Portland State University

PDXScholar

Dissertations and Theses

Dissertations and Theses

5-1972

Illusion und Verfremdung: Begriff, Form und Wirkung; Bezogen auf Bertolt Brecht: "Der gute Mensch von Sezuan,"

Robert E. Folk
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Part of the [German Literature Commons](#), and the [Other German Language and Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Folk, Robert E., "Illusion und Verfremdung: Begriff, Form und Wirkung; Bezogen auf Bertolt Brecht: "Der gute Mensch von Sezuan,"" (1972). *Dissertations and Theses*. Paper 953.

<https://doi.org/10.15760/etd.953>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

ILLUSION UND VERFREMDUNG: BEGRIFF, FORM UND WIRKUNG

Bezogen auf Bertolt Brecht:

"Der gute Mensch von Sezuan"

von

ROBERT E. FOLK

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS
in
GERMAN

Portland State University
1972

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES:

The members of the Committee approve the thesis of
Robert E. Folk presented May 10, 1972.

[REDACTED]
Franz Langhammer, Chairman

[REDACTED]
H.F. Peters

[REDACTED]
Frank F. Eaton

APPROVED:

[REDACTED]
R. Carol Healy, Chairman, Department of Foreign Languages

[REDACTED]
David T. Clark, Dean of Graduate Studies

May 10, 1972

VORWORT

Diese vorliegende Untersuchung geht von einer ganzheitlichen Tendenz im Hinblick auf die Behandlung der Brechtschen Verstehensweise von Illusion und Verfremdung aus, nämlich davon, nicht nur die Begriffe Illusion und Verfremdung auf ihre ihnen innenwohnenden Strukturen hin zu bestimmen, sondern auch beide aufeinander zu beziehen, und zwar so , daß eine gegenseitige Zuordnung zur Geltung gebracht werden soll; denn Brechts dichterische Konfrontation mit der Illusion ist nur hinsichtlich des Gegenbegriffs der Illusion, der Verfremdung, zu verstehen. Diese Gegenbewegung von Illusion und Verfremdung soll nach Brecht dem Zweck des Theaters dienen, nämlich der Aufdeckung der Widersprüche in dem kapitalistischen System, weshalb Brecht auch das Theater das "dialektische" nennt. Es handelt sich um die Gegenbewegung, die dem Zuschauer eine kritische Haltung den abgebildeten gesellschaftlichen Vorgängen (auch letztlich den eigenen gegenüber) ermöglichen soll.

Dieser ganzheitlichen Tendenz entsprechend wird versucht, von den grundlegenden begrifflichen und theoretischen Wurzeln der ganzen zum Thema gemachten Problematik her die realisierten Intentionen in der Brechtschen "Praxis" darzustellen. Deshalb gliedert sich diese Arbeit in drei Teile: 1) Illusion, 2) Verfremdung und 3) Darstellung und Konkre-

tion des Hauptmittels der Brechtschen Verfremdung, d.i. die Sprache.

1. Teil: Es stellt sich innerhalb der Untersuchung heraus, daß beide Begriffe (Illusion und Verfremdung) auf eine fundamentale Struktur hin durchsichtig gemacht werden können, die im Ausgang von der Behandlung der Illusion konstruiert wird. Bei der Erarbeitung dieses Begriffs tritt zutage, daß kein Autor eine zufriedenstellende Definition anzubieten vermag, auch nicht Brecht selber, der sich leider nicht "exakt-systematisch" über die Illusion geäußert hat; deshalb ist es für mich erforderlich, diesen Begriff induktiv, d.h. anhand zweier ausgewählter Theorien, zu formieren. Dieser Illusionsbegriff wird dann weiter auf die Brechtsche Auffassung von Illusion übertragen, das bedeutet: die Auffassung Brechts von Illusion wird in ihn integriert. Dieses wird dadurch erbracht, daß der erarbeitete Begriff modifiziert wird, und zwar derart, daß die Illusion sich in zwei Arten aufspaltet. Mit dieser Fassung wird es sodann möglich sein, sowohl Brechts Akzeptieren als auch seine Ablehnung der Illusion einzufassen und deutlich zu machen.

2. Teil: Was die begriffliche Fassung der Verfremdung anbelangt, so werden die von Brecht zahlreich und zerstreut gegebenen Definitionen aufgenommen. Es wird sodann der Versuch gemacht, die Verfremdung, so wie sie im Dienste der Brechtschen Intention steht, als Prozeß zu demonstrieren. Ebenso wird bei dieser Gelegenheit die Verfremdung selbst

- entsprechend der doppelten Struktur der Illusion - geteilt. Zum Abschluß dieses Teiles wird genauer auf den inneren Zusammenhang von Illusion und Verfremdung eingegangen bzw. das innere Verhältnis zwischen beiden erläutert.

