

IV.2 Der Messingkauf: Paradoxa ohne/über Zuschauer

Brechts vermutlich 1937⁹² und damit ebenfalls im Exil begonnenes, auf jeden Fall jedoch seit 1939⁹³ in Arbeit befindliches Fragment *Der Messingkauf* ist eine nicht vollendete, radikale und disparate Theorie eines Theaters, das es noch nicht gibt, respektive deren Versuch, zugleich jedoch auch selbst ein in weiten Teilen dramatischer, nämlich dialogischer oder vielmehr polylogischer Text.

In der ›Lesefassung‹ der Sechzigerjahre beginnt er mit einer Szenerie der Gesellschaft und verrät damit *notabene* mehr über die Intentionen der Herausgeber als über diejenigen Brechts. Es handelt sich bei der Szene, Brechts eigenen Aufzeichnungen und dem im Folgenden zitierten Manuskript zufolge, auf jeden Fall um »DIE ERSTE NACHT«:

AUF EINER BUEHNE, DEREN DEKORATION VON EINEM BUEHNEN-
ARBEITER LANGSAM ABGEBAUT WIRD, SITZEN AUF STUEHLEN ODER
VERSATZSTUECKEN EIN SCHAUSPIELER, EIN DRAMATURG, UND EIN
PHILOSOPH. AUS EINEM KLEINEN KORB, DEN DER BUEHNENARBEITER
HINGESTELLT HAT, NIMMT DER DRAMATURG FLASCHEN UND ENTKORKT

-
- 92 Vgl. die Datierung in der ›alten‹ Gesamtausgabe der Werke Brechts: Bertolt Brecht: »Der Messingkauf 1937-1951«, in: ders.: *Schriften zum Theater* 2, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 16, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, 499-657. Hier S. 499 (= BBGW 16, S. 499).
- 93 Vgl. die Datierung in GBFA 22.2, S. 695-869. Hier S. 695. Im Folgenden wird, soweit nicht anders angegeben, aus den im Brecht-Archiv einsehbaren Original-Manuskripten zitiert (abgekürzt mit der Sigle BBA sowie der jeweiligen Manuskript- und Blattnummer), da die in den beiden Gesamtausgaben abgedruckten Fassungen bereits eine Interpretation der jeweiligen Herausgeber darstellen. Diese gleichermaßen ›geglättete‹ Interpretation wird in erster Linie an der Standardisierung der Typographie durch die Herausgeber, nämlich weg von der charakteristischen Kleinschreibung und – wie an dieser Stelle – der pointierenden Schreibung in Majuskeln durch Brecht, hin zur zeit-typischen ›Rechtschreibung‹ deutlich. Dass Brecht »seit Anfang 1939 und mit Unterbrechungen und mit unterschiedlicher Intensität bis 1955« am *Messingkauf* arbeitete, ist auch im Brecht-Handbuch zu lesen: Klaus-Dieter Krabiel: Art. »Der Messingkauf«, in: Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*, hg. von Jan Knopf, Stuttgart 2003, S. 192-220. Hier S. 192. Auch Hinweise zur älteren Forschungsliteratur, die hier nicht im Einzelnen besprochen werden kann, finden sich dort. Die jüngste und ausführlichste Forschungsarbeit zum *Messingkauf* ist die kürzlich erschienene Dissertation von Lydia J. White: *Theater des Exils: Bertolt Brechts »Der Messingkauf«*, Berlin 2019. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit lag jene Arbeit noch nicht vor, sodass sie hier keine weitere Berücksichtigung findet.

SIE UND DER SCHAUSPIELER GIESST DEN WEIN IN GLAESER UND BIETET
SIE DEN FREUNDEN DAR.⁹⁴

Bemerkenswert ist daran zunächst einmal die Tatsache, dass hier die fünfte der im Personenverzeichnis aufgeführten Figuren fehlt: die Schauspielerin, das heißt die einzige überhaupt auftauchende Frau. Es sind, so heißt es, »Freunde«, die hier zusammensitzen, und sie spielen kein Theater, stellen nichts anderes dar als sich selbst. Vielmehr scheinen sie gemeinsam etwas zu feiern, doch ist nicht klar, was genau das sein sollte. Anders gesagt, es scheint sich um eine Art *Symposion* zu handeln, das jedoch in einem Zwischenbereich von privatem und öffentlichem Raum, nämlich auf einer im Abbau befindlichen Bühne stattfindet. Zuschauer scheint es (noch) keine (mehr) zu geben und insofern wird auch nichts respektive für keinen Dritten etwas dargestellt, jeder ist er selbst. Die Stühle dagegen sind zum Teil gar keine Stühle, sondern lediglich »Versatzstücke«, da ja bereits »langsam abgebaut wird«. Da aber, wie gesagt, die Schauspielerin fehlt, stellt sich die Frage, ob sie vielleicht die einzige Zuschauerin ist oder ob sie diese vielmehr spielt. Damit wäre sie auch die einzige Figur, die nicht nur sie selbst ist, sondern auch etwas anderes, hier Zuschauerin und damit ihr eigenes ›Anderes‹, insofern jedenfalls, als Schauspielerin und Zuschauerin als aufeinander angewiesene Positionen gedacht werden. Dass die Schauspielerin hier aber tatsächlich die Zuschauerin ist, dafür gibt es keine konkreten Hinweise im Text. Insofern haben wir es mit zwei Abwesenheiten zu tun, einer konkreten und einer abstrakten. Konkret fehlt die Schauspielerin, deren Abwesenheit jedoch nur auffällt, insofern sie im Paratext zuvor angekündigt worden ist. Abstrakt, weil unspezifisch, fehlen Zuschauer überhaupt.

Der sich vollziehende Abbau ist ferner keiner der gesamten Bühne oder gar des Theaters selbst, sondern ein Abbau der »Dekoration«, anders gesagt: des scheinbar Überflüssigen, der Patina oder eben: des ›Messings‹, worauf wir gleich noch näher eingehen werden. Nicht abgebaut wird die nackte Substanz des Theaters, das Gerüst, die Bühne selbst. Der Bühnenarbeiter, der für diesen Abbau zuständig ist, hat außerdem auch etwas hinzugefügt, nämlich den nützlichen »kleinen Korb«, der den Wein enthält, welchen sich die Freunde gegenseitig »darbieten«. Auch diese Wortwahl ist bemerkenswert, ist eine ›Darbietung‹ und deren Verbform doch gemeinhin nicht mit ausgeschenktem Wein assoziiert, sondern eher mit künstlerischen ›Darbietungen‹. Die Ebene

94 BBA 126, 13.

der Darstellung, lässt sich daher sagen, ist von den Menschen zu den Dingen übergegangen. Dargeboten wird auf der Bühne keine Kunst (mehr), kein Als-ob, sondern Dingliches, Reales, Sinnliches, das in einem unmittelbaren Lebenszusammenhang der Menschen steht, etwas, das sie konsumieren können: Wein.

Eine andere mögliche Deutungsebene der Darbietung ist das offensichtlich rituelle Element dieser Handlung: Wird etwas ›dargeboten‹ anstatt bloß ›angeboten‹ oder ›gereicht‹, wird gleichsam auch sprachlich das Gestische der Handlung betont, die minimale Unterbrechung der Bewegung, die auch rituellen Handlungen, etwa in der kirchlichen Liturgie, eigen ist. Da es ausgerechnet Wein ist, der dargeboten wird, drängt sich somit das Bild des letzten Abendmahls Jesu auf, was auch die Abwesenheit der einzigen Frau erklären würde, hier aber nicht weiter verfolgt werden soll.

In jedem Fall handelt es sich bei dem ›Darbieten des Weins‹ um die sprachliche Inszenierung einer Geste, die über sich selbst hinausweist, insofern sie ein kulturelles Archiv an semantischen Zuschreibungen beinhaltet. Mit Agamben gesprochen: »Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.«⁹⁵ An dieser Stelle wird deutlich, dass die so verstandene Geste immer schon eine doppelte ist, nämlich körperlich ausgeführt auf einer Bühne einerseits sowie sprachlich inszeniert oder eben bloß behauptet andererseits. In jedem Fall muss die Geste als Geste fassbar sein und damit minimal isoliert von ihrem Kontext stattfinden. Sie muss erkennbar und benennbar sein.

Im *Messingkauf* wird dies deshalb besonders virulent, weil nicht in der diskutierten ›Theorie‹, sondern in der Szene, in der die Diskussion stattfindet, die Instanz des Zuschauers fehlt oder zu fehlen scheint und die Geste des Wein-Darbietens somit auf die sprachliche Verfasstheit angewiesen ist, um überhaupt als ›Geste‹ erscheinen zu können. Anders gesagt: Die Theorie ist hier selbst Theater, das aber nur in der Sprache, genauer in der Schrift stattfindet; die Geste bleibt Potenz.

Die Sprache hält somit fest, was außerhalb von ihr gar nicht existieren würde, und wird somit selbst zum Zuschauer ihres eigenen gestischen Potentials. Der Zuschauer, wie er uns bereits bei Diderot und Rancière begegnet ist, ist ferner jene Instanz, die das Dargebotene in irgendeiner Weise, sei es

95 Agamben: »Noten zur Geste«, S. 106.

affirmativ oder kritisch, affektiv oder kognitiv, synthetisiert und in dem Dar-
gebotenen ein ›Ganzes‹ erkennt, somit also selbst zur Institution des Theaters
dazugehört.

Im *Messingkauf* stellt sich diese Art der Synthese auch deshalb als Pro-
blem dar, weil es sich dabei nicht nur um eine große Menge von fragmen-
tarischen Schriften handelt, sondern auch, weil sich diese nicht durchgängig
einer bestimmten Textgattung zuordnen lassen, wenn auch weite Teile in ei-
nem dialogischen respektive dramatischen Modus verfasst sind.⁹⁶ Was also
kennzeichnet die Schriften, die unter dem Titel *Der Messingkauf* zusammen-
gefasst sind? Die im Folgenden zu begründende These lautet, dass es gera-
de keine Motive, Ideen, Theorien oder Formen sind, auch kein Zuschauer als
Adressat und Instanz der Synthese, sondern vielmehr der Titel selbst, mithin
also eine *nolens volens* ›auktoriale‹, aber subjektlose Instanz. Es handelt sich
somit um einen Versuch, verschiedene Elemente zu einem (neuen) Ganzen
zusammenzufügen, kurz: um eine Montage, die auch als solche sichtbar ist,
obgleich auch der Unterschied zwischen dem unauflösbar Vermischten und
der technischen Montage reflektiert wird.

