzungsvorliebe liegt, worauf in jüngster Zeit bereits von verschiedenen Autoren in mehreren Publikationen hingewiesen worden ist, auch eine irritierende Gemeinsamkeit zu unserer Gegenwart.<sup>8</sup> In jener Sensibilität für sprachliche Veränderungen, insbesondere für Vereinfachungen und bedeutungsverkehrende Umbenennungen, liegt daher auch die spezifische Aktualität des hier Verhandelten.

Brecht selbst ist ebenfalls ein Sprachkritiker ebenso wie ein Sprachvirtuose und er hat die Sprachkritik explizit in Verbindung mit Erkenntnistheorie gebracht, denn, so schreibt er einmal Anfang der Dreißigerjahre: »Erkenntnistheorie muß vor allem Sprachkritik sein.«<sup>9</sup> Darüber hinaus fällt die erstmalige Erwähnung des wohl bekanntesten seiner theatertheoretischen Begriffe, nämlich jener der »Verfremdung«, der durchaus auch sprachkritisch verstanden werden kann, ebenfalls in exakt jene Zeit um 1937. Jan Knopf erläutert die mögliche Herkunftsgeschichte des Begriffs in seinem Handbuch von 1980 wie folgt:

Während der Begriff »Entfremdung« eine lange – schon ins Lateinische zurückgreifende – Tradition hat (»abalienare« = sich einer Sache entäußern, verkaufen), ist der Terminus »Verfremdung« relativ jung: nach dem *Grimm'schen Wörterbuch* kommt er erstmals in verbaler Form in Berthold Auerbachs Roman *Neues Leben* (1842) vor: dort fühlen sich die Eltern verfremdet, verletzt, weil sie von der auf Französisch geführten Unterhaltung ihrer Kinder nichts verstehen (vgl. Bloch, 82). Der Begriff bleibt jedoch in dieser Form ohne bemerkenswerte Nachfolge – bis Brecht ihn, ab Ende 1936, zuerst in *Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung von Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (17, 1082–1096) sowohl als Substantiv als auch verbal benutzt hat, um damit ein bestimmtes Verfahren seines Theaters zu kennzeichnen. Als »V-Effekt« ging der Begriff in die Theatergeschichte ein.<sup>10</sup>

8 Vgl. Pierangelo Maset: *Wörterbuch des technokratischen Unmenschen*, Stuttgart 2013. Maset bezeichnet sein Buch in direkter Bezugnahme auf Klemperers LTI auch als WTU. Als eine weitere Sprachkritik der Gegenwart, die sich explizit auf Klemperer bezieht, ist zu nennen: Robert Pfaller: *Erwachsenensprache: Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur*, Frankfurt a.M. 2017. Bereits etwas älter, aber in diesem Zusammenhang ebenfalls relevant und immer noch aktuell ist das *Glossar der Gegenwart*, hg. von Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, Frankfurt a.M. 2004.

9 GBFA 21, S. 413.

10 Art. »Verfremdung«, in: Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*, S. 378–402. Hier S. 378. Siehe zudem: Ernst Bloch: »Entfremdung, Verfremdung«, in: ders.: *Verfremdungen I*, Frankfurt a.M. 1962, S. 81–90.

Insofern der Begriff in seiner hier erwähnten erstmaligen Verwendung einen dezidiert durch Sprache hervorgerufenen Effekt beschreibt, kann von einer Irritation aufgrund eines Auseinanderfallens von Anspruch und Wirklichkeit oder, zeichentheoretisch ausgedrückt, von Signifikant und Signifikat gesprochen werden. In der von Knopf angeführten ›Ursprungserzählung‹ des Begriffs ›Verfremdung‹ wäre der Anspruch der, dass die Eltern ihre Kinder verstehen könnten; diese jedoch sprechen eine ihren Eltern fremde Sprache, so dass die sprachliche Wirklichkeit der eigenen Kinder eine »Verfremdung« bei den Eltern erzeugt.