3. Teil: Schließlich wird die von Brecht selbst angebotene Konkretion des Hauptmittels der Verfremdung (vom geschriebenen Text aus gesehen) betrachtet (und dies vollzieht sich vorwiegend am Guten Menschen von Sezuar), indem Brechts Methodik in der Sprachgestaltung im Hinblick auf die Verfremdung systematisch untersucht wird.

In dieser Arbeit wäre es möglich gewesen, stattdessen, daß ich von der Illusion ausgehe, von der viel erörterten "Einfühlung" auszugehen und damit den schon oft beschrittenen Weg zu gehen. Diese Richtung habe ich aber nicht eingeschlagen, um auch die Seite der Illusion als solche, von ihrer Begleiterscheinung (der Einfühlung) getrennt, zur Geltung kommen zu lassen. Dies hat zur Folge, daß ich mich nicht in große Auseinandersetzungen mit den verschiedensten Interpretationen unterschiedlicher theatralischer Wirkungsintentionen hinsichtlich der Einfühlung (siehe u.a. Aristoteles, Corneille, Lessing, Schadewaldt, Kommerell) einlasse. Die Wichtigkeit dieser Ausführungen möchte ich nicht abstreiten; meine Absicht hat eine positivere Motivation, nämlich diese, daß ich daran glaubte, man könne auch im Anhalt an den Illusionsbegriff die Brechtsche Verfremdung behandeln, und zwar dahingehend, daß

Brechts Wirkungsintention als Gegenbewegung auch gegen die Illusion (und nicht nur gegen die Einfühlung) herausarbeitet werden könnte. Doch hoffe ich, daß ich mich selbst nicht in eine "Illusion" begeben, wenn ich meine, ich wäre auf diese Weise zu fruchtbaren Ergebnissen für das Verständnis des Brechtschen Theaters gekommen.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
VORWORT	111
ILLUSION	
EINLEITUNG	1
I. NICOLAI HARTMANNS THEORIE DES ÄSTHETISCHEN GEGENSTANDES	1
Zweierlei Gegenstand des Ästhetischen Gegenstandes	2
Zweierlei Sein des Ästhetischen Gegen- standes	4
Nicolai Hartmanns Ablehnung der Illu- sion	5
II. KATE HAMBURGERS KONZEPTION DER ILLUSION..	9
III. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG UND BESTIM- MUNG DES ILLUSIONSBEGRIFFS FÜR DEN WEITEREN VERLAUF DIESER UNTERSUCHUNG	11
IV. EINFÜHRUNG IN DEN ILLUSIONSBEGRIFF BRECHTS	15
V. UNTERSUCHUNG DER ILLUSION BEZOGEN AUF B. BRECHT	19
Die theaterkonstituierende Illusion und ihre Steigerung	19
Die zweite Illusion	27
B. Brechts Intention hinsichtlich der Illusion	28
Einige aufgetretene Mißverständnisse bezüglich Brechts Auffassung der Illu- sion, der Einfühlung und der Gefühle ..	31

VERFREMDUNG

EINLEITUNG	37
I. HAUFIGKEIT UND TRADITION DER KÜNSTLERISCHEN VERFREMDUNG UND BRECHTS ABGRENZUNG DAVON	41
II. VERFREMDUNG BEI BRECHT IM HINBLICK AUF THEATRALISCHE MITTEL	47
Schauspieler	48
Bühnenbildner	50
Musiker und Choreograph	51
III. VERFREMDUNGSPROZESS	53
Verfremdung auf der Ebene des Reflexes (Vorstufe)	54
Verfremdung auf der Ebene der Reflexion.	61
1. Stufe	62
2. Stufe	64
3. Stufe	65
4. Stufe	66
5. Stufe	67

UNTERSUCHUNG DES HAUPTMITTELS DER VERFREMDUNG

EINLEITUNG	71
I. DIE SPRACHE	72
Festigkeit der sprachlichen Formulierung	74
Verfremdung selbstverständlich geworde- ner Formulierungen	81
Direkte Veränderungen	81
Unangemessene Verwendungen	85
Relativierungen durch Nachsatz ...	90
Wörtliche Auffassungen	92

	1x
Verfremdung durch neue verfremdende Formulierungen	101
Scheinbar unangemessene Verbindun- gen zweier Begriffsfelder	105
Verbindungen zweier direkt gegen- sätzlicher Begriffe	112
Verfremdende Verbindungen zweier sich direkt unterstützender Be- griffe	114
Dialektische Darstellungen eines einzigen Begriffs	117
LITERATURVERZEICHNIS	122

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Robert E. Folk for the Master of Arts in German presented May 10, 1972.

Title: Illusion und Verfremdung: Begriff, Form und Wirkung. Bezogen auf Bertolt Brecht: "Der gute Mensch von Sezuan".