Die zunächst scheinbar willkürlich für den Titel gewählte Anekdote ent-
hält nicht bloß eine autopoetologische Komponente, sondern zugleich eine
dekonstruktive Geste. Jene kurze Geschichte vom Messingkauf wird in einer
der längeren dramatischen Passagen vom Philosophen erzählt, und zwar in
einem thematischen Zusammenhang, der ihn mit Diderots *Paradox über den
Schauspieler* vergleichbar macht. Es geht in dem Gespräch um nichts anderes
als die Gefühle des Schauspielers während der Darstellung auf der Bühne und
dessen Wirkung auf den Zuschauer, wobei sich der Schauspieler selbst für den
›Gefühlsschauspieler‹ ausspricht, der Philosoph hingegen an den »Dingen an
sich«, wie er sagt, und am »wirklichen Leben« interessiert ist und sich da-
her Sorgen darüber macht, dass die Gefühle während der Nachahmungen die
Erkenntnis verstellen, obgleich er Gefühle im Zusammenhang mit Theater –
und das ist wichtig – nicht grundsätzlich ablehnt. Zunächst also fragt der

96 Wie in den Original-Manuskripten deutlich wird, handelt es sich jedoch zugleich um
einen permanent unterbrochenen, gewissermaßen modular, in sprachlichen Einzel-
gesten aufgebauten Dialog, bei dem sehr häufig einzelne Bausteine auf einem eigen-
en Blatt stehen und größere Abschnitte zu Mappen zusammengefasst sind. Nicht
zuletzt aufgrund dieser Erscheinungsweise ist es problematisch, den *Messingkauf* als
fortlaufenden, in sich geschlossenen Text oder gar als ›Theorie‹ zu betrachten.

Schauspieler die anderen Anwesenden rhetorisch, wie Nachahmungen ohne Gefühle denn überhaupt eine Wirkung entfalten könnten:

DER SCHAUSPIELER [...] aber wie sollen wir ihm die vorfälle nachahmen, wenn wir nicht unsere gefühle und leidenschaften mobilisieren? bei einer kalten darstellung würde er selber einfach davonlaufen. übrigens gibt es keine kalte darstellung. jeder vorfall erregt uns, es sei denn, wir seien gefühllos. DER PHILOSOPH Oh, ich habe nichts gegen gefühle. Ich stimme zu, dass gefühle nötig sind, damit darstellungen, nachahmungen von vorfällen aus dem menschlichen zusammenleben zustande kommen können und dass die nachahmungen gefühle erregen müssen. was ich mich frage, ist nur, wie eure gefühle und besonders die bemühung, besondere gefühle zu erregen, den nachahmungen bekommen, denn ich muss leider dabei bleiben, dass es die vorfälle aus dem wirklichen leben sind, die mich besonders interessieren. ich möchte also noch einmal betonen, dass ich mich als eindringling und aussenseiter hier fühle in diesem haus voll von tüchtigen und unheimlichen apparaten, als jemand, der hereingekommen ist, nicht um behagen zu empfinden, ja sogar ohne furcht unbehagen erzeugen würde, da er mit einem ganz besonderen interesse gekommen ist, dessen besonderheit man gar nicht genug unterstreichen kann.⁹⁷

Der Philosoph, so wird hier deutlich, bezieht also keineswegs kategorisch Position gegen Gefühle oder die ›Einfühlung‹. Er betont vielmehr sein eigenes, subjektives, »ganz besonderes« Interesse am Theater, welches er im Folgenden anhand der Anekdote über jenen Messingkauf zu spezifizieren versucht, der dem gesamten Textkonvolut seinen Namen gibt. Dabei fällt auf, dass er die ›Besonderheit‹ seines Interesses zwar dramatisierend wiederholt und nachhaltig betont, dieses jedoch nicht philosophisch und damit argumentativ begründet, sondern vielmehr zu einer Geschichte, einem *Mythos* greift, dessen Verbindung zu ihm selbst ebenfalls über ein ›Fühlen‹ besteht – also über das, was ihm doch eigentlich Unbehagen bereitet:

ich fühle diese besonderheit meines interesses so stark, dass ich mir wie ein mensch vorkomme, der, sagen wir, als messinghändler 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

97 BBA 126, 15/16.

kaum als messing verkaufen wollen, nach dem wert des messings, als so- undso viele pfund messing. so aber suche ich hier nach meinen vorfällen unter menschen, welche ihr hier irgendwie nachahmt, wenn eure nachahmungen freilich einen ganz anderen zweck haben, als den, mich zu befriedigen. klipp und klar: ich suche ein mittel, vorgänge unter menschen zu bestimmten zwecken nachgeahmt zu bekommen, höre, ihr verfertigt solche nachahmungen, und möchte nun feststellen, ob ich diese art nachahmungen brauchen kann.⁹⁸

Das Material, um das es in der kurzen Geschichte geht, nämlich Messing, ist, rein technisch gesehen, eine Kupferlegierung und es lässt sich damit unter anderem nichts Geringeres als »Gold simulieren. Messing ist, anders gesagt, Theatergold.«⁹⁹ Somit ist es aber nicht nur ein Mittel der Täuschung, mithin ein genuin »theaterhaftes«¹⁰⁰ Material, da es den Schein als Sein »verkauft« (wir erinnern uns an den paradoxen, aber notwendigen »Schein der Authentizität«¹⁰¹ des Kunstwerks im Kapitalismus), sondern es ist darüber hinaus ein Sinnbild für die speziell in diesem Text Brechts sich zeigende unauflösbare Mischung der Gattungen.¹⁰² Eine Legierung (von lateinisch *ligare*: »binden, anbinden, vereinigen«)¹⁰³ nämlich ist zwar ein spezifisches, homogenes Material, doch sie besteht aus mehreren chemischen Elementen. Anders gesagt, eine Legierung ist eine Mischung, die mehr und anderes ist als die Summe ihrer Teile – hier eben »Messing«, gleichwohl muss sie auf technischem Wege gewonnen werden.

Das Theaterhafte des Theaters zeichnet sich damit nicht nur durch den täuschenden Charakter, den »Schein der Authentizität«, den die Legierung

98 BBA 126, 16.

99 Nikolaus Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer). Brechts inkommensurable Fragmente *Fatzer* und *Messingkauf*«, in: *The Creative Spectator/Der kreative Zuschauer*, hg. von Theodore F. Rippey, Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook 39 (2014), S. 30-54. Hier S. 44.

100 Ebd.

101 Vgl. Theisohn: *Plagiat*, S. 454.

102 Dass es sich beim *Messingkauf* um eine »Überschreitung und Vermischung von Gattungen« handelt, bemerkt auch Christof Šubik in seiner Studie über die Beziehungen von Brechts Theater zur Philosophie: Christof Šubik: *Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertold Brechts*, Wien 2000. Hier S. 63.

103 Vgl. <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/ligare> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

erst herstellt, aus, sondern ebenso dadurch, dass es immer schon eine Mischung aus verschiedenen Einzelkomponenten ist, auf die es sich jedoch nicht reduzieren oder zurückführen lässt. Die irreduzible Vermischung einzelner Elemente ist vielmehr sogar die Möglichkeitsbedingung für die täuschend ›authentische‹ und zugleich auf anderes verweisende Funktion des Messing-Theaters oder des Theater-Messings. Die Auflösungserscheinungen im *Messingkauf*, der ›Abbau‹, der uns dort vorgeführt wird, mag somit auch der unmögliche Versuch sein, das Theater eben doch in seine Einzelteile zu zerlegen, es zurückzumontieren oder kurz: zu dekonstruieren.

Hinzu kommt ferner das Element des Kaufs, denn das Messing, sprich das (Oberflächen-)Material des Theaters, soll ja nicht lediglich verwendet, sondern zunächst einmal gekauft werden. Die Legierung als Vermischung der verschiedenen Elemente wird somit nicht selbst hergestellt, sondern käuflich erworben, womöglich auch ›abgekauft‹ im uneigentlichen Sinne, wobei sich dann die Frage stellt, wer hier wem etwas ›abkauft‹. In der Anekdote ist es der Messinghändler, mit dem sich der Philosoph identifiziert und der dem Trompeter, welcher der Analogie folgend ein Schauspieler wäre, das Material seines Instruments abkaufen möchte, ohne sich jedoch für dessen aktuelle Form und Funktion zu interessieren. Das Interesse am bloßen Material und dessen Kauf sprengt also die Form und reduziert ›das Theater‹ (respektive die Trompete) auf die jeweilige Materialität oder mehr noch den Gebrauchswert desselben. Der Trompeter allerdings möchte sein Instrument nicht als reines Messing verkaufen, weil die aktuelle Form des Messings – hier die Trompete – für ihn eben mehr ist als das bloße Material, aus dem sie hergestellt worden ist. Der Philosoph ist in diesem Sinne mehr noch als ein geschäftstüchtiger Egoist, ein Dekonstruktivist und Materialist: »klipp und klar: ich suche ein mittel, vorgänge unter menschen zu bestimmten zwecken nachgeahmt zu bekommen, höre, ihr verfertigt solche nachahmungen, und möchte nun feststellen, ob ich diese art nachahmungen brauchen kann.«¹⁰⁴ Wie der Händler bloß am Messing interessiert ist, um es für seine eigenen Zwecke zu nutzen, so ist der Philosoph nicht am Theater als solchem interessiert, sondern an dessen einzelnen Nachahmungen, und zwar nur an jenen, die er für seine Zwecke brauchen kann. Wenn aber auch das Messing, also – um im Bild zu bleiben – auch die einzelnen, für den Philosophen brauchbaren Nachahmungen eine mithin unauflösbare und das heißt gerade nicht dekonstruierbare

Mischung verschiedener Elemente sind, dann entpuppt sich das Bild als seinerseits irreduzibel, da die jeweilige Reduktion auf ein vermeintliches ›Material‹, das sich beliebig weiterverwenden lässt, die Tatsache verschleiert, dass auch dieses Material bereits aus Einzelteilen besteht, welche sich allerdings nicht so ohne weiteres wiederum reduzieren oder zerlegen lassen. Anders gesagt: Die ›Dekonstruktion‹ und die Möglichkeit der Weiterverarbeitung von derart zerlegtem ›Material‹ (wir erinnern uns an das Zitat und die Zitierbarkeit im vorigen Kapitel) scheinen eine Grenze zu haben.