Eine von Brechts eigenen Definitionen der ›Verfremdung‹ aus der Zeit um 1937, die in dezidierter Absetzung zum Konzept der ›Einfühlung‹ formuliert ist, lautet indes folgendermaßen:

Die neuere Dramatik benutzt, besonders wenn sie es mit großen Gegenständen zu tun hat, die vom Standpunkt des einzelnen aus nicht mehr überblickbar wären, anstelle der Einfühlung als Basis des »Kunsterlebnisses« die *Verfremdung*. Den Situationen, Charakteren, Äußerungen und Aktionen wird durch eine bestimmte Art der Darstellung der Anschein des Selbstverständlichen, der natürlichen Gegebenheit, des »so ist es und kann nicht anders sein« weggenommen, sie werden »auffällig«, strittig, historisch gemacht, und zwar dem Gefühl nicht weniger als dem Verstand.<sup>11</sup>

›Verfremden‹ bedeutet demnach nicht primär, etwas unkenntlich zu machen oder fremdartig erscheinen zu lassen, sondern vielmehr, es als spezifisch und geradezu prototypisch für einen bestimmten zeitlichen Kontext darzustellen, es gewissermaßen zugleich zu konkretisieren und zu typisieren. Verfremdung, so ließe sich sagen, hebt die übergroße Anpassung an die herrschenden Verhältnisse hervor, und zwar durch Historisierung. Das Historisieren betrifft nicht nur das ohnehin historisch Entfernte, sondern insbesondere auch die Zeitgenossen. Gerade das aktuell Selbstverständliche und Unhinterfragte soll erstaunlich werden und somit veränderbar.

In der jüngsten und ausführlichsten Studie zum Verhältnis der Autoren Diderot und Brecht zueinander nimmt die Verfremdung dann auch bereits im Titel eine zentrale Stellung ein. Allerdings beschreibt die Autorin Phoebe von Held ihr Vorgehen als dezidiert »ahistorisch« und transformiert dies auch in die Form ihrer Arbeit, in der sie zuerst Brecht und dann Diderot – durch

11 GBFA 22.1, S. 270. (Hervorh. i. O.)

eine verfremdende Brecht'sche Brille, wie sie selbst sagt – betrachtet: »Instead of establishing a historical line from Diderot to Brecht, I am using their different historical contexts to distil from their theoretical intersections conceptual divergences between them. My approach, in this particular sense, is thus deliberately ahistorical.«<sup>12</sup>

Demgegenüber wollen wir nicht nur die Chronologie bewahren, ohne diese jedoch als Determinismus oder Kausalzusammenhang zu missverstehen, sondern auch die ähnlichen und doch divergierenden Konzepte Diderots und Brechts mit der Gegenwart in Beziehung setzen. Die Beibehaltung des tatsächlichen historischen Nacheinanders trägt damit zu einer Rekontextualisierung der jeweiligen Ideen bei, die es wiederum ermöglicht, ahistorische Bezüge zur Gegenwart und zunächst ungewöhnliche Bezüge zum Kontext der jeweiligen Zeit deutlicher hervortreten zu lassen. So gesehen geht es uns also weniger um »an alternative conception of alienation through Diderot *after* Brecht«<sup>13</sup>, sondern um die Anregung eines alternativen und mitunter verfremdenden Blicks auf die Gegenwart durch die Ideen beider Autoren, Diderot und Brecht. Verfremdung und Sprachkritik sind in dieser Hinsicht Schlüsselkonzepte, sowohl als Gegenstand als auch als Methode, jedoch keineswegs dogmatisch »anzuwendende« Patentrezepte.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit »Wesen und Ursprung« des Brecht'schen Begriffs der »Verfremdung« hat Reinhold Grimm bereits 1961 vorgenommen und er betont: »Die Frage nach Wesen und Ursprung der Verfremdung, die im folgenden behandelt wird, führt freilich weit über Brechts Werk hinaus in allgemeine weltliterarische Zusammenhänge.«<sup>14</sup> Noch vor *Wesen und Begriff der Verfremdung* behandelt Grimm unter dem Punkt *Wirkungsweise der Verfremdung* jedoch ganz konkret die angewandte Brecht'sche Verfremdung.<sup>15</sup> Sein Ausgangspunkt ist die Parabel des *Arturo Ui*, die den Aufstieg Hitlers mit dem kapitalistischen Wirtschaftssystem und dem Gangstermilieu der Vereinigten Staaten in Verbindung bringt: »Ein gutes Beispiel für angewandte Verfremdung«, so Grimm,