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:

Franz Langhammer, Chairman

H.F. Peters

Frank F. Eaton /

Perhaps Bertolt Brecht's most obvious intention in connection with the theater was to help change the economic conditions, under which the people in a capitalistic society live. But, according to him, this could only be possible if the people were to develop a critical attitude and awareness of the contradictions that exist in such a society, in which "exploiters exploit the exploited", to put it in Brecht's straightforward terminology. It was his goal in the theater to help the spectator achieve this critical attitude. However, it was his opinion that this could only

be done by rejecting the traditional theater of illusion, in which the spectator identifies completely with the characters and is "manipulated" by the supposed feelings of the hero and by the supposed necessity in the order of occurrences and by the supposed necessity of the occurrences themselves. To be critical means, of course, that not only are the feelings of the spectator involved, but also his thoughts. In order to introduce thought into the spectator, it was necessary for Brecht to break the spectator's illusion that he was participating in the actions on stage and that these actions were real. This led to the most significant of Brecht's theater contributions, which in English is, perhaps, best called "alienation". Actually, it is more accurate to say that his particular use of this element was his contribution. That is to say that his application of certain illusion-destroying techniques was not simply for aesthetic purposes, but rather for societal purposes. Each of Brecht's "alienations" leads in fact, in the ideal theater situation, to a revealing of some contradiction in the depicted societal conditions.

It was my goal in this thesis to analyze the "alienation" as a countermovement to the theatrical illusion. In order to do this, it was necessary to analyze the theatrical illusion as well, which comprises the first part of the thesis. The second part is concentrated on "alienation". On a critical basis of acceptance and rejection of two se-

lected thinkers on the subject of illusion I was able to arrive at a concept of illusion, which would also encompass Brecht's own writings concerning the topic. Since Brecht did not research the concept of illusion in a systematic manner, it was discovered in the course of researching his writings that Brecht was referring to two different phenomena with the same word, "illusion". Further, I discovered that it was possible to divide his "alienation" technique into two different types, which corresponded to the limitation and hindrance respectively of the two types of illusion.

I also attempted to construct a step-by-step process, through which the spectator goes whenever an "alienation" appears in a drama by Brecht. This "alienation-process" begins with the application of the "alienation" and proceeds to the hoped for change in society.

In the third and last part of the thesis I analyzed the main medium of "alienation", which is the language itself. This was done with the purpose in mind of researching Brecht's "alienation" method where it would be most fruitful. And since I was limited to the written text (a live presentation would reveal less of Brecht than of the director of the play), it was obviously the most appropriate research object for this purpose.

In order to simplify it for the reader, I limited my references to specific dramas as much as possible to one play, namely "The Good Woman of Sezuan".

ILLUSION

EINLEITUNG

Um in den Illusionsbegriff einzuführen, möchte ich zunächst von spezifischen Auffassungen dieses Begriffs ausgehen in der Weise, daß diesbezüglich eine kritische Auseinandersetzung von Verstehensweisen vorgenommen wird mit der Absicht, das Verständnis Bertolt Brechts von Illusion dadurch zu ermöglichen, daß zunächst durch Anlehnung an die dargestellten Verstehensweisen oder Abhebung von diesen ein Begriff von Illusion erarbeitet werden soll. Davon ausgehend beziehe ich mich zuerst auf Nicolai Hartmann, dessen Ausarbeitung des Illusionsbegriffs meines Erachtens sehr gut dazu beizutragen vermag, dem Begriff (nach der Seite der Täuschung, um vorzugreifen) im allgemeinen zu verstehen, sodann ziehe ich Käte Hamburgers Ausführungen vor allem deshalb heran, weil ihre Auffassung sich schon spezifischer der erarbeiteten und der Brechtschen Auffassung annähert.

I. NICOLAI HARTMANNS THEORIE DES ÄSTHETISCHEN GEGENSTANDES

Nicolai Hartmann setzt in seiner "Ästhetik" Illusion und Täuschung gleich und hält sie für ein wesentliches Moment des "Hegelschen Scheins", wobei das Dargestellte nicht da sei, aber dem Anschauenden so entgegentrete, als wäre

es real da. Dieses Phänomen lehnt N. Hartmann für die "echte Kunst" ab aufgrund einer sehr komplizierten Kunsttheorie, die ich nur ganz kurz zusammenfassen werde; diese Zusammenfassung beschränkt sich auf das, was wir unbedingt brauchen, um seine Auffassung von Illusion zu verstehen und sodann seine Ablehnung der Illusion begreiflich zu machen.

Zweierlei Gegenstand des Ästhetischen Gegenstandes

Der Ästhetische Gegenstand¹ impliziert "zweierlei Gegenstand", einen "realen" und einen "irrealen". Der reale Gegenstand ist der, der alles einschließt, was der Betrachter wahrnimmt, was den Sinnen gegeben ist. Der irrealle Gegenstand ist der, der alles das umfaßt, was vermitteltst des Realen erscheint. Der irrealle Gegenstand ist das Erscheinende, das in dem Bewußtsein des Betrachters hervorgerufen wird, in anderen Worten: der geistige Gehalt des Ästhetischen Gegenstandes.