›Der Messingkauf‹, so lässt sich zusammenfassen, ist eine potenzierte Metapher, die mindestens drei Dimensionen des skizzierten Theaters, welche ihrerseits zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen, in sich vereinigt: die Täuschung, die Mischung und die Möglichkeit der Instrumentalisierung für partikulare, dem Theater selbst fremde Interessen.

Alle drei Komponenten führen uns wieder zurück zum Zuschauer, denn der Philosoph, so wie er an der gerade besprochenen, zentralen Stelle in Erscheinung tritt, erweist sich durchaus als ein besonderer Typus des Zuschauers, eines Zuschauers nämlich, der teilnimmt, mitdenkt, urteilt, aber auch seine ganz eigenen, privaten Interessen im Blick hat, wie oben gezeigt worden ist. Er ist nun einmal, wie er selbst sagt, als ein Fremder gekommen und bleibt dies auch:

ich möchte also noch einmal betonen, dass ich mich als eindringling und außenseiter hier fühle in diesem haus voll von tüchtigen und unheimlichen apparaten, als jemand, der hereingekommen ist, nicht um behagen zu empfinden, ja sogar ohne furcht unbehagen erzeugen würde, da er mit einem ganz besonderen interesse gekommen ist, dessen besonderheit man gar nicht genug unterstreichen kann.¹⁰⁵

Sein gleichsam ethnographischer wie auch strategisch naiver Blick von außen, seine Rolle als teilnehmender Beobachter und sein Interesse am ›Material‹ des Theaters stellen das Täuschende, die scheinbare Homogenität des eigentlich aus heterogenen Elementen Vermischten, mithin des willkürlich Montierten, wie auch zu guter Letzt die Instrumentalisierbarkeit des Theaters heraus. Insofern ist er keineswegs einfach ein Zuschauer, sondern eine wesentlich ambivalentere Figur. Er führt auf alle Fälle »einen Kampf gegen das ›so und so‹ [...], einen Kampf gegen Vorstellungen von der Welt als etwas Fertiges, Vorprogrammiertes, Determiniertes und mit sich Identischem

105 Ebd.

[...].«¹⁰⁶ Er evoziert, anders gesagt, die Paradoxa des Theaters im Wortsinne, das heißt die verschiedenen und inkommensurablen Meinungen über, Vorstellungen von und Erfahrungen mit ›dem Theater‹, sei es als Schauspieler, Zuschauer oder Theoretiker desselben.

Der Schauspieler im *Messingkauf* hat indes eine andere Meinung über den Philosophen, wie in einem der Fragmente deutlich wird:

DER SCHAUSPIELER *steht auf*: Er ist kein Zuschauer.

DIE SCHAUSPIELERIN Was meinst du damit?

DER SCHAUSPIELER Er hat keinen Sinn für Kunst. Er ist hier fehl am Ort. Vom Standpunkt der Kunst aus ist er ein Krüppel, ein armer Mensch, der einen ganz bestimmten Sinn nicht mitbekommen hat bei der Geburt, den Kunstsinne. [...] Kunst will er nicht, sie ekelt ihn an, sie soll nicht sein. Ich durchschaue ihn jetzt vollkommen. Er ist der dicke Mann im Parkett, der ins Theater gekommen ist, weil er einen Geschäftsfreund treffen wollte. Wenn ich mir oben mein Herz ausblute über Sein oder Nichtsein, sehe ich sein fischiges Auge auf meine Perücke gerichtet, wenn der Wald von Dunsinane heraufkommt gegen mich, sehe ich ihn nachschauen, wie er gemacht wird.¹⁰⁷

Dass sich der Schauspieler hier in die jeweiligen Titelrollen der beiden wohl bekanntesten Tragödien Shakespeares imaginiert, nämlich *Hamlet* und *Macbeth*, zeugt nicht gerade von Bescheidenheit, kann jedoch auch als ironische Zuspitzung gelesen werden. Ob der Figur des Schauspielers selbst diese ironische Haltung eigen ist, wird aus dem Fragment allerdings nicht deutlich. Einen Hinweis auf die ungebrochene Ernsthaftigkeit der Figur, die von außen relativiert werden muss, liefert die letzte Replik der Schauspielerin, die ihren Kollegen fragt: »Springst du jetzt mit der Kunst zusammen nicht etwas zu hoch?«¹⁰⁸

Bemerkenswert an der Passage ist jedoch nicht in erster Linie die durchaus klischeebehaftete Polemik des Schauspielers gegen den Philosophen, sondern die räumliche Positionierung des Schauspielers, der sich selbst nämlich

106 Lydia J. White: »Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners *Woyzeck* und Bertolt Brechts *Der Messingkauf*«, in: *The Creative Spectator/Der kreative Zuschauer*, hg. von Theodore F. Rippey, Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook 39 (2014), S. 216–234. Hier S. 221.

107 Hier zitiert nach GBFA 22.2, S. 787.

108 Ebd. S. 788.

als Zuschauer und gleichsam ›Beleuchter‹ des Philosophen imaginiert, mit-hin als einen Beobachter zweiter Ordnung: Er »durchschaue« ihn »vollkommen«, meint er, »sehe« sein »fischiges Auge« auf seine Perücke gerichtet und »sehe« ihn »nachschaun«, wie der Wald gemacht ist. Durch diese Perspektivierung verkehren sich die Rollen der beiden Antagonisten und die Aussage des Schauspielers wird performativ, unterstrichen noch durch seine Bewegung des Aufstehens: Er verlässt seinen Platz, urteilt über den Philosophen-Zuschauer, macht diesen seinerseits zum Objekt der Beobachtung und damit sich selbst zum urteilenden, zum »emanzipten« Zuschauer. Die Tatsache, dass er von sich selbst behauptet, diese doppelte Konzentration – auf sein eigenes Spiel und auf denjenigen, der ihn beobachtet – bewerkstelligen zu können, lässt darauf schließen, dass er in der von ihm geschilderten Situation ein ›kalter‹ Schauspieler im Sinne Diderots ist, einer, der zugleich er selbst, ganz bei sich ist und zugleich auch ganz auf die Figur konzentriert ist, die er spielt. Das hieße jedoch auch, dass er nicht der ungebrochene Gefühlsschauspieler sein kann, als welchen er sich dem Philosophen in der anderen zitierten Stelle ausgegeben hat. Wäre er ein solcher, dann könnte er jene Beobachtung zweiter Ordnung gar nicht vollziehen, denn er ginge ganz in seiner Rolle auf.

Was der Schauspieler hier zeigt, ist demnach weniger, dass der Philosoph kein Zuschauer ist, wie er behauptet, sondern dass er selbst nicht jener Schauspieler ist, als den er sich ausgegeben hat, zugleich jedoch ebenfalls ein Zuschauer. Mit Rancière lässt sich hier tatsächlich von einem »Paradox des Zuschauers« sprechen, »ein Paradox, das vielleicht grundlegender ist als das berühmte Paradox des Schauspielers. Dieses Paradox lässt sich einfach formulieren: Es gibt kein Theater ohne Zuschauer [...].«¹⁰⁹ Die Stoßrichtung Brechts im *Messingkauf* geht freilich in genau die Richtung dieses Rancière zufolge »unmöglichen«, weil zuschauerlosen Theaters,¹¹⁰ dessen konkrete Unmöglichkeit sich aber an genau dieser Stelle besonders bemerkbar macht: Um ein Urteil über den Philosophen sprechen zu können, muss der Schauspieler sich zunächst selbst in eine Zuschauerrolle begeben oder zumindest in eine solche imaginieren, indem er sogar räumlich eine andere Position bezieht. Die Pointe besteht schließlich darin, dass der Schauspieler dem Philosophen genau das zum Vorwurf macht, was Kennzeichen des Theaters selbst ist, nämlich nicht mit sich und den eigenen Bezeichnungen identisch zu sein.

109 Rancière: *Der emanzipte Zuschauer*, S. 12.

110 Vgl. auch Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer)«.

Was er ihm vorwirft, das ist, kein stummer, genießender Zuschauer zu sein, der die Verteilung der Rollen als eindeutige und unveränderbare belässt: agierende Schauspieler auf der Bühne und passive Zuschauer im Parkett. Um das jedoch überhaupt zur Sprache bringen zu können, muss er selbst seine vermeintlich »natürliche« Position verlassen – er tut dies sogar physisch, indem er aufsteht – und seinerseits in die Rolle des urteilenden und analysierenden Zuschauers schlüpfen, anstatt die »Darbietung« des Philosophen als Philosophen einfach zu »genießen« – denn immerhin spielt auch der lediglich seine Rolle.

Was den Philosophen, obwohl er dem Schauspieler zufolge ein Kunstbause ist, also auszeichnet, ist, dass er zunächst unbeirrt und konsequent seine Rolle spielt, damit jedoch gleichzeitig den Schauspieler derart aus der Reserve lockt, dass dieser seine eigenen Vorurteile über das Theater und die Kunst im Allgemeinen artikuliert. Dieses Einfordern fester Positionen führt dann performativ gerade zu deren Auflösung oder zumindest einer Verschiebung, was wiederum Kennzeichen des gesamten Textkonvoluts ist, in dem die Positionen keineswegs so eindeutig verteilt sind, wie es aufgrund der prototypisch benannten Figuren zunächst den Anschein haben mag. Vielmehr entwickeln sich die Positionen der Figuren immer wieder innerhalb der Dialoge, so zum Beispiel auch beim zentralen Thema der Einfühlung, von der sich der Schauspieler als Dogma verabschiedet, ohne sie im Folgenden jedoch in Gänze abzulehnen, während der Philosoph schließlich die »Leichtigkeit«¹¹¹ zum zentralen Merkmal des Theatermachens erklärt und damit einen Ausweg aus der nur vermeintlichen Aporie aufzeigt, nämlich ein Drittes jenseits der konsequenten Einfühlung einerseits und deren völliger Verbannung andererseits benennt:

DRAMATURG [...] diese Leichtigkeit hast du verbunden mit einem großen Ernst der Aufgabe gesellschaftlicher Art.

SCHAUSPIELER Am meisten hat mich anfangs deine Forderung, einzig und allein mit dem Verstand zu arbeiten, verstimmt. Du verstehst, das Denken ist etwas so Dünnes, im Grund Unmenschliches. Selbst wenn man es gerade das Menschliche nennen will, macht man hier einen Fehler, denn dann fehlte mir an ihm eben das Tierische.

PHILOSOPH Und wie steht es jetzt damit?

