

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.)

So wenig Brechts Theater selbst ›psychologisierend‹ ist – sofern man darunter einen Gegenbegriff zum ›politisierenden‹ Theater verstehen kann –, so sehr ist er gleichwohl auf die Erkenntnisse aus dieser und vieler anderer Disziplinen angewiesen. Die anderen genannten Disziplinen sind indes all jene, die wir heute unter den Begriff ›Sozialwissenschaften‹ fassen würden, also Wissenschaften, die sich gerade nicht mit dem ›seelischen‹ Zustand von Individuen, sondern mit dem Zusammenleben der Menschen beschäftigen. Insofern steht die erstgenannte Wissenschaft, die Psychologie, in einem Spannungsverhältnis zu den übrigen. Brechts Ausführungen selbst sind insofern gar nicht allzu kompliziert, denn sie besagen im Grunde, dass einerseits Kunst nur dann auf der Höhe der Zeit sein kann, wenn sie von den Erkenntnissen der Wissenschaft nicht unberührt bleibt, und andererseits, dass auch die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen einander beachten sollten. Dies gilt, so wird aus der Formulierung unmissverständlich klar, gerade für die Psychologie. Ohne den ständigen Einbezug der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, so teilt uns Brecht hier subtil mit, kann es keine adäquate Beurteilung des vermeintlich Individuellen, besonders nicht des ›Kriminellen‹ geben. Das kann durchaus bereits als eine Kritik an der Psychologie verstanden werden.

Weniger bekannt als die Rede von einem ›Theater für das wissenschaftliche Zeitalter‹ sind hingegen Brechts Pläne zur Gründung einer ›wissenschaftlichen‹ Gesellschaft für »induktives Theater«<sup>29</sup>, die er *Diderot-Gesellschaft* nennen will und zu der vor allem Künstler und Theaterleute gehören sollen, nicht jedoch tatsächliche Wissenschaftler. Die Zeugnisse zu diesen Plänen sind aus dem Jahr 1937. Anfang März spricht er in einem Brief an Max Gorelik von einer ›Gesellschaft‹, die einen Gegenentwurf darstellen soll zur Entwicklung des Theaters, wie er es in Russland und den Vereinigten Staaten beobachtet:

Es ist eine reichlich trübe Welle und das einzige Fortschrittliche daran ist wohl, daß es überhaupt so etwas wie ein System ist, immerhin einige Verhaltensmaßregeln, ein bißchen Technik. Aber was für ein Vokabular! [...] Das Publikum muß hypnotisiert werden, »wie gebannt« auf die Bühne starren. Und die Menschen haben eine »Seele«. Von Klassen nichts, von Gesellschaft nichts, von Ökonomie nichts und die Revolution hat überhaupt nicht stattgefunden.<sup>30</sup>

29 Vgl. GBFA 29, S. 24.

30 GBFA 29, S. 17.

Die »Gesellschaft«, die Brecht zu gründen beabsichtigt, soll dementsprechend insbesondere auch auf die Einführung eines neuen »terminus technicus« setzen und »klein« anfangen, nämlich »mit dem Konkreten«:

Ich freue mich sehr über die Verbindungen, die du wegen der »Gesellschaft« aufgenommen hast. Das kann wichtig werden. Wir müßten übrigens klarstellen, daß wir nicht nur auf große, durchgearbeitete, repräsentative Arbeiten Wert legen, sonst bekommen wir keine einzige. [...] Gerade in der Pionierzeit, in der wir uns befinden, am allerersten Anfang, brauchen wir die kleinen, unbelasteten, freimütigen Berichte über einige Versuche, einige aufgetauchte Probleme, Teilversuche, Teilprobleme, einen kurzen Vorschlag für einen neuen terminus technicus [...]. Das würde unsere Arbeit lebendig machen und spezifizieren und die Wissenschaftlichkeit einer Wissenschaft beginnt ja immer gerade mit der Einteilung in Teilgebiete, mit dem Konkreten.<sup>31</sup>