Dieser Aufteilung entsprechend hat die Betrachtung eines Ästhetischen Gegenstandes "zweierlei Schau": "Schauen erster Ordnung" und "Schauen zweiter Ordnung". Schauen er-

¹ Ich verwende diesen Hartmannschen Ausdruck hier mit Bedenken, weil der Ausdruck die sehr berechtigte Frage fordert: "Was heißt Ästhetisch?" Ich hätte auch das Wort "schön" verwenden können, aber die Frage bliebe dieselbe. Es lohnt sich eigentlich nicht für unsere Zwecke das "Ästhetische" oder "das Schöne" sehr tief zu untersuchen, denn darum geht das ganze Buch. Es genügt für unsere Absichten in bezug auf Illusion, diese Ausdrücke mehr oder weniger in der Form einer Voraussetzung vorzubringen. Derjenige, der den Begriff in seiner Vollständigkeit verstehen will, muß die Hartmannsche "Ästhetik" selbst lesen.

ster Ordnung ist die sinnliche Schau, die Wahrnehmung. Schauen zweiter Ordnung ist das "spontan-innere Erschauen" des Erscheinenden, die übersinnliche Schau.

Die Betrachtung dieses Übersinnlichen (des Irrealen) ist ein produktives Schauen, das nur in der Vorstellung für das schauende Bewußtsein besteht, "-- konkret und bunt, wie nur je das Erlebte --, aber dennoch nicht erlebt, sondern spontan hervorgebracht...ein Gaukelwerk der Phantasie..."² Kant nannte dies "Einbildungskraft". Die Phantasie ist keine freie Phantasie, da sie durch das Sinnliche nach Hartmann "das Reale" bedingt ist.

Die Schau zweiter Ordnung hebt das Schauen erster Ordnung "über die alltägliche Wahrnehmung hinaus und gibt ihm den besonderen ästhetischen Charakter;" es fügt "zum unmittelbar sinnlich Gegebenen etwas Neues" hinzu.³ Diese "zweierlei Schau" bestimmt dann die Struktur des ästhetischen Gegenstandes, die Hartmann "zweierlei Gegenstand" nennt.

Diese Struktur, obwohl sie eine gespaltene ist, wird als Einheit erlebt und empfunden. In der Natur z.B. wirken die Frühlingslandschaft (das Sinnfällige) und die Frühlingsstimmung (das Erscheinende) "als Einheit, ohne Lücke und Fuge". Im Gemälde etwa werden die Farbflecken und die Leinwand mit der gemalten Landschaft (dem Erscheinenden) als

² Nicolai Hartmann, Aesthetik (Berlin: Walter De Gruyter & Co., 1953), S. 18.

³ Ebenda, S. 19.

Einheit empfunden.

"Diese Einheit liegt im Erscheinen", sagt N. Hartmann. "Was erscheinen läßt, muß real sein, und was erscheint, kann nicht real sein, denn es besteht nur in diesem seinem Erscheinen."⁴ Sie sind untrennbar miteinander verbunden.

Zweierlei Sein des Ästhetischen Gegenstandes

Doch, obwohl der Ästhetische Gegenstand zweierlei Gegenstand impliziert und darstellt, dessen zwei Bestandteile als Einheit wirken, hat der Gegenstand "zweierlei Sein", das sich gespalten manifestiert, und zwar als ein "reales" und ein "irreales Sein". Wir sind uns dieses "Gespaltenseins" immer bewußt. Nach der Seite des zweierlei Gegenstandes des Kunstwerkes sind die gemalte Landschaft und das Material, das dazu benötigt wird, sie darzustellen, nicht trennbar voneinander, sondern bedingen sich vielmehr notwendig gegenseitig; denn die gemalte Landschaft ist ihrerseits auf das Material angewiesen, während andererseits das Material von der gemalten Landschaft abhängig ist insofern, als diese ihm erst seine Form verleiht; beide zusammen repräsentieren die Einheit des Ästhetischen Gegenstandes. Jedoch nach der Seite des zweierlei Seins des Ästhetischen Gegenstandes wissen wir sehr wohl, daß die erscheinende Landschaft (gemalte Landschaft) nicht die reale Landschaft in unserem Leben ist. Im Drama zum Beispiel wirken einerseits

⁴ Hartmann, S. 34.

der erscheinende Wallenstein und der Schauspieler (das Reale) als Einheit; der Eine erscheint im Anderen. Doch andererseits ist uns ständig gegenwärtig, daß der durch den Schauspieler erscheinende Wallenstein nicht der Wallenstein als solcher ist oder, um es kantisch auszudrücken, nicht der Wallenstein "an sich" ist.