SCHAUSPIELER Oh, dieses Denken scheint mir jetzt nicht mehr so dünn. Es

111 Vgl. ebd. S. 44–46.

steht in gar keinem Gegensatz zum Fühlen. Und was ich den Zuschauern er-
rege, sind nicht nur Gedanken, sondern auch Gefühle. Das Denken scheint
mir jetzt einfach eine Art Verhalten, und zwar ein gesellschaftliches Verhal-
ten. An ihm nimmt der ganze Körper mit allen Sinnen teil.¹¹²

Dem versöhnlichen Ton der Diskutanten entspricht auf inhaltlicher Ebene
die Versöhnung von Denken und Fühlen zu einem »gesellschaftlichen Ver-
halten«, jenem zuvor ausgeschlossenen Dritten also, an dem jetzt »der ganze
Körper mit allen Sinnen« teilnimmt. Das Fragment endet schließlich mit ei-
ner Notiz, die keiner der Figuren zugeordnet ist, nämlich mit der »Fähigkeit,
Impulse zu verleihen.«¹¹³ Diese Fähigkeit ist, folgt man den vorangegan-
genen Beschreibungen des Dramaturgen über die vom Philosophen ins Spiel
gebrachte »Leichtigkeit«, nichts anderes als deren Folge:

Das Wissen, daß dieses Etwas-Vorgeben, für das Publikum Zurechtmachen
nur in einer heiteren, gutmütigen Stimmung vor sich gehen kann, einer
Stimmung, in der man zum Beispiel auch zu Späßen geneigt ist. Du hast
den Ort der Kunst richtig bestimmt, als du uns so auf den Unterschied
zwischen der Arbeit eines Mannes, der fünf Hebel an einer Maschine be-
dient, und einem Mann, der fünf Bälle auffängt, aufmerksam machtest. Und
diese Leichtigkeit hast du verbunden mit einem großen Ernst der Aufgabe
gesellschaftlicher Art.¹¹⁴

Die »Fähigkeit, Impulse zu verleihen«, lässt sich hier nahtlos anfügen, denn
diese ist es nicht nur, die der Mann mit den fünf Bällen benötigt, sondern
auch derjenige, der »Späße« macht oder für das Publikum etwas »zurecht-
macht«, insofern er tatsächlich etwas bewirken möchte, das auf andere Art
zustande kommt als dadurch, dass er mechanisch »fünf Hebel an einer Ma-
schine bedient«. Eben darum muss die Stimmung nicht bloß »heiter«, son-
dern auch »gutmütig« sein, sie muss von einem Wohlwollen dem Publikum
gegenüber getragen sein, und sei dieses auch nur ein imaginiertes oder ein
zukünftiges, erst noch kommendes Publikum. Zusammengefasst heißt das:
Der große Ernst der Aufgabe gesellschaftlicher Art benötigt die Fähigkeit, Im-
pulse zu verleihen, und ist daher auf Leichtigkeit angewiesen und auf Gut-
mütigkeit. Dafür braucht es dann in der Tat weniger Zuschauer als vielmehr

112 GBFA 22.2, S. 752f.

113 Ebd.

114 Ebd.

Mitspieler, Gesprächspartner, Freunde und Kritiker – und andere Impulsverleiher. Auch hier, im Theater, braucht es eine ›Politik der Freundschaft‹, um mit Derrida zu sprechen.

In einer weiteren kurzen Passage, die ebenfalls keiner der Figuren zugeordnet ist, wird schließlich die Kunst im Allgemeinen als »ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit« bezeichnet, dessen Autonomie sich gerade darin zeigt, Widersprüche, Paradoxa und somit auch echte Pluralität darstellen zu können: »So ist die Kunst ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit, welches weder verhüllte Moral, noch verschönertes Wissen allein ist, sondern eine selbständige, die verschiedenen Disziplinen widerspruchsvoll repräsentierende Disziplin.«¹¹⁵ Dies mag ein Hinweis auf die im *Messingkauf* implizit enthaltene ›Theatertheorie‹ oder zumindest auf einen, und zwar den zentralen Aspekt davon sein: Theater als eine die verschiedenen Disziplinen widerspruchsvoll repräsentierende Disziplin, gewissermaßen als Meta-Disziplin, die alle anderen in sich enthält, ohne dass diese jedoch gänzlich im Theater aufgehen würden. Para-Doxa als Gegenmeinungen, Gegenstimmen bleiben so erhalten, können erscheinen, werden nicht aufgelöst oder zum Schweigen gebracht – auch in Abwesenheit eines konkreten Publikums und gerade durch die eigene Unabgeschlossenheit.¹¹⁶

IV.2.1 Der Schauspieler, die Einfühlung und der Widerspruch: Ein Echo aus Diderots *Paradox*

In der großen Komödie, der Komödie der Gesellschaft, auf die ich immer zurückkomme, sind alle heißen Seelen auf der Bühne, alle genialen Leute sitzen im Parkett. Die ersten heißen Verrückte, die zweiten, die sich damit beschäftigen, ihre Verrücktheiten zu kopieren, heißen Weise.¹¹⁷

In Diderots *Paradox über den Schauspieler* gibt es eine interessante und – wie bereits diskutiert worden ist – für das Verständnis des Gesamttextes zentrale Umkehrung der üblichen Rollen: Nicht etwa im institutionalisierten Theater, wie gemeinhin angenommen, sondern in der Gesellschaft, gar in der »Komödie der Gesellschaft«, sind die Gefühlsschauspieler, die »heißen Seelen« auf der Bühne. Die Nachahmer, nämlich die berufsmäßigen Schauspieler, sitzen

115 Ebd. S. 755.

116 Vgl. Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer)«, S. 48.

117 Diderot: *Paradox*, S. 12.

dort als Zuschauer im Parkett und studieren jene. Sie sind darüber hinaus auch »Weise« und somit nicht bloß Spieler und Zuschauer, sondern womöglich auch noch Dramaturg und Philosoph in einer Person. Bei Diderot nutzen die Schauspieler ihre Erkenntnisse und ihr Talent dann freilich, um später die Theaterzuschauer zur Einfühlung in die von ihnen vorgespielten Rollen zu bewegen. Sie sind, so kann man sagen, zwar selbst emanzipierte Zuschauer, aber auch geschickte Manipulatoren, wenn es um das eigentliche Theaterpublikum geht. Das »Kopieren« der Verrücktheiten dient nicht primär der Belehrung der Zuschauer, sondern deren Unterhaltung qua Suggestion. Dem idealen Schauspieler nach Diderot bleibt daher, wir erinnern uns,

weder Verwirrung, noch Schmerz, noch Melancholie, noch seelische Niedergeschlagenheit. Diese Gefühlseindrücke nehmt ihr mit euch fort. Der Schauspieler ist müde, ihr seid traurig. Es liegt daran, daß er sich bewegt hat, ohne zu fühlen, und ihr gefühlt habt, ohne euch zu bewegen. [...] die Illusion ist euer; er weiß genau, daß er sie nicht ist.¹¹⁸

In Brechts *Messingkauf* wiederum verschiebt sich die Verteilung der Rollen auf andere, und zwar radikalere Weise, die, wie zum Teil schon gezeigt worden ist und hier noch weiterverfolgt werden soll, mit einem ebenso radikalen Nachdenken über das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer, Denken-dem und Fühlendem einhergeht: Alle Figuren, sowohl diejenigen, die üblicherweise auf der Bühne sind (der Schauspieler und die Schauspielerin), als auch diejenigen, die entweder hinter den Kulissen sind (der Dramaturg und der Beleuchter) oder im Parkett sitzen (der Philosoph), befinden sich dort auf einer im Abbau befindlichen Bühne, und zwar ohne Zuschauer. Im Verlauf der Dialoge gibt es jedoch, wie schon gezeigt worden ist, verschiedene Änderungen der Positionierungen, insbesondere was die vorübergehende Besetzung jener Leerstelle betrifft, die durch die Abwesenheit von Zuschauern entsteht. Diese Änderungen führen nicht zuletzt dazu, dass sich diejenigen Fragmente, denen keine Figurenbezeichnung vorangestellt ist, meist auch nicht ohne weiteres einer bestimmten Figur zuordnen lassen.

Übertragen auf Diderots Bild von der »Komödie der Gesellschaft« haben wir es im *Messingkauf* also mit einer gesteigerten Unordnung zu tun, insofern nicht nur die Zuordnung der üblichen Plätze vertauscht worden ist, denn es sind bei Diderots Beschreibung bereits »alle heißen Seelen auf der Bühne, alle genialen Leute sitzen im Parkett«, sondern die bipolare Verteilung der

118 Ebd. S. 13f.

Plätze selbst – Schauspieler und Zuschauer, Fühlende und Denkende – in Frage steht. Anders gesagt, Brechts *Messingkauf* thematisiert inhaltlich wie formal die »paradoxe Wirksamkeit der reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung.«¹¹⁹ Den Begriff der ›Unordnung‹ verwendet Brecht in seinem *Arbeitsjournal* indessen auch selbst, um den *Messingkauf* zu beschreiben. Am 5.9.1943 notiert er dort: »der messingkauf liegt in unordnung.«¹²⁰ Dies kann im Hinblick auf das zuvor Diskutierte nicht nur als Hinweis auf den bleibenden fragmentarischen Charakter verstanden werden, sondern auch als Beschreibung der dort entwickelten ›Theorie‹ selbst, die insofern schwer als Theorie fassbar ist, als sie zum einen eine Antwort auf bestimmte Umstände und daher womöglich nicht verallgemeinerbar ist und weil sie zum anderen eine Theoretisierung des hier ›dramatisch‹, also weitgehend im Dialog Verhandelten dogmatisch werden und damit jene ›Leichtigkeit‹ verlieren würde, von der an anderer Stelle ebendort die Rede gewesen ist.

Die ›Unordnung‹ hat dann auch Auswirkungen auf die ›Theorie‹ vom Schauspieler, die implizit entwickelt wird. Diese ist aus den eben genannten Gründen keineswegs statisch, fußt nicht auf einzelnen Lehrsätzen, sondern besteht gerade in der ambivalenten und lebendigen Auseinandersetzung über und von Zuschauer und Schauspieler, Bühne und Parkett, und dies noch vermittelt über die verschiedenen einander widersprechenden Figuren des *Messingkaufs*. Brechts dort formuliertes Anliegen ist zwar eindeutig emanzipatorisch, was die Rolle der Zuschauer betrifft, jedoch steht die Form des »verkehrs zwischen bühne und zuschauerraum« selbst zur Debatte, wie in einem Eintrag im *Arbeitsjournal* vom 2.8.1940, also in einer früheren Arbeitsphase, deutlich wird: »den MESSINGKAUF durchflogen. die theorie ist verhältnismäßig einfach. betrachtet wird der verkehr zwischen bühne und zuschauerraum, die art und weise, wie der zuschauer sich der vorgänge auf der bühne zu bemächtigen hat.«¹²¹ Der Zuschauer soll sich, so viel ist klar, »der vorgänge auf der bühne bemächtigen«, es steht jedoch zur Debatte, wie das geschehen soll und die Debatte selbst wird ihrerseits auf einer Bühne geführt – ohne Zuschauer.

