

*Sonderdruck aus*

# Figurationen der literarischen Moderne

HELMUTH KIESEL  
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben  
von CARSTEN DUTT  
und ROMAN LUCKSCHEITER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2007

JOCHEN SCHMIDT: Am Grenzwert des Denkens: Moderne Rationalitätskritik in Kafkas später Erzählung <i>Der Bau</i> .....	331
JÜRGEN SCHRÖDER: Die Geburt der Kunst aus dem Ungeist des Krieges: Gottfried Benns <i>Etappe</i> .....	347
KLAUS SCHUHMACHER: Ein Mord, den <i>nicht jeder</i> begeht: Heimito von Doderer und das Jahr 1938.....	365
DIETER SCHULZ: Wurzeln der amerikanischen Moderne: William Carlos Williams, Ezra Pound <i>et al.</i> vor dem Hintergrund des Transzendentalismus.....	373
HORST THOMÉ: „Da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten“: Zu Karl Kraus' <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> .....	395
CHRISTOF WEIAND: Stimme in der Wüste der Moderne: „À la voix de Kathleen Ferrier“ in der Lyriksammlung <i>Hier régnañt désert</i> von Yves Bonnefoy.....	413
JAN WIELE: Vorreitergeschichte: Hofmannsthals ironischer Auftakt zum Jahrhundert der Erzählkrise.....	431
SCHRIFTENVERZEICHNIS – HELMUTH KIESEL.....	447

KLAUS-DETLEF MÜLLER (TÜBINGEN)

### Das alte Neue: Brechts ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘

Als Brecht 1948 nach 15jährigem Exil mit der Inszenierung seiner Bearbeitung *Die Antigone des Sophokles* in Chur die lang entbehrte Theaterarbeit wiederaufnimmt und dabei bei den an der Aufführung Beteiligten erwartungsgemäß auf Verständnisschwierigkeiten stößt, veranlaßt Helene Weigel ihn zu einer kurzen Zusammenfassung seiner theoretischen Grundsätze und seiner praktischen Vorschläge. Er formuliert sie von Januar bis August 1948 in der Schrift *Kleines Organon für das Theater* und veröffentlicht sie 1949 im ‚Sonderheft Bertolt Brecht‘ der Zeitschrift ‚Sinn und Form‘<sup>1</sup> und dann noch einmal im Heft 12 der ‚Versuche‘<sup>2</sup>, hier mit dem Vorsatz: „Kleines Organon für das Theater, 1948 abgefaßt, ist der 32. Versuch. Es wird ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters beschrieben.“<sup>3</sup>

Mit dem Terminus ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘ führt er einen neuen Begriff ein, der die zuvor gebrauchten Bezeichnungen ‚antiaristotelisches Theater‘, ‚episches Theater‘ und das in den 30er Jahren schon sich ankündigende Konzept des ‚dialektischen Theaters‘ in sich aufhebt und (vorläufig) ablöst. Gemeint ist eine zeitgenössische, zeitgemäße und zeitgerechte Dramatik - Brecht vermeidet von jeher das Attribut ‚modern‘, das ihm offenbar zu wenig objektiv ist, und spricht allenfalls von ‚neu‘. Aber auch das wird in diesem Falle relativiert. In einer unveröffentlichten Passage der Vorrede zum *Kleinen Organon* heißt es: „Die nachfolgenden Notizen über ein neues Theater sammelnd, kommt es dem Verfasser zu Bewußtsein, sie können aufgenommen werden als eine Antwort auf die hin und wieder aus seinem unglücklichen Land ertörenden Rufe nach Neuem auf verschiedenen Gebieten. Er gibt daher lieber schnell die Versicherung ab, daß sie einfach im Verlauf der Arbeit nie-

<sup>1</sup> Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*. In: Sinn und Form. Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1949, S.11-40.

<sup>2</sup> Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*. In Versuche Heft 12. Berlin 1953, S.106-140.

<sup>3</sup> Ebd., S 108.

dergeschrieben sind, nachdem er nahezu zwanzig Stücke verfaßt, mit einer Reihe von Theatern verschiedener Nationalität gearbeitet, einiges Theoretische veröffentlicht und diese falsch interpretiert gelesen hat.“<sup>4</sup> Und in der Tat versteht Brecht das wissenschaftliche Zeitalter nicht primär in der Relation neu zu alt, sondern im Modus einer zur Kritik herausfordernden Ungleichzeitigkeit, die auch für das Theater weniger eine Antithese als die Korrektur einer Verspätung impliziert.

Als ein unhintergebares Faktum wird konstatiert, daß das Leben der heutigen Menschen „in einem ganz neuen Umfang von den Wissenschaften bestimmt“ wird, so daß sie sich als „Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters“ verstehen müssen (70)<sup>5</sup>. Allerdings ist der Siegeszug der Wissenschaften nicht eigentlich neu, denn er beginnt mit den Experimenten, Entdeckungen und Erfindungen der frühen Neuzeit, die „der Natur ihre Geheimnisse zu entreißen“ vermochten (70) und damit eine „riesige Produktion“ ermöglichten: „Es war, als ob sich die Menschheit erst jetzt bewußt und einheitlich daranmachte, den Stern, auf dem sie hauste, bewohnbar zu machen.“(71) Die Formulierung enthält einen sozialetischen Anspruch, den Brecht in *Leben des Galilei* auf den Begriff gebracht hat: „Das einzige Ziel der Wissenschaft besteht (darin), die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern.“(GBA 5, S.284)<sup>6</sup> Genau das ist aber zunächst unterblieben: „Steigerungen der Produktion verursachen Steigerungen des Elends, und bei der Ausbeutung der Natur gewinnen nur einige wenige, und zwar dadurch, daß sie die Menschen ausbeuten. Was der Fortschritt aller sein könnte, wird zum Vorsprung weniger.“(72) Das ist freilich nicht zwangsläufig, denn der wissenschaftliche Geist, der die Unterwerfung der Natur ermöglicht hat, hat sich mit einer Verspätung von 300 Jahren auch auf die Erkenntnis der Gesellschaft gerichtet und in der marxistischen Lehre eine Wissenschaft begründet, „die sich mit dem Wesen der menschlichen Gesellschaft befaßt“ (72) und deren Umwälzung nicht nur als Notwendigkeit erkannt, sondern auch schon praktisch in die Wege geleitet hat. Noch einmal 100 Jahre später begreift die Kunst, daß es auch ihre Aufgabe ist, zu dieser Umwälzung beizutragen, und damit tritt das ‚Theater des wissenschaftlichen