N. Hartmann nennt dieses Gespaltensein "ein schwebendes Dasein". Der Gegenstand ist da und auch nicht da. Dieses Schweben empfinden wir im Schauen und im Genießen als "Zauber des Schönen". "Nur indem wir den Gegenstand als ungestörte Einheit erleben und dennoch den Gegensatz von Dasein und Nichtdasein in ihm spüren, können wir die Magie des Erscheinungsverhältnisses erfahren."⁵

Vom bereits Gesagten ausgehend, kann jetzt die Illusion etwas deutlicher gemacht werden: Die Illusion (Täuschung) ist nach Hartmann vorwiegend dadurch bestimmt, daß das gedoppelte Dasein (das schwebende Dasein) des ästhetischen Gegenstandes für den Betrachter aufgehoben ist.

Nicolai Hartmanns Ablehnung der Illusion

Die Hartmannsche Ablehnung der Illusion kann in vier Gründen zusammengefaßt werden.

1) Die erste Begründung beruht im Wesentlichen darauf, daß die Einschaltung der Illusion die Ausschaltung der Ästhetik bedeutet. Wenn die Empfindung des gespaltenen Da-

⁵ Hartmann, S. 35.

seins bei der Betrachtung eines Kunstwerkes fehlt, nimmt das Erscheinende einen Wirklichkeitscharakter an, oder in anderen Worten: Das Erscheinende verliert seinen Nichtdaseinscharakter, so daß nur noch der Daseinscharakter übrig bleibt. Die Illusion, so hat sich ergeben, verhindert gerade das ästhetische Schauen und macht das Kunstwerk zum Nicht-Kunstwerk.

2) Nach N. Hartmann wäre die Illusion in allen Künsten ohnehin unmöglich, indem der Betrachter sich immer dieses Gespaltenseins zwischen dem realen Sein und dem irrealen Sein bewußt ist. "Keinem Betrachter wird es einfallen, das Landschaftsbild für die reale Landschaft, das Porträt für die Person zu halten."⁶ Und um dies auf das Theater zu beziehen: Keinem Zuschauer wird es einfallen, die durch den Schauspieler erscheinende Figur für die reale Figur zu halten, "auch wenn es noch wahr ist, daß der hingeebene Betrachter seine reale Umwelt vergißt", denn ein Rest des Umweltbewußtseins bleibt immer vorhanden.

3) Sogar wenn es künstlerisch möglich wäre, diesen Rest des Umweltbewußtseins zunichte zu machen, wäre es moralisch unmöglich für den Betrachter, diese vorgetäuschte Wirklichkeit zu genießen, d.h. für den Betrachter "gelassen dazusitzen, genießend schauend und hörend, Zeuge raffinierter Intrige oder gar des Mordes und Totschlages zu sein".⁷

⁶ Hartmann, S. 36

⁷ Ebenda, S. 111.

Es wäre unmöglich selbst im Fall "nur tiefen seelischen Leidens. Die Bühne würde damit auch eine ganz falsche Zumutung an ihn stellen. Der Sinn des tragischen Spieles müßte sich in sittliche Roheit verkehren, der des komischen in Herzlosigkeit. Kein Theater mutet dem Zuschauer so etwas zu."⁸ Vielmehr gibt es "in der Schauspielkunst Einschränkungen des Realismus, die Stillisierung der Sprache durch den Vers, des Bühnenbildes durch die gerahmte Bildhaftigkeit selbst, durch die Rampe, und manches mehr",⁹ wodurch schon der Zuschauer daran gehindert wird, sich in die auf der Bühne dargestellte Situation vollkommen hineinzuleben.

4) Mit diesem Punkt ist der vierte Grund N. Hartmanns Ablehnung der Illusion eng verknüpft. Denn ein Grund, warum wir in das Theater gehen oder überhaupt die Kunst betrachten, besteht doch darin, ein wenig unsere Umwelt zu vergessen, "ein Abfallen des Alltags und der Sorge von uns, ein Gelöstsein und eine Entspannung"¹⁰ zu finden. "Wir flüchten uns in diesen schwebenden Zustand, wenn wir dem Drang und der seelischen Belastung entfliehen wollen."¹¹ Nach N. Hartmann "schleicht sich der Irrtum erst ein, wenn wir das als Flucht in eine Welt des Scheines deuten wollen.

⁸ Hartmann, S. 111. Hartmann hat hier die moralischen Aspekte nicht weiter herausgearbeitet.

⁹ Ebenda, S. 36.