Es ist daher auch hier naheliegend, sich zunächst den Schauspieler und dessen ›Rolle‹ genauer anzusehen, der bipolaren Verteilung der Positionen also zunächst einmal zu folgen. Die intensive Auseinandersetzung mit dem

119 Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 29.

120 Brecht: *Arbeitsjournal*, S. 617.

121 Ebd. S. 136.

Schauspieler fällt in die dritte und damit vorletzte Arbeitsphase am *Messingkauf* im oder um das Jahr 1945.¹²² Es findet sich in den Fragmenten aus dieser Zeit ein Gedicht oder zumindest ein in Versen abgefasster Text über die Nachahmung respektive »den Nachahmenden«, der bereits jene konträren Positionen in sich vereint, welche der Schauspieler und der Philosoph an der oben besprochenen Stelle noch gegeneinander vertreten haben, nämlich Einfühlung und genaue Nachahmung des Schauspielers auf der einen Seite und kritische Distanznahme, das Zeigen des Zeigens auf der anderen Seite. Hier aber erscheint »der Nachahmende« vielmehr als Denkender, der sich dennoch nicht völlig distanziert, sondern gerade als Denkender und Kommentieren-der besonders tief in die Nachahmung eintaucht, die wiederum erst dadurch verwirklicht wird, gewissermaßen als Hyperrealität:

der nur nachahmende, der nichts zu sagen hat
zu dem, was er da nachahmt, gleicht
einem armen schimpansen, der das rauchen seines bändigers nachahmt
und dabei nicht raucht. niemals nämlich
wird die gedankenlose nachahmung
eine wirkliche nachahmung sein.¹²³

Zunächst einmal wirken die durchgängigen Enjambements als Unterbrechungen und Pointierungen des jeweils Folgenden zugleich. Was hier verworfen wird, ist offenkundig keineswegs die Einfühlung (auch wenn diese nicht direkt erwähnt wird), sondern die »Gedankenlosigkeit« und Sprachlosigkeit des Nachahmenden, das gleichsam »bloße« Nachahmen ohne eigenes Zutun. Jene Defizite äußern sich wiederum darin, dass die Nachahmung nicht konsequent genug, das heißt nicht »wirklich« genug erfolgt: Um seinen Bändiger wirklich nachzuahmen, muss der Schimpanse, so das zentrale Bild, »wirklich« rauchen und nicht bloß so tun, »als ob« er rauche. »Gleichen« und »Nachahmen« stehen dabei in einem Spannungsverhältnis derart, dass sie einander in einer *mise en abyme* »aufheben« und auch diese selbst durchkreuzen. Bis zum Ende des ersten Satzes haben wir es mit einer weitgehenden Symmetrie zu tun, deren Mitte das Verb »gleichen« am Ende der zweiten Zeile bildet und die damit die semantische Ebene, eben den Vergleich des Nachahmenden mit dem Schimpansen, auch performativ darstellt. Es handelt sich also um eine buchstäbliche »Gleichung«, bei der das *tertium comparationis*

122 Vgl. Krabel: Art. »Der Messingkauf«, S. 210.

123 BBA 127, 49.

identisch – eben ›gleich‹ – zu sein scheint mit dem zu Vergleichenden, nämlich mit dem Akt des Nachahmens. Ein *tertium* wird es jedoch erst dadurch, dass es selbst nicht mit sich identisch ist, was wiederum durch ein zweites *tertium* ausgedrückt wird, nämlich durch das Rauchen als einen konkreten Akt der Nachahmung. Anders gesagt: Die ›wirkliche‹ Nachahmung verhält sich zum Nachgeahmten wie das *tertium* zum Vergleich und wie das Zitat zum Zitierten: Sie fügen dem ›Ursprünglichen‹, dem Original jeweils etwas hinzu, sind mehr und nicht etwa weniger als dieses; sie sind Kommentar, Gedanke, Bewusstmachung, Verwandlung in Kunst des ansonsten ›bloß‹ Vorhandenen.

Dabei wird das Rauchen des Schimpansen über den Vergleich den beiden Negationen oder vielmehr Privationen am Anfang und am Schluss entgegengestellt (›nichts zu sagen [...] zu dem‹, ›gedankenlos‹). Das Rauchen als konkreter und wirklich vollzogener Akt steht somit für den Kommentar zum Nachgeahmten und für den Gedanken dazu gleichermaßen, und das heißt: Gedanke, Versprachlichung und Kommentar fallen zusammen, ermöglichen die ›wirkliche‹ Nachahmung, die dadurch *als* Nachahmung erscheint, und das heißt *als* Nicht-Identisches. Die Nachahmung, die *als* solche glückt und *als* Nachahmung erscheint, ist nicht das, was sie vorgibt zu sein, nicht identisch mit dem, was sie darstellt, aber gerade deswegen eine gelungene Nachahmung. Anders gesagt: Die Über-Identifikation mit dem Nachgeahmten (die durchaus eine Nähe zur Einfühlung aufweist) ist zugleich die Distanzierung davon. Weil so die Nachahmung *als* Nachahmung erscheinen kann, ist sie zugleich ein Kommentar zum Nachgeahmten, mithin auch Kritik. Sie ist reines Zeigen und damit nicht identisch mit dem Nachgeahmten, sondern verdoppelt dieses, macht es sichtbar und benennbar. In der solchermaßen verstandenen Nachahmung zeigen sich Gemeinsamkeiten sowohl mit dem Zitat als auch mit der Geste. Konsequenterweise führte eine solche Nachahmung zu ›zitierbaren Gesten‹ oder umgekehrt: ›Zitierbare Gesten‹ wären die Möglichkeitsbedingung solcher Nachahmung.

Die Ambivalenz und Doppelbewegung der Nachahmung als Angleichung und Distanzierung versucht der Philosoph indes argumentativ zu fassen, indem er zwischen ›hineinversetzen‹ und ›hinausversetzen‹ differenziert, zwischen ›vorstellung‹ und ›illusion‹ und schließlich zwischen ›sichhineinfühlen‹ und ›sichhineinversetzen‹:

DER PHILOSOPH ihr werdet wohl immer wieder euch in die person, die ihr darstellen sollt, in ihre lage, in ihre körperlichkeit, in ihre denkweise im geist

hineinversetzen müssen. das ist eine der operationen des aufbaus der figur. es fördert durchaus unsere zwecke, nur ist nötig, daß ihr es versteht, euch dann wieder hinauszusetzen. es ist ein großer unterschied, ob jemand eine vorstellung von etwas hat, wozu er fantasie braucht, oder eine illusion, wozu er unverstand braucht.¹²⁴

Dass der Philosoph jedoch seinerseits einer übertriebenen ›Einfühlung‹ in den von ihm indirekt kritisierten Schauspielertypus unterliegt, deutet der Schauspieler in seiner Replik an und bildet damit ein Korrektiv zur Position des Philosophen:

DER SCHAUSPIELER ich glaube, du hast eine übertriebene meinung, fast eine illusion darüber, wie tief wir schauspieler des alten theaters uns in die rollen einfühlen. ich kann dir sagen, wir denken an allerhand beim spielen des lear, woran lear kaum gedacht haben dürfte.¹²⁵

In der Entgegnung des Philosophen wird dann allerdings eine weitere Differenzierung eingeführt, nämlich jene entscheidende zwischen Schauspieler und Publikum. Erinnerte der bisherige Dialog nicht nur der Form, sondern auch der Positionen wegen an Diderots *Paradox über den Schauspieler*, so wird nun die große Differenz dazu deutlich: Es geht dem Philosophen nicht um einen idealen, ›großen‹ Schauspieler und die Perfektionierung von dessen Kunst, sondern vor allem anderen darum, das Publikum *nicht* in eine Illusion zu versetzen:

DER PHILOSOPH ich zweifle nicht daran. [...] aber das sind lauter gedanken, die der bemühung gewidmet sind, das publikum nicht aus seiner illusion aufwachen zu lassen. sie mögen eure einfühlung stören, aber sie vertiefen die des publikums. und es ist mir ja bei weitem wichtiger, daß die letzte nicht zustandekommt, als dass die eure nicht gestört wird.¹²⁶

Wenn aber der Schauspieler behauptet, dass seine Einfühlung beim Spiel auf der Bühne ohnehin nie besonders groß sei, er das Publikum durch sein Spiel aber dennoch in eine Illusion versetzen kann, dann kann es gar nicht die Einfühlung des Schauspielers sein, welche die Illusion erzeugt, mithin ist auch

124 BBA 127, 54.

125 Ebd.

126 Ebd.

nicht dessen Einfühlung in die Rolle das Problem. Das erkennt auch der Philosoph und antwortet auf die Frage des Schauspielers, ob das »sichhineinversetzen« in die Person »also nur bei den Proben vor sich gehen und nicht auch beim spielen«¹²⁷ geschehen soll, mit einer uneindeutigen, aber dennoch präzisen Stellungnahme, die verrät, dass es bei der Verabschiedung der Einfühlung nicht um ein Dogma geht, sondern um eine Reaktion auf spezifische Umstände und um die Vermeidung von Einseitigkeit:

DER PHILOSOPH ich bin jetzt in einiger Verlegenheit mit meiner Antwort. Ich könnte einfach antworten: beim spielen sollt ihr euch nicht in die Person hineinversetzen, dazu wäre ich durchaus berechtigt, einmal, da ich einen Unterschied zwischen sich einfühlend und sich hineinversetzen gemacht habe, dann weil ich wirklich glaube, die Einfühlung ist ganz unnötig, vor allem aber, weil ich fürchte, durch eine andere Antwort, wie immer sie sei, dem ganzen alten Unfug wieder ein Türlein zu öffnen, nachdem ich das Tor vor ihm verschlossen habe. Gleichwohl zögere ich.¹²⁸

Es ist also keineswegs so, dass die Einfühlung für den Philosophen *per se* gefährlich wäre, vielmehr, so meint er, sei sie »ganz unnötig«, es braucht sie einfach gar nicht unbedingt. Trotz seiner Furcht öffnet er das »Türlein« zu ihr, dann aber doch wieder und bekennt:

Ich kann mir Einfühlung als Grenzfall vorstellen, ohne dass Schaden geschieht. Durch eine Reihe von Vorkehrungen könnte man Schaden vermeiden. Sie müsste unterbrochen werden und nur an bestimmten Stellen stehen oder ganz, ganz schwach sein und gemischt mit kräftigen andern Operationen. [...] kurz, wenn ich sicher sein könnte, dass ihr den ungeheuren Unterschied zwischen dem neuen Spiel und dem alten, das auf voller Einfühlung beruht, als kaum weniger ungeheuer sehen könntet, wenn ich ganz schwache Einfühlung für möglich erkläre, dann würde ich es tun.¹²⁹

Die Vorsicht, mit der er das »Türlein« öffnet, und der fast durchgängige Konjunktiv verraten indes noch etwas von der zuvor geäußerten Furcht, aber auch von dem Bedürfnis, das Andere nicht ganz auszuschließen, ihm noch Raum zu gewähren, da die Gegensätze möglicherweise nicht so ausschließend sind, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mögen.