Zeitalters‘ auf den Plan. Es ist als zeitgemäß legitimiert, wenn es von dem Grundsatz ausgeht: „Es treffen sich aber Wissenschaft und Kunst darin, daß beide das Leben der Menschen zu erleichtern da sind, die eine beschäftigt mit ihrem Unterhalt, die andere mit ihrer Unterhaltung.“ (73) Es geht also programmatisch um die Aufhebung der Ungleichzeitigkeit in dem emphatisch verstandenen Zeitalter eines nunmehr umfassend von den Wissenschaften bestimmten Denken und Handelns.

Die historisierende Begründung<sup>7</sup> mag man als schlicht und plakativ verstehen, die Pointe ist allerdings, daß die Orientierung auf die Wissenschaften für das Theater keinen Bruch mit der Tradition bezeichnet, sondern im Gegenteil als ein in gewisser Hinsicht vor allem Kontinuität stiftender Vermittlungsprozeß gedacht wird. Denn ausgerechnet mit einem ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘ widerspricht Brecht der gängigen These einer fortschreitenden Trennung zweier Kulturen und schickt er sich an, die Theorie des epischen Theaters nicht mehr nur funktional, sondern ausdrücklich ästhetisch zu begründen: „Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir, zu noch allgemeinerem Bedauern, nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen.“ (66) Das Schöne und das Nützliche, Lehrhaftigkeit und Unterhaltung, Vergnügungsstätten und Publikationsorgane sollen nicht mehr als Gegensätze verstanden, sondern als eine neue Einheit begriffen werden.

Diese Neuorientierung hatte Brecht schon in seiner größten und unvollendeten theatertheoretischen Schrift, dem *Messingkauf*, vorgenommen, hier in einem dialogischen Reflexionsprozeß zwischen einem als Gesellschaftswissenschaftler ausgewiesenen Philosophen und einer Gruppe von Theaterleuten. Der Philosoph hat die Absicht, das Theater, die „Kunst der Nachahmung von Menschen“ (GBA 22.2, S.715), als ein Medium der Demonstration und des Experiments für die Darstellung von Formen und Möglichkeiten zwischenmenschlichen Zusammenlebens, als eine Art Labor für die Erkenntnis gesellschaftlicher Praxis und als eine

<sup>4</sup> Zitate nach: Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bände. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1988-2000 [im Folgenden zitiert als GBA]. Hier: GBA 23, S.459f.

<sup>5</sup> Einfache Seitenzahlen im Text beziehen sich auf GBA Band 23 (*Kleines Organon für das Theater* (S.65-97) und [*Nachträge zum ‚Kleinen Organon‘*] (S.288-295)).

<sup>6</sup> Die Formulierung der 3.Fassung (1955/56) ist die Übersetzung einer Passage aus der amerikanischen Fassung (1947): GBA 5, S.180.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu: Klaus-Detlef Müller: *Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und ‚Linksabweichung‘ in Bertolt Brechts ‚Messingkauf‘*. In: *Text+Kritik. Sonderband Bertolt Brecht I*. München 1972, S. 45f.; Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004, S. 366-368; Anna Kugli: *Kleines Organon für das Theater*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch Band 4. Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart/Weimar 2003, S.323f.; Klaus-Detlef Müller: *Die ‚dialektische Wendung‘ in Brechts ‚Messingkauf‘. Kunst und Ästhetik in der Theorie des epischen Theaters*. In: *Text+Kritik. Sonderband Bertolt Brecht I*. Dritte Auflage: Neufassung. München 2006, S. 33-35.

Schule kritischen Verhaltens für seine Zwecke zu instrumentalisieren und zu benutzen: „Das Theater [...] soll getreue Abbilder der Vorgänge unter den Menschen liefern und eine Stellungnahme des Zuschauers ermöglichen.“ (GBA 22.2, S.696) Das scheint nur möglich, wenn man es als Theater im herkömmlichen Sinne, als Stätte der Kunst, aufgibt: „Also wissenschaftliche Zwecke verfolgst du! Das hat allerdings mit Kunst nichts zu tun.“ (GBA 22.2, S.779). Der Philosoph räumt das ein und bekennt sich ausdrücklich als „Eindringling und Außenseiter“ (GBA 22.2, S.778), dessen kunstfremde und kunstferne Ansprüche eine Umbenennung des Theaters in ‚Thaeter‘ sinnvoll erscheinen lassen, wenn es seinen anderen Zwecken genügen soll. Damit ist ein Verhältnis von Identität und Differenz zugleich bezeichnet, die Umfunktionierung von Verfahrensweisen, die ja theaterförmig bleiben sollen, durch eine neue Zwecksetzung, die als Belehrung, Pädagogik, Experiment und Demonstration, Kritik und Anleitung zur Praxis eine provokative Antithese zu den ausdrücklich aufgerufenen geläufigen Vorstellungen theatralischer Mimesis bezeichnet. In diesem Zusammenhang taucht in einem frühen Schema beiläufig der Begriff ‚Theater des wissenschaftliches Zeitalter‘ auf (GBA 22.2, S.695), hier noch im Zusammenhang mit dem Naturalismus<sup>8</sup>. Programmatisch wird das im Gegensatz zum *Kleinen Organon* nicht ausgeführt. Bestimmend sind hingegen die Bezeichnungen ‚Theater des Philosophen‘ und ‚Thaeter‘