In der folgenden Zeit schreibt er noch weitere Theatermacher an, um ihnen seine Pläne darzulegen und sie für sein Projekt zu gewinnen, und zwar ausschließlich »produzierende Leute«<sup>32</sup>, wie er wiederum Erwin Piscator mitteilt. In einem Brief vom 19. März 1937 macht er GORELIK schließlich den Vorschlag, die zu gründende Gesellschaft »Diderot-Gesellschaft« zu nennen, und zwar mit der folgenden Begründung:

Dieser große Enzyklopädist hat über Theater sehr philosophisch und materialistisch-philosophisch geschrieben. Natürlich vom bürgerlichen Standpunkt aus, aber doch von einem revolutionär-bürgerlichen. Wenn du dagegen Einwendungen hast, schreibe es mir gleich. Ich habe einfach einen Namen gesucht, da jede Beschreibung im Titel entweder banal oder präziös klingt.<sup>33</sup>

Bemerkenswerterweise bezieht sich Brecht in seiner Begründung der Namenswahl nicht etwa auf den Theatermacher und Stückeschreiber, sondern auf den »Enzyklopädisten« Diderot. Der Grund dafür mag darin liegen, dass sich die Namenswahl weniger an den Inhalten der Schriften Diderots über das Theater orientiert, sondern an dessen »enzyklopädischem Stil«, jener Umgehungs-kunst, die – wir erinnern uns – auch Victor Klemperer beschrieben und

31 Ebd. S. 18.

32 Ebd. S. 22.

33 Ebd. S. 24.

schon einige Jahre zuvor als Zeitdiagnose formuliert hat: »Ich habe der Zensur gegenüber schon oft empfunden, wie die Umgehungskünste der Enzyklopädisten etc. wieder aufleben. Auch ihre Satire lebt wieder auf.«<sup>34</sup> Brechts Namenswahl mag – auch wenn es dafür keinen eindeutigen ›Beleg‹ gibt – also vor allem mit der bei Diderot vorgefundenen Technik des Subtilen zu tun haben. Insofern wäre dann auch die Koketterie mit der vermeintlich rein zufälligen Namensgebung bereits als angewandte ›Umgehungskunst‹ zu lesen. Die *Diderot-Gesellschaft* ist jedoch nie entstanden, da Brecht von keinem der angeschriebenen Theatermacher, mit Ausnahme von Gorelik, eine Antwort erhalten hat.<sup>35</sup>

Möglicherweise aber denkt Brecht zu jener Zeit auch bereits an jenes ›Theater‹, welches der Philosoph aus dem *Messingkauf* gründen möchte. In einem knapp zwei Jahre später verfassten Eintrag im *Arbeitsjournal*, datiert vom 12.2.39, werden die Ansprüche jenes Philosophen aus dem *Messingkauf* an das Theater erläutert, und diese Ansprüche werden nicht etwa als bloß eine von mehreren Meinungen relativiert, denn es handelt sich ja um einen Dialog, also eine Auseinandersetzung mehrerer Meinungen über das Theater, sondern dessen Ansprüche werden buchstäblich im ›neuen‹ Theater ›aufgehoben‹. So jedenfalls Brechts Kommentar zum *Messingkauf*:

viel theorie in dialogform DER MESSINGKAUF (angestiftet zu dieser form von galileis DIALOGEN). vier nächte. der philosoph besteht auf dem p-typ (planetariumtyp, statt k-typ, karuseltyp), theater nur für lehrzwecke, einfach die bewegungen der menschen (auch der gemüter der menschen) zum studium modelliert, das funktionieren der gesellschaftlichen beziehungen gezeigt, damit die gesellschaft eingreifen kann. seine wünsche lösen sich auf in theater, da sie vom theater verwirklicht werden. aus einer kritik des theaters wird neues theater.<sup>36</sup>

Auf den *Messingkauf* werden wir später in einem gesonderten Kapitel noch ausführlich eingehen, wollen hier jedoch bereits darauf aufmerksam machen, dass sich dort Form und Inhalt, Gegenstand und Methode, Darstellungsweise und Thematik unaufhebbar ineinander verstricken. Wie, so wäre die dort aufgeworfene Frage zu konkretisieren, ließe sich eine ›kritische‹ Theorie des

34 Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, S. 66.