127 Ebd.

128 BBA 127, 54/55.

129 Ebd.

Sofern Einfühlung und Empathie synonym zu verstehen sind,¹³⁰ kann vor diesem Hintergrund ein Argument dafür gefunden werden, warum die Einfühlung vom Philosophen nicht ganz verworfen wird, warum sie nicht unbedingt schaden muss. Der Grund dafür liegt darin, dass es sehr feine graduelle Unterschiede gibt, dass »ganz schwache einfühlung für möglich«¹³¹ erklärt werden kann, die Gefahr, die der Philosoph fürchtet, aber in der »vollen« Einfühlung besteht, die wohl als Identifikation und Selbstverlust zu verstehen ist. Volle Einfühlung käme dem Ressentiment im Sinne Nietzsches¹³² gleich, wie es hier, im Anschluss an Breithaupts Thesen zur Empathie, schon mehrfach besprochen worden ist, doch wenn es Einfühlung in verschiedener Intensität gibt und sie zudem unterbrochen werden kann, dann muss sie keinen Schaden anrichten. Als Schaden wäre dabei jene Wirkung auf den Zuschauer zu verstehen, welche diesen von seiner Realität entfernt, kurz: Schaden entsteht dann, wenn Einfühlung als Herrschaftsmittel gegen den Zuschauer eingesetzt wird und damit die tatsächlichen Probleme in der Wirklichkeit verschleiert und nicht etwa kritisch beleuchtet werden.¹³³ Dass dies die Position des Philosophen ist, hat Klaus-Detlef Müller festgestellt und zudem darauf hingewiesen, »daß Brecht als den Höhepunkt und die reinste Form des solchermaßen diffamierten Illusionstheaters das naturalistische Theater und insbesondere das System Stanislawskis analysiert.«¹³⁴ Wir werden allerdings später sehen, dass Brecht noch ein anderes »Illusionstheater« im Blick hatte, eines, dessen affektive Wirkungsmacht noch sehr viel größer und schädlicher gewesen ist.

Setzt man diese Differenzierungen, also die Tatsache, dass Einfühlung nicht dogmatisch, sondern unter spezifischen Voraussetzungen abgelehnt wird, in Bezug zu den oben besprochenen Versen über die Nachahmung im *Messingkauf*, so wird außerdem klar: Der Nachahmende, von dem dort die Rede ist, sollte womöglich sogar ein Mensch voller Leidenschaft, einer mit

130 Dass der »Begriff der Einfühlung weitgehend durch den Begriff der Empathie ersetzt worden ist«, setzen etwa Robin Curtis und Gertrud Koch im Vorwort zu ihrem Sammelband zur »Einfühlung« voraus. Vgl. Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009, S. 7.

131 BBA 127, 55.

132 Vgl. Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, S. 60.

133 Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und »Linksabweichung« in Bertolt Brechts »Messingkauf«, in: *Brechts Theorie des Theaters*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1986, S. 142–182. Hier S. 154.

134 Ebd.

starken eigenen Gefühlen sein, und zwar, um die Nachahmung selbst kritisch kommentieren zu können, sie ›wirklich‹ werden zu lassen als Nachahmung, nicht als vermeintlich Identisches mit dem Nachgeahmten. Dadurch wäre dann auch eine graduelle, eine bewusste Einfühlung möglich. Als lediglich Einfühlender wäre die von ihm vollzogene Nachahmung jedoch keine, sondern der Einfühlende würde sich in der naturalistischen Abbildung verlieren, jedoch ohne ›wirklich‹ zu rauchen, wie es dort heißt, das bedeutet, ohne tatsächlich selbst etwas aktiv zu tun. Gelungene Nachahmung basiert hingegen zunächst einmal auf Ästhetisierung, die Schauspielkunst auf »einem unmittelbaren menschlichen Vermögen, einer Lust der Menschen in Gesellschaft.«¹³⁵ Darum auch ist der Philosoph der Meinung, dass die Einfühlung für das Schauspiel eigentlich »ganz unnötig« sei, wenngleich das keiner Verdammung der Einfühlung als solcher gleichkommt, lediglich der Begrenzung ihrer Wirksamkeit und Angemessenheit, denn Kritik wird dadurch wenn nicht direkt verunmöglicht, so doch zumindest behindert. Wird Einfühlung als Mittel eingesetzt, besteht eine Diskrepanz zwischen vordergründigen Zwecken und den Mitteln zu deren Erreichung, wie es sie auch in Bezug auf den Naturalismus und dessen geradezu photographische Wiedergabe von Wirklichkeit gibt: »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.«¹³⁶

Die Einfühlung als mitunter suggestive und irrationale Technik behindert also das kritische Vermögen, sie hypnotisiert und paralyisiert genau genommen. Warum gerade die Einfühlung als ›suggestive Technik‹ aber im Grunde sogar »ganz unnötig« ist, das zeigt ein anderer kurzer Text Brechts aus etwa der gleichen Zeit. Die Wahrheit, so die dort vertretene These, braucht keine suggestiven Techniken, zu denen eben auch die Einfühlung zu rechnen ist, um erkannt zu werden, sondern vielmehr eine präzise Bezeichnung, Begriffe, mithin Ratio:

Wir wissen von jenen Schulen für Verkäufer, wo die Angestellten lernen, suggestiv zu verkaufen. Alle diese Haltungen sind oft beobachtet bei Täuschungsabsichten (»versetzen Sie sich in meine Lage«; »auch Sie hätten nicht anders gehandelt«, »wenn ich Sie wäre, würde ich ...«, »ich würde es nicht

135 GBFA 22.2, S. 754.

136 Müller: »Der Philosoph auf dem Theater«, S. 155.

sagen, wenn ich es nicht glaubte«). Natürlich kann man einen Mann in der Hypnose auch dazu bringen, einen *Apfel* als Apfel zu essen, aber sollte man dies nicht auch ohne Hypnose erreichen können?¹³⁷

Bereits der Versuch, Einfühlung zu erzeugen oder rhetorisch Zustimmung herzustellen, ist demnach verdächtig, denn wozu sollte man jemanden manipulieren oder überreden sollen, wenn es lediglich darum geht, das für jedermann Offensichtliche zu erkennen? Worum es dem Philosophen im *Messingkauf* also zu gehen scheint, das ist darüber hinaus die Verteidigung der Schauspielkunst als etwas, das gerade nicht der Suggestion, dem ›Verkauf‹ und der Täuschung dienen soll, kurz, die Verteidigung der Schauspielkunst als etwas Nicht-Instrumentalisierbares, denn sie »kann nur als eine elementare menschliche Äußerung betrachtet werden, die ihren Zweck in sich hat.«¹³⁸ Damit wäre auch die Schauspielkunst selbst noch einmal gegen eine rein politische Verzweckung geschützt, ob mit oder ohne Techniken der Einfühlung.

Das schließt mithin auch ein, dass Widersprüchliches in der Schauspielkunst und in Bezug auf sie nicht aufgelöst werden kann und daher eine gewisse Scheu besteht – beim Philosophen und bei Brecht selbst –, eine in sich geschlossene, das heißt in aller Regel auch widerspruchsfreie Theorie zu Papier zu bringen. Der Dialog, die dramatische Form scheint dafür jedoch in besonderem Maße geeignet zu sein und verbindet Diderot und Brecht an diesem zentralen Punkt: Beide wenden sich in fiktiven Dialogen und sprachlichen Masken in unterschiedlicher Weise gegen die Einfühlung als zentrale Technik des Theaters – aber eben nicht ganz und gar.

Insofern das Problem der Einfühlung im *Messingkauf* ein so zentrales Thema darstellt und weil sie gerade *nicht* komplett verabschiedet wird, muss auch Ralf Simons These widersprochen werden, beim *Messingkauf* handle es sich im Grunde um eine Theorie der Komödie und folglich seien alle Stücke Brechts als Komödien zu lesen. Brecht, so Simon, nehme

das gesamte Inventar der Komödientradition auf, aber nicht, um aus der basalen Distanznahme Komik zu erzeugen, sondern um aus ihr Kritik entstehen zu lassen. Er ist also für eine Theorie der Komödie dann adaptierbar, wenn eine solche nicht von der Komik und dem Lachen ausgeht, sondern von den zugrundeliegenden Strukturen der Beobachtung und Reflexion.¹³⁹

137 GBFA 22.1, S. 283. (Hervorh. i. O.)

138 GBFA 22.2, S. 754.

139 Simon: »Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*«, S. 280.

Simons These steht und fällt mit der Brecht unterstellten radikalen Verabschiedung der Einfühlung und der permanenten Steigerung von Distanzierungsverfahren und Verfremdungseffekten, da diese die Möglichkeitsbedingungen von Beobachtung und Reflexion seien. Dass diese Einseitigkeit in der Theorie aber gerade im *Messingkauf* so nicht zu finden ist, sollte anhand der vorangegangenen Lektüre in diesem Kapitel deutlich geworden sein. Interessanterweise bemerkt Simon auch, dass die »Theorie« des *Messingkaufs* selbst als »Theater« erscheint, mithin also »theatralisch ist und damit die Pluralität in sich trägt.«¹⁴⁰ Dies jedoch wertet er als Mangel und Widerspruch im Werk Brechts, der, so Simon, »in immer neu nachgeschobenen Selbstkommentierungen dem Ästhetischen eine vereinheitlichende Theorie aufzwingen«¹⁴¹ wolle. Dass gerade die Form des *Messingkaufs* hingegen vielmehr die Infragestellung einer solchen »vereinheitlichenden Theorie« sein könnte, kommt Simon nicht in den Sinn, dabei ist genau das die Konsequenz der nur scheinbar theoretischen Inkonsistenz, mit der die Einfühlung im *Messingkauf* eben nur zum Teil, aber – und das ist wichtig – nicht endgültig verabschiedet wird.