Auf der zögernd oder widerwillig zugestandenem scheinbar kunstfremden Basis einer derartigen neuen Zweckbestimmung entwickelt sich ein Dialog über die Praktiken und Voraussetzungen des aristotelischen Einfühlungstheaters, über die Widersprüchlichkeit seiner naturalistischen Erneuerung, über die Anfänge eines epischen Theaters (vor allem bei Piscator und Brecht) und über die Vereinbarkeit der Vorstellungen des Philosophen mit den Darstellungsgrundsätzen der Institution Theater, durchgängig im Horizont einer antithetischen Position. Das Ergebnis, das in der vierten Nacht festgehalten wird, ist dann überraschend. Es zeigt sich nämlich, daß die Verwandlung des Theaters in das „wissenschaftliche Institut“ eines Thaeters keineswegs den Kunstanspruch aufhebt: „Spielend wie du [der Philosoph] es willst und zu dem Zweck, den du willst, machen wir [die Theaterleute] doch Kunst“, müssen wir „unser ganze Kunst aufbieten“ (GBA 22.2, S. 752): „Die Schauspielkunst kann nur als eine elementare menschliche Äußerung betrachtet werden, die ihren Zweck in sich hat. [...] Sie ist wie die Sprache selber, sie ist eine Sprache für sich.“ (GBA 22.2, S. 754) Unter dieser Voraussetzung

<sup>8</sup> Vgl. GBA 22.2, S. 767 – hier explizit die Verbindung Naturalismus und Wissenschaftliches Zeitalter.

kann der Kunst sogar Autonomie (wieder) zugestanden werden: „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.“ (GBA 22.2, S. 755)

Brecht hat diese prozeßhaft entwickelte Einsicht in den ästhetischen Charakter der wissenschaftlichen Begründung seiner Theatertheorie in einer Eintragung im *Journal* am 25.2.1942 als „die dialektische Wendung in der *Vierten Nacht des Messingkaufs*“ bezeichnet: „Dort geht der Plan des Philosophen, die Kunst für Lehrzwecke zu verwerten, auf in dem Plan der Künstler, ihr Wissen, ihre Erfahrung und ihre Fragen gesellschaftlicher Art in der Kunst zu plazieren.“ (GBA 26, S.457)<sup>9</sup> Was hier als ein Erkenntnisvorgang vorgeführt wird, ist im *Kleinen Organon* der Ausgangspunkt der Argumentation, die einen Widerspruch von Prozesse und delectare nicht mehr akzeptiert und von der ‚Hauptthese‘ ausgeht: „daß ein bestimmtes Lernen das wichtigste Vergnügen unseres Zeitalters ist, so daß es in unserm Theater eine große Stellung einnehmen muß. Auf diese Weise konnte ich das Theater als ein ästhetisches Unternehmen behandeln, was es mir leichter macht, die diversen Neuerungen zu beschreiben. Von der kritischen Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Welt ist so der Makel des Unsinnlichen, Negativen, Unkünstlerischen genommen, den die herrschende Ästhetik ihm aufgedrückt hat.“ (*Journal*, 18.8.1948. GBA 27, S.272)

Diese Rückkehr zur Ästhetik ist, wie bereits der *Messingkauf* bezeugt, kein Kompromiß im Hinblick auf die sich eröffnende Möglichkeit, die im Exil ‚für die Schublade‘ geschriebenen eigene Stücke zur Aufführung zu bringen und das durch sie bezeichnete Konzept des epischen Theaters durchzusetzen. Weil er vielmehr einsieht, daß er als Theatermacher auf den Kunstanspruch setzen muß, orientiert Brecht sich zeitgleich mit der Formulierung des *Kleinen Organon* im Bereich der klassischen Ästhetik. Im Dezember 1947 liest er Georg Lukács’ Aufsatz *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, dessen These über die Antwort der Klassiker auf die Erfahrungen und Probleme der Französischen Revolution ihm bedenklich scheint.<sup>10</sup> Anfang 1948 beschäftigt er sich dann mit dem Briefwechsel selbst, zunächst wieder irritiert von der „hochgesinnten‘ Verschwörung gegen das Publikum“ (*Journal*, 2.1.1948. GBA 27, S.260), dem die Literatur der Bourgeoisie gewissermaßen aufgezwungen

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Klaus-Detlef Müller 2006 (Anm.7).

<sup>10</sup> *Journal*, 26.12.1947 (GBA 27, S.259). Vgl. hierzu Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträteln*. Frankfurt/Main 1987. Band 2, S. 236-240.