12 Phoebe von Held: *Alienation and Theatricality. Diderot after Brecht* (= *Legenda. Studies in Comparative Literature* 17), London 2011, S. 7.

13 Ebd.

14 Reinhold Grimm: »Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs«, in: *Revue de Littérature comparée* 35 (1961), S. 207–236. Hier S. 207.

15 Vgl. ebd. S. 207 u. 210.

bietet das Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Es entstand 1941 im finnischen Exil und soll, wie der Dichter sagt, »den üblichen gefährvollen Respekt vor den grossen Töttern« (IX, 374) zerstören. [...] Brechts Absicht im *Arturo Ui* war es, »der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers [...] zu erklären« (IX, 369). Als politisch und ideologisch engagierter Dichter sah er sich einer gängigen öffentlichen Meinung gegenüber, die nach seiner Überzeugung auf mangelhafter Erkenntnis beruhte und daher falsch und schädlich war.<sup>16</sup>

Auch Brecht war die Bedeutung und politische Wirkungsmacht der »öffentlichen Meinung«, mit der wir uns an anderer Stelle bereits ausführlicher beschäftigt haben, also bewusst. Das Theater in seinem Sinne ist für Brecht jedoch in erster Linie ein Mittel, mit dem sich über falsche Meinungen aufklären lässt, und keine Gefahr für die Sitten und den Staat, wie dies für Rousseau der Fall gewesen ist. Dennoch, so werden wir noch ausführlich sehen, erkennt er überaus präzise die theatralischen Mittel, die – ganz konkret – vom Faschismus zur Massensuggestion und Machtstabilisierung eingesetzt werden. Umso mehr muss das Theater dem etwas entgegensetzen und zur Aufklärung darüber beitragen, nicht bloß den vermittelten Inhalten nach, sondern insbesondere durch seine Formsemantik.

Grimm verweist schließlich auf die beiden unabhängigen Herkunftslinien des Brecht'schen Verfremdungsbegriffs, nämlich zum einen auf Hegel und Marx und zum anderen auf die russischen Formalisten.<sup>17</sup> Unter dem Stichwort »Spielweise« zeigt er die konkreten Einflüsse auf, die Brecht im Hinblick auf die Praxis der Verfremdung geprägt haben. Neben der chinesischen Schauspielkunst sei dies laut Grimm kein anderer als Denis Diderot und insbesondere dessen *Paradox über den Schauspieler* gewesen:

Wir haben dafür zwei Zeugnisse. In den *Svendborger Gedichten*, die 1939 in London herauskamen, findet sich die Bemerkung: »Dieses Buch ist herausgegeben unter dem Patronat der Diderot-Gesellschaft und der American Guild for German Cultural Freedom.« Aber nicht genug damit, dass Brecht die theaterwissenschaftliche Gesellschaft, die er im dänischen Exil plante, nach dem Franzosen benennen wollte. In dem Vortrag *Über experimentelles Theater*, der ja ebenfalls 1939 entstand, beruft Brecht sich eindeutig auf die