35 Vgl. Grimm: »Nachwort«, in: Diderot: *Paradox*.

36 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Erster Band 1938 bis 1942, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1973, S. 37.

Theaters formulieren? Die implizite Antwort lautet schlicht: als Theater. So wählt Brecht in dem Eintrag konsequenterweise die ambige Formulierung »kritik des theaters«, die – genau wie alle anderen ›Kritiken‹ seit Kant – sowohl als *genitivus objectivus* als auch als *genitivus subjectivus* zu verstehen ist, also als eine Kritik am Theater durch das Theater selbst.

Darüber hinaus erinnert die zitierte Passage aus Brechts *Arbeitsjournal* nicht von ungefähr an jenes Problem, das uns bereits in Rousseaus *Brief an d'Alembert* begegnet ist und das von Derrida in seiner *Grammatologie* aufgegriffen wird, denn auch bei Rousseau wird, wie wir gesehen haben, aus einer Kritik des Theaters neues Theater – allerdings gegen dessen Willen. Rousseaus ›Problem‹ ist nämlich eines, das dem Theater selbst eigen ist und von Rousseau lediglich explizit gemacht wird, aus einer bestimmten, nämlich ›theaterkritischen‹ Perspektive, die sich, wie wir gesehen haben, in performative Widersprüche respektive in Aporien verstrickt. Brecht hingegen scheint sich über die unhintergehbare Theatralität auch der Kritik nicht nur im Klaren zu sein, sondern will diese gerade befördern, auch und gerade als Widerstand gegenüber dem zu jener Zeit um sich greifenden politischen Missbrauch der ›alten‹ theatralischen Mittel, insbesondere dem der ›Einfühlung‹ durch die Faschisten. Insofern endet der oben zitierte Eintrag dann konsequenterweise auch mit den Worten: »in der mitte der v-effekt.«<sup>37</sup>

Nur die Mittel der Verfremdung und die Möglichkeit der Distanzierung vom Inszenierten können einen Keil schlagen in das vermeintlich Selbstverständliche und die unkritische Identifikation des Zuschauers, Zuhörers, Lesers mit dem ihm Dargebotenen. Zwar lässt sich die Theatralität noch der Sprache<sup>38</sup> selbst und insbesondere die der Kritik nicht hintergehen, wie dies noch Rousseau geglaubt hat und was von Derrida schließlich dekonstruiert wird, doch lässt sich dazu ein buchstäblich ›kritisches Verhältnis‹ gewinnen. Nicht bloß der Schauspieler kann und muss sich von der Rolle distanzieren, wie dies schon Diderot thematisiert hat, sondern auch und vor allem der Zuschauer. Darin, so lässt sich sagen, besteht das demokratische, emanzipatorische und die Macht des Faktischen zerschlagende Moment des V-Effekts: Es ruft Staunen bei all jenen hervor, die im ›Einfühlungstheater‹ ihre eigenen Lebensbedingungen vergessen und sich mit dem Dargebotenen identifizieren würden. Der V-Effekt ist, das ist hinreichend bekannt, technisch betrachtet

37 Ebd.

38 Vgl. zu diesem Aspekt Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 28.

vor allem eine Unterbrechung.<sup>39</sup> Daraus ergibt sich die Möglichkeit einer »bewussten Inszenierungsarbeit«<sup>40</sup>, eines technischen Arrangements, das auch als solches erkennbar ist. Gleichwohl bleibt das Problem der Instrumentalisierbarkeit theatralischer Mittel bestehen.