wird. Die Lektüre verbleibt aber nicht auf der Ebene des gesellschaftlichen Vorbehalts. Vielmehr erkennt er zu seiner Überraschung, daß Schiller in seinem Brief an Goethe vom 26.12.1797 in der Unterscheidung des Mimen und des Rhapsoden das dialektische Verhältnis von Epik und Dramatik schon „erstaunlich deutlich“ auf den Begriff gebracht habe (*Journal*, 3.1.1948. GBA 27, S. 260). Das bezieht sich auf die These, „daß der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe“.<sup>11</sup> Da aber auch der Epiker die Geschehnisse vergegenwärtigen muß, ohne ihr Vergangensein zu verwischen, und der Dramatiker dem Rezipienten nur durch Distanzierung Freiheit gegenüber dem bloß Stofflichen verschaffen kann, ergibt sich eine wechselseitige Annäherung, in der das Konzept des epischen Theaters gewissermaßen schon vorab aufgehoben ist. Brecht räumt zugleich ein, daß seine eigene Theorie im Vergleich zur klassischen einseitig ist, weil sie das Dramatische undifferenziert mit seiner zeitgenössischen Entstellung gleichsetzt. Es geht also darum, das epische Element für die Dramatik zurückzugewinnen, nicht das Dramatische aufzuheben. Damit ergibt sich auch eine veränderte Haltung gegenüber dem Publikum. Hatte Brecht bisher nur die Möglichkeit gesehen, durch formale Provokationen gegen dramatische Verfälschungen der Wirklichkeit zu protestieren und so den Zuschauern in einer Haltung der Opposition zu begegnen, so eröffnet ihm der Schiller-Goethe-Briefwechsel zum ersten Mal die Legitimation der „Bestrebung, zu gefallen“ (*Journal*, 8.1.1948. GBA 27, S.263). Das erklärt, weshalb bei der Darlegung der Theatertheorie auffällig beharrlich das Vergnügen akzentuiert und inwiefern die bisher zentrale Lehrhaftigkeit zwar keineswegs aufgegeben, aber anders begründet wird. Auch hier entdeckt er amüsiert eine Übereinstimmung mit Schiller, der in seiner Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* ähnlich argumentiert habe wie er im *Kleinen Organon*. Er habe sich zwar gegen die Beanspruchung des Theaters für außerästhetische Zwecke, speziell gegen das Moralisieren, gewendet, sich aber zugleich ein Vergnügen ohne Moral gar nicht vorstellen können: „Das Moralische muß also nicht vernünftig sein, damit es Theater sein darf, sondern das Vergnügen muß moralisch sein, damit es ins Theater darf. Ich selbst mache freilich etwas recht Ähnliches mit dem Lernen, wenn ich es einfach zu einem Vergnügen unserer Zeit mache.“ (*Journal*, 1.9.1948. GBA 27, S.273) Damit wird das ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘ einerseits zum zeitgemäßen und zeitgerechten Theater, andererseits wieder zu einem genui-

<sup>11</sup> Brief Schillers an Goethe 26.12.1797. In: Gerhard Gräf / Albert Leitzmann (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Frankfurt/Main 1964, S. 406.

nen Gegenstand der Ästhetik. Wissenschaft wird nicht als ein kunstfremder und kunstfremder Bereich verstanden, sondern als Feld menschlichen Handelns, das nicht zu einem der möglichen Gegenstände der Kunst neben anderen werden muß, sondern – recht verstanden – sie vorgängig bestimmen kann und in einer Zeit, in der das ganze Leben der Menschen von Wissenschaft abhängig ist, auch bestimmen sollte. Der Begriff ist also deskriptiv gemeint und historisch zu verstehen, wobei Brecht durchaus nicht davon ausgeht, daß das wissenschaftliche Zeitalter schon in vollem Umfang die Realität bezeichnet. Spätestens mit dem *Kleinen Organon* tritt er in den von Helmuth Kiesel bezeichneten Kontext der ‚reflektierten Moderne‘ ein, der durch eine mit der Wiederentdeckung traditioneller Ausdrucksformen verbundene „Selbstreflexion und Summierung der ästhetischen Erfahrungen und Einsichten“ charakterisiert ist.<sup>12</sup> Das bedeutet auch, daß er „anti-avantgardistisch“ an der Form des Dramas entschlossen festhält.<sup>13</sup> Das ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters bricht also nicht mit der Tradition der dramatischen Gattung, sondern versteht sich als deren zeitgemäße Erneuerung.

Wissenschaft, die Brecht in einer verkürzten Akzentuierung als eine Ressource zur Erweiterung von Lebensmöglichkeiten durch Naturbeherrschung versteht, verweist auf seine Wahrnehmung des neuen Verständnisses der Natur in der frühen Neuzeit. Daher ist es folgerichtig, daß seine wichtigsten theatertheoretischen Schriften sich intertextuell auf Schriften der wichtigsten Naturwissenschaftler dieses Zeitraums beziehen. Für den *Messingkauf* hat er darauf hingewiesen, daß er zur Form des philosophischen Dialogs von Galileis Dialogen „angestiftet“ worden sei (*Journal*, 12.2.1939. GBA 26, S. 327), also vom *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme* und von den *Discorsi*, mit denen er sich bei der Arbeit an der gerade abgeschlossenen dänischen Fassung von *Leben des Galilei* gründlich beschäftigt hatte. Und mit dem Titel des *Kleinen Organons für das Theater* spielt er auf Francis Bacons *Novum Organum* an.<sup>14</sup> Galilei wie Bacon sind empirische Naturforscher, die sich ausdrücklich gegen das philosophische Verständnis der Natur in der bis zum Ausgang des Mittelalters verbindlichen Lehre des Aristoteles wenden, sind also auf ihrem Gebiet in der gleichen Weise Antiaristoteliker wie Brecht das für den Bereich der Theatertheorie beansprucht. Dabei ist

<sup>12</sup> Kiesel 2004 (Anm. 7), S.299.

<sup>13</sup> Ebd., S. 390.