16 Ebd. S. 207f.

17 Vgl. ebd. S. 211.

»grossen Aufklärer« Diderot und Lessing. Von jenem stammt der glanzvolle Dialog *Paradoxe sur le comédien* [...],<sup>18</sup>

zu dessen deutscher Übersetzung Grimm selbst wiederum drei Jahre nach seinem Aufsatz über den Verfremdungsbegriff ein auf Brecht verweisen-des Nachwort schreibt.<sup>19</sup> Die Bemerkung in den *Svendborger Gedichten*, die Grimm zitiert, nennt jedoch noch eine weitere Organisation, nämlich die *American Guild for German Cultural Freedom*. Diese Organisation unterstützte aus Nazi-Deutschland geflohene Intellektuelle und Wissenschaftler, und sogar der aktuelle deutsche Wikipedia-Eintrag zu dieser Organisation zitiert den Brecht'schen Passus aus den *Svendborger Gedichten*: »Die Stipendiaten wurden angehalten, die Unterstützung durch die *Guild* in ihren Werken zu erwähnen. Bertolt Brecht war einer der Wenigen, die sich daran hielten, so in seinen *Svendborger Gedichten*: »Das Buch ist herausgegeben unter dem Patronat der Diderot-Gesellschaft und der American Guild for German Cultural Freedom.«<sup>20</sup>

Dass ausgerechnet der bekanntermaßen »marxistisch« geprägte und politischen Autoritäten gegenüber mehr als skeptisch eingestellte Brecht einer der wenigen gewesen sein soll, die sich an die Forderung der ausdrücklichen Erwähnung gehalten haben, erscheint zunächst widersprüchlich. Zwei spekulative Erklärungen bieten sich dafür an: Entweder handelt es sich um eine Art Überbetonung der eigenen ideologischen Verlässlichkeit auch und insbesondere im amerikanischen Exil, da vor allem dort die eigene Existenz von dieser Verlässlichkeit abhing, oder aber respektive *zugleich* – und genau darauf deuten die Nennung der faktisch inexistenten *Diderot-Gesellschaft* im selben Atemzug und auch der Begriff »Patronat« hin – um eine ironische Distanznahme zu ideologischen Vereinnahmungen jeglicher Art durch Gebrauch dessen, was Victor Klemperer in seinen Tagebüchern in direkter Bezugnahme auf Diderot ironischerweise als »enzyklopädischen Stil« bezeichnet, nämlich das Umgehen von möglicher Zensur und Repression durch For-

18 Ebd. S. 217.

19 Vgl. die hier zugrundegelegte deutsche Ausgabe von Diderot: *Paradox über den Schauspieler* (1964).

20 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/American\\_Guild\\_for\\_German\\_Cultural\\_Freedom](https://de.wikipedia.org/wiki/American_Guild_for_German_Cultural_Freedom) (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020.) Dass hier ein Wikipedia-Artikel zitiert wird, dient – das sei explizit betont – demonstrativen, nicht inhaltlich-argumentativen Zwecken. Es sollte an diesem Beispiel nebenbei auch deutlich werden, wie unzureichend die Kontextualisierung des Brecht'schen Zitats an dieser Stelle ist.

men des uneigentlichen, codierten Sprechens oder anders gesagt: durch Verfremdung.

So schreibt Klemperer etwa am 13. Januar 1934: »Ich habe der Zensur gegenüber schon oft empfunden, wie die Umgehungskünste der Enzyklopädisten etc. wieder aufleben. Auch ihre Satire lebt wieder auf.«<sup>21</sup> Es ist nicht ganz ausgeschlossen, vielmehr sogar wahrscheinlich, dass auch Brecht seine eigenen, möglicherweise ebenfalls an den Enzyklopädisten geschulten Umgehungskünste mit ins Exil genommen und auch dort verwendet hat. Einen einschlägigen Beleg für diese Annahme liefern die *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*.<sup>22</sup> Diese fünf Schwierigkeiten sind laut Brecht 1. *Der Mut, die Wahrheit zu schreiben*, 2. *die Klugheit, die Wahrheit zu erkennen*, 3. *die Kunst, die Wahrheit als Waffe handhabbar zu machen als eine Waffe*, 4. *das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird*, sowie 5. *die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten*.<sup>23</sup> Diese nimmt im Text mit Abstand den meisten Raum ein, da er sich hier auf zahlreiche historische Beispiele stützt.<sup>24</sup> Ganz ähnlich wie Klemperer und zudem exakt zur selben Zeit, nämlich um 1934/35, beschäftigt sich Brecht also ebenfalls mit einer Form der Sprachkritik, die zugleich »Umgehungskunst« und Aufklärung ist: »Zu allen Zeiten wurde zur Verbreitung der Wahrheit, wenn sie unterdrückt und verhüllt wurde, List angewandt. Konfutse fälschte einen alten, patriotischen Geschichtskalender. Er veränderte nur gewisse Wörter. [...] Dadurch brach Konfutse einer neuen Beurteilung der Geschichte Bahn.«<sup>25</sup>