¹⁰ Ebenda

¹¹ Ebenda

Handelte es sich hier wirklich um Schein oder Illusion, so würden wir nur eine Last mit einer anderen vertauschen: wir würden das Erscheinende für real halten und damit ein neues Eingespanntsein erfahren."¹² Damit will Hartmann sagen: Wäre es schön, moralisch möglich und überhaupt möglich in der Kunst Illusion zu haben, gelänge es uns nicht, dem Eingespanntsein der alltäglichen Belastung zu entfliehen (eine Zielvorstellung, die anscheinend noch innerhalb des Hartmannschen Begriffs der Ästhetischen Betrachtungsweise erlaubt ist).

Was nach meinem Ermessen an dieser Auffassung der Illusion zu kritisieren ist, ist das Folgende. Es wird deutlich bei N. Hartmann mit der ersten Erwähnung dieses Wortes "Illusion", daß er damit eine totale Illusion, eine vollkommene Hingabe des Betrachters an die Täuschung über die Wirklichkeit, ohne Rückkehr in die Realität meint. Mit einer solchen Auffassung des Begriffs gibt es natürlich keine Illusion in der Kunst. Aber es ist gerade dieser "Schwarz-Weiß-Gebrauch" des Begriffs, der sich für unsere Zwecke ausschließt. Diese Konzeption läßt keinen Raum für einen Gradunterschied der Illusion übrig, den Hartmann selbst impliziert aber nicht zugibt. Das "Vergessen der Umwelt" stellt für Hartmann keine Illusion dar, solange der Betrachter ein ganz winziges Kernchen des Realitätsbewußtseins hat. Aber

¹² Hartmann, S. 36.

er verfährt sich in einer widersprüchlichen Ausdrucksweise, wenn er auf der einen Seite die Illusion verleugnet, aber sie dann später mit den Worten "Vergessen der Umwelt" herbeiführt. Denn, wenn der Betrachter anlässlich des Kunstwerkes seine Umwelt vergißt, mag es auch nur teilweise sein, dann hat dies seinen Grund darin, daß die Illusion zum Teil wirksam geworden ist. Es wird später in dieser Untersuchung erläutert werden, daß selbst Brecht den Begriff keineswegs so streng faßt, wenn er durch den Dramaturgen im Messingkauf sagt, "...es handelt sich um einen Gradunterschied der Illusion."¹³

II. KÄTE HAMBURGERS KONZEPTION DER ILLUSION

Käte Hamburger unterscheidet in ihrer Logik der Dichtung, anders als N. Hartmann, zwischen Täuschung und Illusion in wesentlicher Hinsicht; diese Unterscheidung beruht auf der von ihr gesetzten Trennung zwischen einer "Als Ob-Struktur" und einer "Als-Struktur".

Die Als Ob-Struktur betrifft die Täuschung insofern, als diese etwas darstellt, als ob es die Wirklichkeit wäre. Dies besagt, daß die Als Ob-Wirklichkeit nicht die Wirklichkeit ist, die sie vorgibt zu sein. K. Hamburger nennt in diesem Zusammenhang das Beispiel von den Kirschen des Malers Zeuxis, die die Spatzen getäuscht hätten, weil die Spatzen

¹³ Elisabeth Hauptmann, Bertolt Brecht: Gesammelte Werke (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), XVI, 515.

sie für echte Kirschen gehalten hätten. Die Als-Struktur hingegen, die man etwa beim Drama findet, erzeugt keine Täuschung, wohl aber eine Illusion. Während die Als Ob-Struktur in Form des Konjunktiv irrealis beschrieben werden muß, weil sie das Bedeutungsmoment der Täuschung enthält, drückt die Als-Struktur die tatsächliche Wirklichkeit aus, nämlich die Nicht-Wirklichkeit der Darstellung. "Die Als-Wirklichkeit aber ist Schein, Illusion von Wirklichkeit, und das heißt Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion."¹⁴ Schillers Maria Stuart erscheint nicht, als ob sie die wirkliche wäre, sondern als Theaterfigur, die den "Schein von Wirklichkeit" erzeugt. "Auch das Märchen erscheint als Wirklichkeit, solange wir lesend oder zuschauend in ihm verweilen, doch nicht so, als ob es eine Wirklichkeit wäre."¹⁵

Um zu dem Verständnis dieses Zusammenhanges der beiden Wirklichkeitsstrukturen zu gelangen, muß darauf reflektiert werden, daß es hier um zwei verschiedene Wirklichkeitsbereiche geht, die nur in einer umgekehrten Proportionalität zueinander stehen. Die eine Wirklichkeit bezieht sich auf die Wirklichkeit, die nachgeahmt wird oder werden soll, die andere auf die Wirklichkeit des Theaters, d.h. auf die Wirklichkeit, daß sich der Zuschauer in einem Theater befindet. Dadurch, daß die Wirklichkeit, die nachgeahmt wird oder wer-

¹⁴ Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968), S. 55.