<sup>14</sup> Hierzu zuerst grundlegend: Reinhold Grimm: *Vom Novum Organum zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung*. In: W.Jäggi / H. Oesch (Hg.): *Das Ärgernis Brecht*. Stuttgart/Basel 1961, S. 45-70. Vgl. Klaus-Detlef Müller 1972 (Anm.7).

der mit der Titelwahl bezeichnete Gestus für das *Kleine Organon* noch sehr viel beziehungsreicher als der diskrete Rückgriff auf Galilei im *Messingkauf*. Als ‚Organum‘ verstand das Mittelalter die Gesamtheit der die Erkenntnis reflektierenden logischen Schriften des Aristoteles, die kanonisch als Voraussetzung jeder Art von Wissenschaft festgeschrieben waren. Mit seinem *Novum Organum* begründete Bacon demgegenüber ein neues methodisches Instrumentarium für die Naturwissenschaften, das in empirischer Orientierung die Erkenntnisgrenzen des Aristotelismus übersteigen sollte.<sup>15</sup> Brechts Titelwahl impliziert also mit dem Hinweis auf Bacon eine Revolutionierung des Denkens: Für das Theater geht es um die endgültige Aufhebung seiner insgeheim immer noch fortwirkenden metaphysischen und kultischen Traditionen. Und das mit dem Titel bezeichnete Programm erhält noch eine zusätzliche Dimension dadurch, daß es sich auch noch auf eine Anregung von Brechts marxistischem Lehrer Karl Korsch beziehen läßt. Korsch hatte in seinem Buch *Karl Marx*, das zu großen Teilen 1935 und 1936 in Brechts dänischem Exil in Svendborg entstanden ist und hier Gegenstand intensiver Diskussionen war, den „materialistischen Wahrheitsbegriff“ von Marx in eine Beziehung zu Bacon's neuem Wissenschaftsverständnis gestellt:

Es handelt sich hierbei um eine Wiederholung des gleichen Vorgangs, mit dem in den Anfängen der bürgerlichen Gesellschaft durch den Kampf zunächst des weltlichen Denkens gegen das theologisch metaphysische System des Mittelalters, dann des Empirismus gegen jede Metaphysik die heutige ‚bürgerliche‘ Wissenschaft überhaupt erst geschaffen wurde. Schon Bacon hatte an der Schwelle des neuen bürgerlichen Zeitalters in seinem *Novum organum*, das der damals entstehenden bürgerlichen Wissenschaft zu der vollen Durchsetzung ihrer neuen Forschungsmethoden verhelfen sollte, den geschichtlichen Charakter jeder Wissenschaft proklamiert.<sup>16</sup>

Die Theatertheorie versteht sich also als ein drittes *Novum Organum*, das dazu bestimmt ist, die Ungleichzeitigkeit des wissenschaftlichen Denkens in Natur, Gesellschaft und Kunst endgültig zu überwinden. Ausdrücklich ist das als ‚Vergleich‘ gemeint, der festhält, „daß für die Künste nunmehr dasselbe nötig ist, was die Baconischen Arbeiten für die Wissenschaften besorgt haben“ (GBA 22.1, S. 557f.).

Daß Brecht sich auf diese Weise in die Nachfolge von Galilei und Bacon stellt und das in der Form des Diskurses kenntlich macht, bedeu-

<sup>15</sup> Hierzu R.Finster: Artikel ‚Organon‘. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 6. Darmstadt 1984, Sp. 11363-11368.

<sup>16</sup> Karl Korsch: *Karl Marx*. Frankfurt/M. 1967, S. 54. Vgl. ebd., S. 203f.

tet freilich nicht, daß er sie als Autoritäten akzeptiert. Er sieht sie vielmehr durchaus kritisch. So ist es kein Zufall, daß er in § 63 des *Kleinen Organon*, also in der Schrift, die die frühneuzeitliche Naturwissenschaft zur epistemologischen Grundlage einer zeitgemäßen Theatertheorie erklärt, auf den Protagonisten seines Stücks *Leben des Galilei* zurückkommt und in einer eindrucksvollen Analyse zeigt, „wie entschlossen dieser Mann ist, den leichten Weg zu gehen und seine Vernunft in niedriger wie in hoher Weise zu verwenden“, so daß er, „der hier das neue Zeitalter begrüßt, am Ende gezwungen sein wird, dieses Zeitalter aufzufordern, daß es ihn mit Verachtung von sich stoße, wenn auch enteigne.“ (90f.) Ähnlich ambivalent ist auch das Bild Francis Bacon's in Brechts Kalendergeschichte *Das Experiment*. Der große Humanist und Philosoph erscheint hier als ein Mann, der mit gutem Grund „nicht wenige seiner Zeitgenossen mit Abscheu erfüllt hatte, aber auch viele mit Begeisterung für die nützlichen Wissenschaften“<sup>17</sup>. Wissen allein ist auch im Bewußtsein seiner Möglichkeiten noch kein Wert an sich. Ein rühmendes Gegenbild hat Brecht in der Gestalt Giordano Brunos in seiner Kalendergeschichte *Der Mantel des Ketzers* gestaltet: Bruno ist auch in *Leben des Galilei* der unglückliche Gegentypus zu Galilei. für Brechts Verständnis der Probleme des wissenschaftlichen Zeitalters ist er aber nicht repräsentativ.)

Wenn Brecht den Terminus ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘ auch erst im *Kleinen Organon* einführt und programmatisch verwendet, so hat er doch in seinen theatertheoretischen Überlegungen eine lange unterschwellige Vorgeschichte. Schon 1929 fordert er im *Dialog über Schauspielkunst*, die Schauspieler sollten „für ein Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters“ spielen.<sup>18</sup> (GBA 21, S. 279) Die mit dem epischen Theater angestrebte Funktionsänderung der Dramatik ist rezipientenorientiert: Sie soll „ihren Zuschauer ein ganz bestimmtes praktisches, die Änderung der Welt bezweckendes Verhalten lehren.“ (GBA 22.1, S.166)<sup>19</sup> Lehrhaftigkeit in diesem Sinne ist ohne Orientierung an

<sup>17</sup> GBA 18, S 372. Bacon's wissenschaftliches Credo wird aus der Sicht eines aufgeweckten Kindes so zusammengefaßt: „Eine neue Zeit war für die Welt angebrochen. Die Menschheit vermehrte ihr Wissen beinahe täglich. Und alles Wissen galt der Steigerung des Wohlbefindens und des irdischen Glücks.“ (GBA 18, S. 364)

<sup>18</sup> Vgl. GBA 21, 275: Schon Georg Kaiser habe „in den Theatern jene ganz neue Haltung ermöglicht, jene kühle, forschende, interessierte Haltung, nämlich die Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters“.