Auch Brecht steht demnach vor jenem brisanten Problem, das Derrida Rousseau zuschreibt: »In welchen Begriffen«, so fragt dieser in der *Grammatologie* und so zitieren wir erneut, »sollte man die formal ungreifbare Differenz bestimmen, welche die positive Seite von der negativen trennt, den authentischen Gesellschaftsvertrag von einem für immer pervertierten Theater? von einer *theatralischen* Gesellschaft?«<sup>41</sup> Die Antwort des Philosophen im *Messingkauf* ist, ganz im Gegensatz zu Rousseaus und Derridas pathetischem Ton, so komisch wie hintersinnig: »Wir können ja, was dann entstünde, anders nennen, sagen wir: Thaeter. *Alle lachen.*«<sup>42</sup> Gemeint ist dasjenige, was entstünde, wenn sich die Nachahmungen des Theaters – man höre und staune – vom Philosophen »verzwecken« ließen. Nicht die Freiheit der Kunst wird hier also gefordert, sondern ein Dienen der »guten« Sache. »Was sind denn das für geheimnisvolle Zwecke?«, fragt der Dramaturg zu Recht skeptisch und der Philosoph antwortet, ebenfalls

*lachend:* Oh, ich wage es kaum zu sagen. Sie werden euch vielleicht recht banal und prosaisch vorkommen. Ich dachte mir, man könnte die Nachahmungen zu ganz praktischen Zwecken verwenden, einfach, um die beste Art, sich zu benehmen, herauszufinden. Ihr versteht, man könnte aus ihnen so etwas machen, wie die Physik es ist (die es mit mechanischen Körpern zu tun hat), und daraus eine Technik entwickeln.<sup>43</sup>

Der Dramaturg bemerkt daraufhin richtig, dass es sich also offenbar um wissenschaftliche Zwecke handele, und stellt fest: »Das hat allerdings mit Kunst nichts zu tun.«, worauf der Philosoph entgegnet, und zwar »*hastig:* Äh, natürlich nicht. Darum hieße ich es ja auch nur *Thaeter.*«<sup>44</sup> Das »Thaeter«, das Brecht – vermittelt durch den Philosophen als sein *alter ego* – im

39 Vgl. Benjamin: »Was ist das epische Theater?« Wir werden auf Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem epischen Theater noch ausführlich zu sprechen kommen.

40 Vgl. Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 61. Auch auf Butlers Ausführungen werden wir noch ausführlicher eingehen.

41 Derrida: *Grammatologie*, S. 524. (Hervorh. i. O.)

42 GBFA 22.2, S. 779.

43 Ebd.

44 Ebd. (Hervorh. i. O.)

*Messingkauf* vorschwebt, wäre demnach eine theoretische und eine praktische ›Wissenschaft‹ zugleich, gewissermaßen Physik und Ingenieurwissenschaft, gleichsam auch: Sozialtechnik. Dass dies nicht vollkommen ernst gemeint sein kann, also nicht im Sinne eines Programms zu verstehen ist, das es umzusetzen gälte, wird indes nicht bloß daraus ersichtlich, dass es zunächst einmal eine fiktive Figur eines dialogischen (und darüber hinaus fragmentarisch gebliebenen) Textes ist, welche dies äußert, sondern auch aus dem wenig subtilen Augenzwinkern, das mit diesen Aussagen einhergeht. Da wäre zunächst das bereits zitierte Lachen aller Beteiligten, ferner noch die verbale Verlegenheitsgeste des Philosophen (»Äh«) und nicht zuletzt der Hinweis, dass es »nur Thaeter« hieße, zu nennen. Dieses »nur« dient nicht lediglich der Einschränkung und Markierung der eigenen Bescheidenheit, sondern verweist vielmehr auf den beibehaltenen Abstand zum Begriff und zu dem, was dieser bezeichnen mag, selbst.