¹⁵ Ebenda

den soll, als Wirklichkeit negiert wird, und das bedeutet, daß der Zuschauer sich dessen gewiß ist, daß die dargestellte Wirklichkeit nur eine nachgeahmte und also eine Schein-Wirklichkeit ist, die als Nicht-Wirklichkeit mit der Wirklichkeit, daß der Zuschauer im Theater sitzt, zusammenfällt, kommt es zu einer gedoppelten Bewußtwerdung des Zuschauers im Hinblick auf die Wirklichkeit.

III. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG UND BESTIMMUNG DES ILLUSIONS-BEGRIFFS FÜR DEN WEITEREN VERLAUF DIESER UNTERSUCHUNG

Aus dieser Gegenüberstellung der beiden Theorien wird ersichtlich, daß K. Hamburger und N. Hartmann unter "Täuschung" dasselbe verstehen, nämlich eine Täuschung im üblichen Sinne eines Trugschlusses. Während aber Hartmann die Illusion und die Täuschung gleichsetzt, unterscheidet K. Hamburger diesbezüglich wesentlich, und zwar in der Weise, daß für sie der Begriff "Illusion", um ihre Konzeption zusammenzufassen, das Bewußtsein der Täuschung oder das Bewußtsein der Nicht-Wirklichkeit bedeutet.

Wie ich schon erörtert habe, kann ich N. Hartmanns Auffassung von Illusion gerade wegen der darin liegenden terminologischen Einseitigkeit nicht zustimmen, möchte jedoch herausstellen, daß das, was er mit "Vergessen der Umwelt" meint, eine große Rolle für meine Auffassung spielen soll. Was K. Hamburger anbelangt, so möchte ich betonen, daß ich ihre Verstehensweise bezüglich der Illusion übernehme mit dem grundlegenden Zusatz, daß ich nicht nur das Be-

wußtsein der Täuschung in dem Begriff "Illusion" enthalten sehe, sondern auch das Moment der Täuschung selbst. Wenn K. Hamburger von "verweilen" spricht, so finde ich bereits da das Moment der Täuschung als ein in die Illusion integriertes Moment angelegt, da in dem Wort "verweilen" auch dies, daß zum Teil die Umwelt vergessen wird, liegt, woraus folgt, daß zum Teil eine Täuschung zustandekommt. Aber diese Seite wird von K. Hamburger nicht weiterentwickelt. Ich hingegen will dieses Moment als Bestandteil des Illusionsbegriffs selbst zur Geltung bringen. Ich sehe die Illusion als einen Begriff, der zwei scheinbar widersprüchliche Komponenten hat, nämlich die Täuschung als Trugschluß und das Bewußtsein der Täuschung. Dieses Bewußtsein hebt wiederum zum Teil die Täuschung auf, aber nicht in vollkommenem Maße, denn das Bewußtsein der Täuschung impliziert doch die Anwesenheit der Täuschung und läßt dieses merkwürdige Verhältnis nicht verschwinden.

Weiterhin ist es wichtig, die umgekehrte Proportionalität dieses Verhältnisses hervorzuheben, und zwar bedeutet eine Steigerung in der Täuschung zugleich eine Verminderung des Bewußtseins über die Täuschung. Dies gilt ebenso für die entgegengesetzte Seite insofern, als einem starken Bewußtsein über die Täuschung eine schwache Täuschung entspricht. Man kann also zur Verdeutlichung dieses Verhältnisses sagen: Je mehr der Zuschauer glaubt, die dargestellte Maria Stuart sei die reale historische Figur, desto we-

niger ist er sich dessen bewußt, daß sie eine von der Schauspielerin gespielte Figur ist. Es ist übrigens ein Ziel dieser Arbeit, eventuell zu zeigen, daß es in bezug auf die Illusion eigentlich nur die Einseitigkeit dieser Proportionalität (im Ausgang von der Stärke der Täuschung) ist, die Brecht stört, nicht, daß es überhaupt Illusion gibt, und daß es eine völlig andere Art von Illusion ist, die Brecht vollkommen ausschalten will.

Besonders möchte ich darauf hinweisen, um den Illusionsbegriff für seinen Gebrauch auf einen Nenner zu bringen, daß, spreche ich von einem Zustandekommen oder Einschränken der Illusion im Theater, von der Entstehung oder Einschränkung einer Täuschung die Rede ist, mit dem Faktum im Hintergrund, daß diese Täuschung nie eine vollkommene ist.