<sup>19</sup> In diesem Kontext ist 1935 in einem Artikel für die *New York Times* beiläufig vom „fortgeschrittenen Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters“ (GBA 22.1,

den Wissenschaften nicht möglich – es ist also der Respekt vor den Bedürfnissen und vor dem Wirklichkeitsbewußtsein der Zuschauer, der eine Neuorientierung des Theaters verlangt. Dabei ist aber von vornherein klar, daß nicht Wissenschaft, sondern Theater zu bieten wäre, ohne daß das schon der Fall ist: „Heute hat das Theater als Zuschauer den wissenschaftlichen Typus, richtet sich aber nicht danach.“ (GBA 21, S.280) Damit ergibt sich eine doppelte Aufgabe: Zum einen muß die Darstellung der Vorgänge unter den Menschen wissenschaftlichen Kriterien genügen, zum anderen muß das Publikum dazu gebracht werden, sich nicht länger mit Darstellungen abzufinden, die seiner lebensweltlichen Erfahrung, seinen Bedürfnissen und seinen Interessen widersprechen. Daher darf dem Künstler nicht gestattet werden, daß er im Interesse seiner ‚Ursprünglichkeit‘ (Originalität) die „Berührung mit der Wissenschaft“ vermeidet (GBA 22.2, S. 622), denn auch der Verzicht auf Wissen ist nicht interesselos, sondern dient den Interessen derer, die schon die Vernunft instrumentalisiert haben.<sup>20</sup> Brechts theatertheoretische Schriften sind durchgängig ein Plädoyer für die Orientierung des Theaters an den Wissenschaften, wobei das aber nicht bedeutet, daß der Anspruch der Kunst aufgegeben würde: es geht ausdrücklich nicht um „eine Niederlegung des Unterschieds zwischen Kunst und Wissenschaft“ (GBA 22.1, S. 386). Aber erst wenn „die Dramatik sich in ihrer Funktion den Wissenschaften angleicht [...], was weitergeht als die Benutzung wissenschaftlicher Erkenntnisse“ (GBA 22.1, 385), entsteht eine zeitgemäße Kunst. Was die Verfahren angeht, verweist Brecht vorzugsweise auf Praktiken der empirischen Naturwissenschaften, auf Mikroskop, Fernrohr, Experiment, Planetarium usw., meint aber die modernen Gesellschaftswissenschaften: Psychologie, Ökonomie, Geschichte, Politik (GBA 22.1, S.480) und insbesondere die materialistische Dialektik.

Das *Kleine Organon für das Theater* argumentiert von vornherein jenseits der Begründungs- und Rechtfertigungsstrategien der vorausliegenden theatertheoretischen Schriften. Es setzt die ‚dialektische Wendung‘ des *Messingkaufs* voraus und versteht sich als ein Theaterkonzept für die ‚Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters‘, indem es diesen neuen Zuschauertypus als gegeben annimmt und nach seinen Bedürfnissen und Wünschen fragt. Dabei wird nicht nur die Notwendigkeit einer ästhetischen Begründung als selbstverständlich anerkannt, sondern ausdrücklich auf die aristotelische Tragödientheorie zurückgegriffen. Theater, so

S. 167) die Rede. Die *Straßenszene* (1940) nennt er die „Grundform des Theaters. Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters“ (GBA 22.1, S. 771).

<sup>20</sup> Vgl. hierzu besonders *Notizen über die realistische Schreibweise* (GBA 22.2, S. 620-640)

heißt es, „besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung.“ (69) Außerästhetische Zwecke zu seiner Rechtfertigung benötigt es nicht – das gilt für die Moral ebenso wie für das Lehrhafte, und so ist auch „jene Katharsis des Aristoteles, die Reinigung durch Furcht und Mitleid, oder von Furcht und Mitleid, eine Waschung, die nicht nur in vergnüglicher Weise, sondern auch recht eigentlich zum Zwecke des Vergnügens veranstaltet wurde“ (67). Am Anfang der Schrift stehend und in die Definition des Theaters einbezogen, ist dieser Hinweis auf Aristoteles nichts weniger als ein Anschluß an die europäische Tradition der Dramatik und ihren kanonischen Gründervater, auch wenn er damit keineswegs als Autorität verstanden wird. Daß dieser Bezug zu Aristoteles nicht als ein Köder für ein ästhetisch anders sozialisiertes Publikum zu verstehen ist, ergibt sich aus dem *Antigonemodell*, das Brecht nach seiner Churer Inszenierung der *Antigone des Sophokles* zeitgleich mit dem *Kleinen Organon* formuliert hat. Hier hält er fest:

Was den Darstellungsstil betrifft, sind wir mit dem Aristoteles eins in der Meinung, daß das Herzstück der Tragödie die Fabel ist, wenn wir auch uneins sind, zu welchem Zweck sie vorgetragen werden soll. Die Fabel [...] soll alles enthalten, und alles soll für sie getan werden, so daß, wenn sie erzählt ist, alles geschehen ist. [...] Die Stilisierung bedeutet die große Herausarbeitung des Natürlichen, und ihr Zweck ist es, dem Publikum als einem Teil der Gesellschaft das für die Gesellschaft Wichtige an der Fabel aufzuzeigen.“ (GBA 25, S.79)<sup>21</sup>

In dieser Begründungsfigur ist der produktionsästhetische Gesichtspunkt allenfalls sekundär – es geht also nicht um die Festlegung auf einen neuen Dramentypus. Entscheidend sind vielmehr Darstellungs- und Vermittlungsgrundsätze, wie Brecht sich denn auch nach der Rückkehr aus dem Exil weniger als Stückeschreiber denn als Regisseur und Theaterpraktiker verstanden hat.