Wir werden auf den Aspekt der notwendigen »List« bei der Verbreitung der Wahrheit und die Methode der paradigmatischen Substitution von Begriffen, wie sie Brecht anhand des Beispiels von Konfutse beschreibt und die natürlich auch eine Form der Verfremdung ist, bei unserer Lektüre der *Flüchtlingsgespräche* zurückkommen.

Hören wir zum Aspekt der Funktion der Verfremdung selbst noch einmal Grimm, der betont, dass die Verfremdung bei Brecht kein selbstgefälliges äs-

21 Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, S. 66. Die Tagebücher belegen auch, dass sich Klemperer zur selben Zeit, also insbesondere in den Jahren 1934–37, sowohl mit der Sprache des dritten Reichs, der LTI, als auch mit seiner *Geschichte des 18. Jahrhunderts* und somit insbesondere eingehend mit Diderot, Rousseau und der Enzyklopädie beschäftigt hat.

22 Vgl. GBFA 22.1, S. 74–89.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd. S. 81.



thetisches Spiel, sondern immer politisch und gesellschaftskritisch motiviert ist:

Nicht allein im Schaffen von Distanz, wie man gemeinhin glaubt, sondern zugleich und erst recht in ihrer Wiederaufhebung auf einer höheren Ebene besteht die Verfremdung. Das Distanzieren selber bedeutet nur den ersten Schritt. Alle zunächst so nachdrücklich distanzierenden Mittel, die Brecht verwendet, zielen ausschliesslich darauf ab, den Zuschauer zum Vollzug des zweiten Schrittes zu veranlassen – zur Aufhebung der Distanz.<sup>26</sup>

### III.2 *Diderot-Gesellschaft und Theater*

Das Theater, das Brecht in den Dreißigerjahren vorschwebt, soll eines des »wissenschaftlichen Zeitalters«<sup>27</sup> sein. Warum, das wird in einer Notiz über »Theater und Wissenschaft« deutlich. Es ist dem Dichter nämlich nicht (mehr) möglich, sich ohne die Hilfe und Kenntnis verschiedener moderner Wissenschaften ein Urteil über die Menschen zu bilden und dies in Kunst umzusetzen:

Ich kann in mir selber nicht mehr die Gründe finden, die, wie man aus Zeitungs- oder wissenschaftlichen Berichten ersieht, bei Mördern festgestellt werden. So wie der gewöhnliche Richter bei der Aburteilung, kann auch ich mir nicht ohne weiteres ein ausreichendes Bild von dem seelischen Zustand eines Mörders machen. Die moderne Psychologie, von der Psychoanalyse bis zum Behaviorismus, verschafft mir Kenntnisse, die mir zu einer ganz anderen Beurteilung des Falles verhelfen, besonders wenn ich die Ergebnisse der Soziologie berücksichtige und die Ökonomie sowie die Geschichte nicht außer acht lasse. Man wird sagen: das wird aber kompliziert. Ich muß antworten: das *ist* kompliziert. Vielleicht wird man sich überzeugen lassen und mit mir darin übereinstimmen, daß ein ganzer Haufen Literatur reichlich primitiv ist, aber doch mit schwerer Sorge fragen: wird da nicht solch ein Theaterabend eine ganz beängstigende Angelegenheit? Die Antwort darauf ist: nein.<sup>28</sup>

26 Grimm: »Verfremdung«, S. 210.

27 Vgl. u.a. GBFA 26, S. 407.

28 GBFA 22.1, S. 114. (Hervorh. i. O.)