IV.2.2 Die »Theatralik des Faschismus« als dunkelste Seite der Einfühlung

Studieren wir unerschrocken, oder auch erschreckend, wie der, von dem wir sprechen, das Kunstmittel der Einfühlung verwendet! Sehen wir, welche Kunstgriffe er gebraucht!¹⁴²

Einen Hinweis darauf, in welchem konkreten Kontext »das Kunstmittel der Einfühlung« tatsächlich rigide abgelehnt wird, liefert Simon indessen auch. Es ist der Aufsatz über die *Theatralik des Faschismus* von 1939, der ursprünglich vermutlich in den *Messingkauf* integriert werden sollte, in der Gesamtausgabe jedoch davon gesondert erscheint.¹⁴³ Simon liest die *Theatralik des Faschismus*

140 Ebd. S. 290. Simon merkt dies lediglich in einer Fußnote an, obgleich es sich hierbei um eine Beobachtung von zentraler Bedeutung handelt.

141 Ebd. S. 286.

142 GBFA 22.1, S. 566.

143 Vgl. ebd. S. 283 u. 289. Vgl. ferner GBFA 22.2, S. 695: »Zweite Nacht: Die Poetik des Aristoteles/das Emotionenracket/die neuen Stoffe/der Held/der K-Typus und P-Typus/Theatralik des Faschismus/die Wissenschaft/Gründung des Thaeters.« Sowie ebd. der Kommentar auf S. 1075, wo als Datierung der Mai 1939 angegeben ist: »Über die Theatralik

als unmittelbar zum *Messingkauf* gehörend, was im Kontext seiner These zwar plausibel ist, vor dem Hintergrund des hier bisher Erarbeiteten jedoch mehr dafür spricht, dies nicht zu tun.

Es handelt sich bei dem kurzen Text um einen ebenfalls fiktiven Dialog zwischen zwei diesmal namentlich genannten Figuren, Thomas und Karl. Während die einleitenden Worte von Thomas sehr didaktisch klingen – er gibt einen Rückblick auf eine theaterpraktische Übung und kündigt sodann die Beschäftigung mit der »Theatralik im Auftreten der Faschisten«¹⁴⁴ an –, bereitet Karl die Beschäftigung mit dem Theater in dieser Zeit »Unbehagen«, denn er fürchtet Zynismus:

Ich denke mir, daß auch diese Betrachtung eigentlich dem Theater dienen soll, und muß gestehen, daß mir das einiges Unbehagen verursacht. Wie soll ich an das Theater denken, wenn das Leben so schrecklich ist? Zu leben, das heißt, am Leben zu bleiben, ist heute zu einer Kunst geworden; wer will da noch darüber nachdenken, wie man die Kunst am Leben erhalten könnte? Selbst solche Sätze, wie der eben ausgesprochene, scheinen mir schon zynisch in diesen Tagen.¹⁴⁵

Leben, Überleben und Kunst seien demnach geradezu identisch geworden, jedoch erscheint Karl bereits das Aussprechen dieses Satzes mit der anschließenden rhetorischen Frage als zynisch. Er relativiert das Aussprechen einer Wahrheit, indem er dieses Aussprechen selbst – durch den unvermittelten Wechsel von der Objekt- zur Metasprache – als zynisch beschreibt und damit die eigene Kritikfähigkeit gleichsam neutralisiert, den eigenen Worten nicht mehr ganz traut. Jedoch, so macht ihm Thomas klar, ginge es doch gerade darum, »diese Kunst zu leben«¹⁴⁶ zu verbreiten und jene der Unterdrückten zu studieren, und zwar gerade als Unterdrückte. Ausdrücklich geht er davon aus, dass die Mittel des Theaters zwar aktuell missbraucht werden, deswegen aber nicht zu verwerfen, sondern, ganz im Gegenteil, zurückzuerobern und zunächst genau zu studieren seien: »Angesichts des Elends der Menschheit, welches durch Menschen erzeugt wird, sprechen wir von den Diensten,

des Faschismus wird aber nicht für den *Messingkauf* bearbeitet.« In der alten Gesamtausgabe ist der Aufsatz noch in den *Messingkauf* integriert: vgl. BBGW 16, S. 558–569.

144 GBFA 22.1, S. 561–569. Hier S. 562.

145 Ebd.

146 Ebd.

welche unsere Kunst der Vergewaltigung leisten kann.«¹⁴⁷ Diese »Vergewaltigung« der Menschen geschieht, das wird von Thomas etwas später deutlich ausgesprochen, in erster Linie durch das Mittel der Einfühlung:

Betrachten wir vor allem die Art, wie er bei den großen Reden, die seine Schlächtereien vorbereiten oder begründen, agiert. Du verstehst, wir müssen ihn da betrachten, wo er das Publikum dazu bringen will, sich in ihn einzufühlen und zu sagen: ja, so hätten wir auch gehandelt. Kurz, wo er als *Mensch* auftritt und das Publikum davon überzeugen möchte, seine Handlungen als einfach menschliche, selbstverständliche aufzufassen und ihm so gefühlsmäßig seinen Beifall zu schenken. Das ist sehr interessantes Theater.¹⁴⁸

Das Studienobjekt, um das es hier geht, ist kein anderer als Hitler. Die rhetorische Strategie Thomas' zeigt dessen eigene Technik auf: Beobachtung zweiter Ordnung (»Betrachten wir [...]«), mithin Theatralisierung zweiter Ordnung (»[...] wir müssen ihn da betrachten, wo er das Publikum dazu bringen will [...]«), in Brecht'scher Terminologie also: Verfremdung. Durch die Positionierung an einem dritten Ort jenseits von Redner (Hitler) und Publikum (»einheitliche Masse«¹⁴⁹) wird eine Distanz erzeugt, die der letzte Satz, welcher die gesamte Szenerie zum Theater erklärt, auf die Spitze treibt: Hitlers rhetorische Ausbrüche zum Zwecke der Massensuggestion als »interessantes Theater«.

Doch auch Thomas baut mitunter auf rhetorische Strategien der Zustimmung, wenn er mit einem »Wir«, das hier als *Pluralis Auctoris* zu lesen ist, Karl und auch die Leserin zu sich und seiner Positionierung hinzuholt. Die unmittelbar anschließende, direkte Ansprache Karls (»Du verstehst, wir müssen [...]«) unterbricht diesen Zustimmungsgestus jedoch und erinnert wieder an die zugrundeliegende doppelt theatrale Situation, nämlich den Dialog über die »Theatralik des Faschismus«, welche darauf beruht, das »Volk« zum Publikum zu machen, welches ganz und gar in der Einfühlung aufgeht: »Durch allerlei Tricks wird zuerst die Erwartung des Publikums – denn das Volk muss zum Publikum werden – erregt und gesteigert. [...] Er ist eine Einzelperson, ein Held im Drama, und versucht, das Volk, besser gesagt das Publi-

147 Ebd.

148 Ebd. S. 565. (Hervorh. i. O.)

149 Ebd.

kum, sagen zu machen, was er sagt. Genauer gesagt, fühlen zu lassen, was er fühlt.«¹⁵⁰

Was Thomas hier präzise beschreibt, ist eine Form induzierten Ressentiments, denn das ›Volk‹, das nun das Publikum eines ›Helden‹ im Drama ist, wird zum buchstäblichen ›Nach-Fühlen‹ verleitet, geradezu »vergewaltigt«, wie es zu Beginn heißt. Das ist der Zweck der dem Theater entlehnenen »Tricks« und die Voraussetzung dafür ist, dass »der Anstreicher«, wie Thomas Hitler dann bezeichnet, nicht als Politiker spricht, auch nicht als *public man*, als öffentliche Person, sondern »als Privatmann und zu Privatmännern.«¹⁵¹ Erst die scheinbare Privatheit, die bizarre ›Menschlichkeit‹ des »Anstreichers« ermöglicht die volle Einfühlung, jedoch wird der Schein der Privatheit paradoxerweise durch »theatralische« Mittel, nämlich insbesondere durch Gesten und »Haltungen« erreicht und »der Zuhörer nimmt teil an den Triumphen des Redners, er adoptiert seine Haltungen.«¹⁵²

Scheint diese Übernahme von Haltungen und auch Verhaltensweisen zunächst an die ›zitierbaren Gesten‹ zu erinnern, markiert die genaue Wortwahl doch einen wichtigen Unterschied: Das »Adoptieren« von Haltungen verweist auf eine sehr viel stärkere affektive und identifikatorische Bindung als ein Zitieren von Gesten, das primär technischer Natur ist, Distanz behält oder diese sogar erst herstellt und nicht zuletzt Kritik ermöglicht. Die Differenz ist genau genommen doppelter Art, es ist jene zwischen Gefühlsschauspieler und kaltem Schauspieler einerseits und ferner die zwischen einfühelndem und emanzipiertem Zuschauer andererseits. Die Techniken, die Thomas beim »Anstreicher« studiert hat, laufen indes auf das Gegenteil einer wie auch immer gearteten distanzierten Haltung hinaus, nämlich darauf, dass dessen Verhalten »als ein sozusagen naturgesetzliches Verhalten erscheint. Er ist so, wie er ist – und alle (sich in ihn einfühelnd) sind so wie er.«¹⁵³

Eine der dunkelsten Seiten der Einfühlung oder, in heutiger Terminologie formuliert, der Empathie,¹⁵⁴ das wird in Brechts kurzem Dialog deutlich, ist die beschriebene ›Theatralik des Faschismus‹. So weit, so gut und so auch

150 Ebd. S. 566.

151 Ebd.

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Vgl. Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*. Auf Brechts *Theatralik des Faschismus* geht Breithaupt selbst, obwohl er von Haus aus Germanist ist, nicht ein, obwohl der Text die womöglich beste literarisch-theoretische Ausarbeitung und ein einschlägiger Beleg seiner Thesen wäre.

bereits hinlänglich bekannt.¹⁵⁵ Wichtig, weil über den zeithistorischen Kontext hinaus von gesellschaftlichem (möglicherweise jedoch nicht von allgemeinem) Interesse sind daran zwei Aspekte, die beide am Schluss des Dialogs zur Sprache kommen und leicht zu überlesen sind. Zum einen ist das der – zunächst paradox erscheinende – auch hier vorhandene Aspekt einer Einschränkung der Einfühlungskritik. Es mag zunächst überraschen, ist aber innerhalb des Dialogs nur folgerichtig, dass – bei aller Differenz zum *Messingkauf* – sogar hier ein winziges ›Türlein‹ zur Einfühlung offengelassen wird, wie sich am Schluss zeigt, wenn Thomas erklärt: »Die großartigste Eigenschaft des Menschen ist die Kritik, sie hat die meisten Glücksgüter geschaffen, das Leben am besten verbessert. Wer sich in einen Menschen einfühlt, und zwar restlos, der gibt ihm gegenüber die Kritik auf und auch sich gegenüber.«¹⁵⁶ Der kurze Einschub in der Mitte des Satzes, das »und zwar restlos«, inszeniert formal das genaue Gegenteil dessen, was er behauptet, denn durch sich selbst, durch den Einschub als Selbstbeschränkung, wird die Aussage des Satzes unterbrochen und gilt ihrerseits nicht mehr ›restlos‹, sondern nur bedingt.