Wenn Unterhaltung und Vergnügen die ebenso unverzichtbare wie hinreichende Legitimation der ästhetischen Institution Theater sind, dann stellt sich die Frage nach deren zeitgerechter Form. Für den Stückeschreiber sind nur „wissenschaftlich exakte Abbildungen“ des gesellschaftlichen Zusammenlebens akzeptabel, wobei aber das Theater eines

<sup>21</sup> Im *Kleinen Organon* wiederholt Brecht in verkürzter Form diese Argumentation: „Die Fabel ist nach Aristoteles – und wir denken da gleich – die Seele des Dramas.“ (§ 12, GBA 23, S.70) Zum Brechtschen Fabelbegriff vgl. Klaus-Detlef Müller: *Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters? Zur Bedeutung des Fabelbegriffs für das epische Theater*. In: *IASL* 25 (2000), S.133-147.

wissenschaftlichen Zeitalters „nicht Wissenschaft, sondern Theater“ sein muß. (65f.) Das erfordert eine realistische Theaterkunst, und in der Tat stehen die Probleme des Realismus im Zentrum der ästhetischen Überlegungen Brechts. Zugleich räumt er aber ein, daß die Werke der dramatischen Tradition seit der Antike durchaus noch Genuß verschaffen, weil „das Vergnügen an den Abbildungen so verschiedener Art kaum jemals von dem Grad der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Abgebildeten abhängig“ (69). Daraus ergibt sich der Verdacht, „daß wir die speziellen Vergnügungen, die eigentliche Unterhaltung unseres eigenen Zeitalters noch nicht entdeckt haben“ (69). Das bedeutet nicht, daß die alten Stücke nicht mehr spielbar wären, sie müssen vielmehr auf andere Weise aufgeführt werden. Brechts Vorschlag zielt auf Historisierung: „Das Feld muß in seiner historischen Relativität gekennzeichnet werden können.“ (79) Als Rezeptionsweise muß an die Stelle von Einfühlung Verfremdung, gestische Spielweise, Aufforderung zur Kritik treten. Das Gezeigte ist in Abhängigkeit von seinen gesellschaftlichen und geschichtlichen Voraussetzungen darzustellen, darf diese nicht vergessen machen. Daraus ergibt sich die Forderung, „den historischen Sinn – den wir auch den neuen Stücken gegenüber benötigen – zu einer wahren Sinnlichkeit aus[zu]bilden“ (290). Und das bedeutet intensive Auseinandersetzung mit der Fabel, die mit dem wissenden Blick des Gesellschaftsforschers und mit der phantasiereichen Imagination des Künstlers auf ihre verschwiegenen Voraussetzungen, ihre in der Regel affirmativen heimlichen Implikationen und das Befremdliche ihrer vorgeblichen Notwendigkeiten zu befragen und auf dem Theater auszulegen ist. Darauf beruht die Theaterarbeit Brechts am Berliner Ensemble, die die Stücke der dramatischen Tradition als historische Dokumente versteht, die zum Sprechen gebracht werden, wenn die in ihnen aufbewahrte und in der Fabel zur Gestalt gewordene Geschichte als solche sichtbar gemacht wird, und zwar nicht antiquarisch, sondern zur Reflexion und zur Stellungnahme herausfordernd. Das ist eine Form der Aktualisierung, die die historische Differenz nicht aufhebt, sondern planvoll nutzt und Text und Fabelführung so weit respektiert, wie sie einem zeitgenössischen Publikum verständlich gemacht werden können. Und das gilt nicht nur für die Bearbeitungen kanonischer Stücke, sondern auch für das eigene Werk. Wie die Aufzeichnungen aus der Probenarbeit und die Berichte der Mitarbeiter bezeugen, hat Brecht seine Stücke als ein historisches Korpus behandelt, ihre Fabeln vertiefend und präzisierend ausgelegt und nicht einem Regiediktat unterworfen.<sup>22</sup> Damit setzt er eine Sichtweise fort, nach der

<sup>22</sup> Vgl. GBA 22.1, S. 556: „Das *klassische Repertoire* bildete von Anfang an die Basis vieler der Versuche. Die Kunstmittel der Verfremdung eröffneten einen

schon im *Messingkauf* das epische Theater als eine theatergeschichtliche Erscheinung diskutiert wird. Was das in der Praxis bedeutet, zeigt die ‚Durchrationalisierung‘ der Fabel in der *Antigone des Sophokles*, die aktuelle Lesart der Fabel von Shakespeares *Hamlet* in § 68 (93f.) und die Analyse der Galilei-Gestalt in § 63 (89ff.) des *Kleinen Organon*. Shakespeares Dramen treten so gesehen in eine enge Relation zur neuen Naturwissenschaft: „Sie experimentierten nicht weniger als Galilei zur selben Zeit in Florenz und als Bacon in London.“ (GBA 22.2, S. 750)<sup>23</sup> Anders verhält es sich mit dem Naturalismus, der zwar die Orientierung der Kunst an der Wissenschaft propagiert, damit aber nach Brechts Ansicht die Kunst ruiniert hat, weil er die Gesellschaft zum Milieu verkürzt und damit die „Inkubusgewohnheiten“ (78) einer nur einführenden Rezeption bewahrt.<sup>24</sup> Die der „Brise des wissenschaftlichen Geistes“ gebrachten „Opfer lohnten nicht besonders. Die Verfeinerung der Abbildungen beschädigte ein Vergnügen, ohne ein anderes zu befriedigen. Das Feld der menschlichen Beziehungen wurde sichtbar, aber nicht sichtig. Die Empfindungen, erzeigt auf die alte (die magische) Art, mußten selbst alter Art bleiben.“ (77)

Unter diesen Voraussetzungen beschreibt das *Kleine Organon* die Praktiken einer neuen Dramaturgie: Verfremdung, Episierung, Historisierung, gestisches Spiel, Erkundung der Fabel. Sein ästhetisches Potential beruht auf der „Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können.“ (82) Für die Schauspielkunst folgt daraus, daß „der Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozeß ist“ (86), ohne Wissen, also ohne den Geist der Wissenschaft nicht sachgerecht ist.