Wenn aber das ›Thaeter nur‹ eine Art Entwurf, ein zunächst einmal sprachliches Experiment darstellt, dann mag dies – im Umkehrschluss – auch auf ›das Theater‹ zutreffen. Warum, so scheinen uns die Überlegungen des Philosophen anzudeuten, sollte nicht auch das Theater veränderbar sein, zumal auch gar kein Konsens darüber besteht, was Theater nun eigentlich ist, und warum sollte es nicht selbst auch wiederum Veränderungen in der Gesellschaft hervorbringen können, also ganz gezielt genau das zustande bringen, was Rousseau mitunter verhindern wollte? Um sich vom bisherigen, vermeintlich bekannten Theater abzugrenzen, braucht es jedoch zunächst einmal einen anderen Begriff, der diese Differenz markiert, und zwar einen solchen, der nicht gänzlich anders ist, sondern lediglich eine kleine Verschiebung vornimmt, das Bekannte also mit dem Befremdlichen assoziiert: eben das *Thaeter*. Die Vertauschung der Vokale ist nichts anderes als ein V-Effekt.

Dennoch, so wird im *nachtrag zur theorie des MESSINGKAUFS* vom 3.8.40 deutlich, handelt es sich beim neuen Theater um keine Institutionalisierung und auch keine Verwissenschaftlichung des Theaters, jedenfalls »noch nicht«:

das theater, das mit seinem v-effekt eine solche staunende, erfinderische und kritische haltung des zuschauers bewirkt, ist, indem es eine haltung bewirkt, die auch in den wissenschaften eingenommen werden muß, noch kein wissenschaftliches institut. es ist lediglich ein theater des wissenschaftlichen zeitalters. es verwendet die haltung, die sein zuschauer im leben ein-

nimmt, für das theatererlebnis. anders ausgedrückt: die einföhlung ist nicht die einzige der kunst zur verfüfung stehende quelle der geföhle.<sup>45</sup>

Dies ist insofern eine bemerkenswerte Feststellung, als hier deutlich wird, dass es Brecht keineswegs um die völlige Verbannung von Geföhlen aus dem Theater, also von der Bühne und aus dem Zuschauerraum geht, sondern um die Frage, wie und warum diese Geföhle jeweils zustande kommen, was ihre Herkunft und was ihr Zweck ist. Statt Einföhlung, also statt einer Angleichung der Geföhlszustände soll das »theater des wissenschaftlichen zeitalters« eine »staunende, erfinderische und kritische haltung des zuschauers« bewirken, diese aber ist mithin auch mit Geföhlen verbunden. Sie bringt, so lässt sich schlussfolgern, den Zuschauer wieder in Verbindung mit seinen eigenen Geföhlen, anstatt ihn sich mit denen identifizieren zu lassen, die ihm vorgegeben oder vorgespielt werden. Erinnern wir uns noch einmal an Grimms Überlegungen zur Brecht'schen ›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>46</sup>

Die Aufhebung der Distanz des Zuschauers wäre, bezogen auf die Geföhlszustände, eine zwar direkte, also nicht ›distanzierte‹ Haltung gegenüber dem Geschehen, aber eine, die auf Differenz statt auf Angleichung setzt, kurz: eine, die den Zuschauer nicht von sich selbst entfernt, sondern ihn zu einem tatsächlich ›emanzipierten‹ Zuschauer mit eigenen Gedanken und Geföhlen macht.

Der Hintergrund für die Überlegungen zu einem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters ist sowohl zeithistorisch und biographisch bedingt wie auch universalisierbar: »Wenn ich bedenke«, so Brecht 1938 in seiner letzten Notiz vor Beginn des *Arbeitsjournals*, »wozu mich das begeisterte Mitgehen geführt hat und was mir das oftmalige Prüfen genützt hat, so rate ich zum zweiten. Hätte ich mich der ersten Haltung überlassen, dann lebte ich noch in meinem Vaterland, da ich aber die zweite Haltung nicht eingenommen hätte, wäre ich kein ehrlicher Mensch mehr.«<sup>47</sup>

45 Brecht: *Arbeitsjournal*, S. 141.

46 Grimm: »Verfremdung«, S. 210.

47 GBFA 26, S. 308.