Zum anderen verweist der letzte Satz des Dialogs auf die überzeitliche und nicht lediglich aktuelle Brisanz des zuvor Diskutierten: »Meinst du,« so fragt Thomas Karl, »die Praxis des Anstreichers ist neu?«¹⁵⁷ Die eindeutig rhetorische Frage muss dabei nicht nur als Verweis auf die lange Geschichte politischer Verführungskunst gelesen werden – zu denken wäre hier insbesondere an Machiavellis *Fürst* sowie an Rousseaus *Brief an d'Alembert* und die Diskussion um die Manipulation der öffentlichen Meinung bei Lippmann¹⁵⁸ –, sondern kann auch als Hinweis auf mögliche Wiederholungen in der Zukunft verstanden werden, sodass die ›Theatralik des Faschismus‹ dann keine Bezeichnung für ein bestimmtes historisches Phänomen mehr wäre, sondern der Begriff für eine totalitäre und von Brecht sehr präzise analysierte Form politischer Manipulation schlechthin. Bereits Frank Dietrich Wagner bemerkt hierzu:

155 Vgl. Frank Dietrich Wagner: *Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus*, Opladen 1989, insb. S. 199–220.

156 GBFA 22.1, S. 569.

157 Ebd.

158 Vgl. Machiavelli: *Der Fürst*; Rousseau: *Brief an d'Alembert*; Lippmann: *Die öffentliche Meinung*.

Im Massenfaschismus wird die kalte Herrschaftslogik so exekutiert, daß tatsächlich breite Massen ihr innerlich überzeugt zustimmen. Faschismus dieses Typs ist mehr als eine objektive Herrschaftsvariante. Er ist zugleich subjektives Bedürfnis für viele, applaudierte Gesellschaftsordnung und bejahendes Wertsystem. [...] In der ›Theatralik des Faschismus‹ im *Messingkauf* entfaltet Brecht diesen Politikstil an der Figur Hitler, doch auch wieder so allgemein, daß er von dieser einen Figur ablösbar und auf andere übertragbar ist. Auch das Rede-Ritual wird in den wiederholbaren und übertragbaren Grundzügen geschildert. Die Intention ›Unterstellung unter den Führer‹ ist auch von anderen Rednern leistbar.¹⁵⁹

Was Wagner als Herrschaftsform des Faschismus beschreibt, nämlich die Verlagerung der Herrschaft in das beherrschte Subjekt selbst, erscheint bei Brecht als Ergebnis gelungener Propaganda und Massensuggestion durch einen einzelnen Redner und ›Führer‹. Die These der ›Ablösbarkeit‹ von der konkreten historischen Situation, wie Wagner sie darlegt und der wir hier folgen wollen, müsste jedoch dahingehend erweitert und gewissermaßen radikalisiert werden, dass gar nicht unbedingt eine einzelne konkrete Person notwendig ist, um »breite Massen« zu überzeugen. Das bedeutet, dass ein Umkippen in totalitäre Verhältnisse nicht zwangsläufig durch eine Einzelperson und deren ›Theatralik‹, also durch einen Diktator initiiert sein muss, sondern es kann – das deuten die Formulierungen bei Wagner und auch bei Brecht selbst bereits an – durch nahezu beliebig viele »Redner« exekutiert werden, die dann lediglich alle dasselbe »Rede-Ritual« aufführen müssten. Durch die »wiederholbaren und übertragbaren Grundzüge« ergibt sich die Möglichkeit einer nahezu beliebigen Übertragung auf verschiedene Subjekte.

Dass gelungene ›Einführung‹ dieser extremen Art, also ein Aufgeben der eigenen Person zugunsten einer totalen Identifikation mit einer Führungsinstanz und deren Vorstellungen und Ansprüchen, ferner auch mit einer sprachlichen Monotonie sowie einem Mangel an Vorstellungskraft auf Seiten derjenigen, die sich mit ihr identifizieren, verbunden ist, beschreibt auch Hannah Arendt in ihrem Bericht über den Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem. Was dieser im Prozess sagte, so Arendt,

159 Wagner: *Brecht. Kritik des Faschismus*, S. 215. Auch Wagner liest, wie hier deutlich wird, den Text noch als Teil des *Messingkaufs*; seine Monographie ist vor der Berliner und Frankfurter Ausgabe erschienen.

war stets das gleiche, und er sagte es stets mit den gleichen Worten. Je länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, daß diese Unfähigkeit, sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu *denken* verknüpft war: Das heißt hier, er war nicht imstande, vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgend etwas vorzustellen. Verständigung mit Eichmann war unmöglich, nicht weil er log, sondern weil ihn der denkbar zuverlässigste Schutzwall gegen die Worte und gegen die Gegenwart anderer, und daher gegen die Wirklichkeit selbst umgab: absoluter Mangel an Vorstellungskraft.¹⁶⁰

Auch bei Hannah Arendt ist es demnach nicht das (Ein-)Fühlen, sondern das Denken, welches die Voraussetzung für eine den anderen einbeziehende, den anderen respektierende Vorstellungskraft ist. Dabei wäre es durchaus nahelegend, Eichmann auch einen absoluten Mangel an Empathie (mit seinen Opfern und mit den ihm im Prozess gegenüberstehenden Menschen) vorzuwerfen, doch das Entscheidende, was Eichmann fehlte, so macht Arendt deutlich, ist der durch das Denken sich vollziehende Perspektivwechsel, die Fähigkeit, »vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgend etwas vorzustellen«. Dabei kommt noch erschwerend hinzu, dass es für ihn sehr viel leichter als für einen »gewöhnlichen Verbrecher« gewesen ist, sich selbst zu betrügen, denn

er brauchte sich nur in eine nicht zu ferne Vergangenheit zurückzusetzen, als zwischen ihm und seiner Umwelt vollkommene Übereinstimmung herrschte, weil 80 Millionen Deutsche gegen die Wirklichkeit und ihre Faktizität durch genau die gleichen Mittel abgeschirmt waren, von denen Eichmanns Mentalität noch 16 Jahre nach dem Zusammenbruch bestimmt war – durch die gleiche Verlogenheit und Dummheit und durch die gleichen Selbsttäuschungen.¹⁶¹

Die Selbsttäuschungen waren demnach nicht etwa auf individuelle Defizite zurückzuführen, sondern waren eine kollektive Erscheinung, und es liegt der Schluss nahe, dass Selbsttäuschung und Aufgabe der eigenen Person durch die von Brecht beschriebene »restlose Einfühlung« Hand in Hand gehen oder mehr noch: Jene Einfühlung ist bereits eine Selbsttäuschung, weil sie das

160 Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, übers. von Brigitte Granzow, München 2006, S. 126. (Hervorh. i. O.)

161 Ebd. S. 129.

Singuläre eines Anderen, einer Autorität totalisiert und dadurch sowohl das eigene Selbst als auch die Wirklichkeit aus den Augen verliert. Das einzige Mittel gegen einen politischen Verführer, welcher Art auch immer, und dessen »Vergewaltigung« durch die Herstellung von Einfühlung gibt uns Thomas aus Brechts Dialog an die Hand. Es ist etwas, das jeder und jede leisten kann, nämlich die Wahrnehmung der »Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite« und die dadurch notgedrungen sich einstellende Relativierung absoluter Deutungsmacht sowie die Pluralisierung von Perspektiven: »Die Herstellung der Einfühlung mißlingt ihm bei denjenigen, deren Interessen durch ihn fortgesetzt verletzt werden, und zwar dann, wenn sie sich immerfort die Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite vor Augen halten und ihn nur als einen kleinen Bestandteil davon sehen.«¹⁶²

Dass dieser Widerstand aktives Handeln erfordert, macht Brechts Formulierung ebenfalls deutlich: Kein bloßes Hinschauen ist gefragt, sondern ein Sich-vor-Augen-Halten der gesamten Wirklichkeit. Nicht nur die scheinbar so natürliche Einfühlung geschieht demnach technisch, als bewusst eingesetztes Kunstmittel zum Zwecke der Massensuggestion, sondern auch deren Misslingen muss vom »Zuschauer« aktiv herbeigeführt werden. Dafür braucht es ebenfalls eine Technik, die vom Einzelnen beständig angewendet werden muss, nämlich die Technik der kritischen Distanznahme auch noch gegenüber den vermeintlich eigenen Gefühlen.

IV.3 Ein anderes Drama der Nicht-Identität: *Die Flüchtlingsgespräche*

»Angestiftet von Diderot«¹⁶³, so lautet der Titel eines Aufsatzes von Klaus-Detlef Müller über Brechts *Flüchtlingsgespräche*, die im Jahr 1940 entstanden sind. Der Titel von Müllers Aufsatz bezieht sich dabei nicht auf die in dieser Arbeit verhandelten Texte Diderots, sondern auf einen weiteren bedeutenden Dialog. Ein Eintrag Brechts in seinem Arbeitsjournal vom 1.10.1940 gibt Auskunft über die Art der »Anstiftung«, von der Müller spricht, und den konkreten Text, um den es geht:

162 GBFA 22.1, S. 568.

163 Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Angestiftet von Diderot: Brechts »Flüchtlingsgespräche«, in: *Literatur im Spiel der Zeichen. Festschrift für Hans Vilmar Geppert*, hg. von Werner Frick, Fabian Lampart und Bernadette Malinowski, Tübingen 2006, S. 239-254.