Der neu eingeführte Terminus ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘ ist im Kontext des Brechtschen Theaterkonzepts weniger programmatisch, als er klingt und schon gar nicht modernistisch. Es ist zwar eine eigene Pointe, daß die Rückkehr zur Ästhetik mit der Orientierung auf einen scheinbar kunstfernen Bereich verbunden ist, aber das bezeichnet die gleiche aufgehobene Entgegensetzung, wie sie auch in den Begriffen

breiten Zugang zu den lebendigen Werken der Dramatiken anderer Zeitalter. Es wird durch sie möglich, ohne zerstörende Aktualisierungen und ohne Museumsverfahren die wertvollen alten Stücke unterhaltend und belehrend aufzuführen.“

<sup>23</sup> Vgl. GBA 22.2, S. 753: „Die Experimente des Globus-Theaters wie die des Galilei, der den Globus in besonderer Weise behandelte, entsprachen der Umbildung des Globus selber.“

<sup>24</sup> Vgl. hierzu die Kritik am Tragikkonzept Gerhard Hauptmanns: „Was in ‚Rose Bernd‘ und in den ‚Webern‘ als Tragik verstanden wird, beruht auf einem „bloßen Mangel der Zivilisation“ (GBA 21, S. 575), auf einem falschen Einverständnis mit dem Gegebenen.“



episches oder antiaristotelisches Theater vorliegt. Der Terminus ist als historisch-deskriptiv zu verstehen. Damit ist freilich nicht gemeint, daß das wissenschaftliche Zeitalter Realität wäre - es ist vielmehr eine unverwirklichte Möglichkeit, die durch die moderne Naturwissenschaft begründet und durch die Gesellschaftswissenschaft, genauer durch die materialistische Dialektik (82) vorstellbar geworden ist. Brecht sieht sehr wohl die Gefahren der instrumentellen Vernunft, die er schon in *Leben des Galilei* thematisiert hat. Er verweist darauf, daß die produktiven Möglichkeiten der Naturbeherrschung zu „Mitteln der Destruktion“ verkommen sind: In den modernen Kriegen „durchforschen die Mütter aller Nationen, ihre Kinder an sich gedrückt, entgeistert den Himmel nach den tödlichen Erfindungen der Wissenschaft.“ (72)<sup>25</sup> Gleichwohl setzt er auf den für den wissenschaftlichen Fortschritt bestimmenden Geist der Kritik und auf den Willen zur Veränderung, auf die Bereitschaft zu einem „Befreiungsakt“, durch den die „Umgestaltung der Natur“ durch eine „Umgestaltung der Gesellschaft“ erst menschenfreundlich werden kann (87). In dieser Möglichkeit sieht er für die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters den ästhetischen Reiz des Theaters begründet, das Vergnügen. Es ist ein Theater der Vorstädte, das „die Produktivität zur Hauptquelle der Unterhaltung macht“ (74), ein in der Wirklichkeit engagiertes Theater, das der Wissenschaft standhält, das „die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) [...] als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum)“ zeigt (78). Wissenschaftlich ist es durch die Orientierung auf die Gesellschaftswissenschaften, die ihrerseits dem Geist der Naturwissenschaften verpflichtet sind. Diese selbst sind für die Theatertheorie vor allem ein Feld von Analogien und Metaphern und ein Ausweis zeitgerechter Modernität, insofern sie die erfahrbare Wirklichkeit bestimmen, wenn auch längst noch nicht in vernünftiger Weise.

So geschlossen die Theatertheorie im *Kleinen Organon* erscheint, so wenig vertraut Brecht auf die hier eingeführte Terminologie. Von einem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters ist in den späten theatertheoretischen Schriften nicht mehr die Rede. Es taucht nur in den *Nachträgen zum ‚Kleinen Organon‘* noch einmal auf, in Gestalt eines Widerrufs. Hier gibt Brecht zunächst den Begriff ‚episches Theater‘ auf, der „zu ärmlich und vage für das gemeinte Theater“ sei, „zu unbewegt gegen den Begriff des Dramatischen“ gesetzt sei und auch durch den Begriff ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘ nicht ersetzt werden könne, weil dieser „nicht weit genug“ sei: „Im ‚Kleinen Organon für das Theater‘ ist, was wissenschaftliches Zeitalter genannt werden kann, vielleicht hinreichend ausgeführt, aber der Terminus allein, in der Form, wie er gemein-

hin gebraucht wird, ist zu sehr verschmutzt.“ (289) Als Aufgabe des Theaters wird jetzt bestimmt, daß es „die Dialektik zum Genuß zu machen“ habe (290). Auch das ist freilich nicht neu, sondern in den Schriften seit den 30er Jahren immer wieder gefordert worden. In der Sache ändert sich nichts, terminologisch hat Brecht aber Schwierigkeiten, sein Theaterkonzept eindeutig zu benennen. Und niemals sind die Probleme größer gewesen als in seinen letzten Lebensjahren, in denen er in der Auseinandersetzung mit dem staatlich verordneten Programm einer ‚sozialistischen Kunst‘ oft unter seinem Niveau argumentieren mußte.

<sup>25</sup> Vgl. das Gedicht 1940 (GBA 12, S. 96).