Bisher habe ich von Illusion gesprochen, als wäre sie im Drama lediglich ein mögliches Element. Jetzt möchte ich aber einen Schritt weiter gehen und das Fehlen von Illusion ausschließen, denn meines Erachtens kann es kein Theaterstück ganz und gar ohne Illusion geben. Zwar führt die Absicht, die Illusion zu begrenzen, wie Hartmann mit Recht sagt, zu einer Einschränkung des Realismus im Drama¹⁶, aber solange noch im Stück ein gewisser Grad von Realitätsähnlichkeit vorhanden ist, gibt es einen gewissen Grad von Illusion. Es ist nun nicht möglich, alle Realitätsähnlichkeit aus dem Stück auszuschalten, da das Theater gezwungen

¹⁶ Siehe S. 7 dieser Untersuchung.

ist, Menschen als solche sprechen und agieren zu lassen. Sobald wir als Zuschauer Abbildungen von Menschenwesen sehen, machen wir Assoziationen, die uns auf die Realität verweisen. DaB auch Brecht die Illusion daher nur begrenzen konnte, ist von daher einleuchtend. DaB er sie nur begrenzen wollte, wird noch gezeigt.

Während nach Hartmannscher Auffassung die Illusion entweder nullprozentig oder hundertprozentig ist, das heißt, daB entweder "keine Illusion" oder "totale Illusion" vorliegt, verstehe ich also unter Illusion alle Grade außer null und hundert, in anderen Worten, man kann demzufolge von "wenig Illusion" oder "starker Illusion" sprechen. Wenn ich von der Stärke der Illusion rede, beziehe ich mich auf die Stärke der Seite der Täuschung gegenüber dem Bewußtsein über die Täuschung.

Akzeptiert man die Möglichkeit dieses Gebrauchs des Begriffs "Illusion", dann hätte man den Vorteil, auch dann von Illusion sprechen zu können, wenn es im Zuschauerraum nur ein ganz winziges Kernchen "Vergessen der Umwelt" gibt. Dies ist einer Flasche analog, die nur ein Molekül Luft enthält. Die Antwort auf die Frage: "Gibt es Luft drin?" müßte, streng genommen, "Ja" sein, obwohl sie schwierig zu messen wäre, und obwohl es dann, wenn die Existenz dieses einzigen Moleküls festgestellt wäre, einem vielleicht schwer fallen würde, diese Frage mit dem einzigen Wort "Ja" zugeben ohne ergänzenden Kommentar.

Bis zu diesem Punkt haben wir folgendes über die Illusion im Theater festgesetzt: 1) daß sie Gradunterschiede hat, je nach der Theatersituation, 2) daß sie niemals (im Theater) eine hundertprozentige sein kann, 3) daß sie niemals aus einer Theatersituation vollkommen ausgeschlossen sein kann. Daraus ergibt sich, daß die Illusion ein schwebender Zustand des Zuschauers ist, in dem er teils sich seiner realen Umwelt bewußt ist und sie teils vergißt, weil er gelegentlich und zu einem gewissen Grad die Bühnengeschehnisse und Bühnengegenstände nicht für Repräsentanten einer nachgeahmten Realität hält, sondern für ursprüngliche und einmalige Ereignisse.

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Vorblick auf den weiteren Verlauf dieser Untersuchung geben. Es soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, den Illusionsbegriff, so wie er konstatiert worden ist, auf B. Brechts Konzeption zu übertragen, das bedeutet, daß es meine Aufgabe sein wird, Brechts Auffassung von Illusion in den erarbeiteten Begriff zu integrieren. Zunächst will ich aber auf die psychologische Basis der Illusion eingehen, um sodann die konkrete Analyse der Illusion weiterzuführen.

IV. EINFÜHRUNG IN DEN ILLUSIONSBEGRIFF BRECHTS

Es wäre interessant, zu analysieren, was im Zuschauer selbst vorgeht, wenn die Illusionierung zustandekommt. Aber es wäre eine sehr komplizierte psychologische Unter-

suchung, und im Detail läge es außerhalb des Bereichs der eigentlichen Absicht dieser Untersuchung. Es genügt, glaube ich, nur einiges kurz zu erwähnen.

Je stärker die Einbildungskraft (d.h. die Phantasie) des Zuschauers ist, desto stärker wird (oder wenigstens kann) die Illusionierung sein. Es ist hier bemerkenswert, daß man "passive" von "aktiver" Phantasie unterscheidet. Passive Phantasie ist nachvollziehend, d.h. eine Phantasie, die gewisse Informationen einer fiktiven Situation geliefert bekommt, und die durch ihre Kraft das Versetzen des Zuschauers in diese fiktive Situation ermöglicht. Aktive Phantasie ist "die schöpferische Phantasie als eine der Voraussetzungen des Dichters, die nur durch die Darstellungsmöglichkeiten beschränkt wird".¹⁷ Diese ist eine produktive, kritische, aussortierende Phantasie. Es ist sehr wichtig, diesen Unterschied zu erkennen, wenn man die Brechtsche Theorie liest, denn manches könnte sonst mißverstanden werden.

In "Das moderne Theater ist das epische Theater", in dem Brecht erklärt, warum das Theater sich (als Ersatzbefriedigung) so schlecht von der Illusion löst (nämlich weil das Leben so schwer ist und uns zuviel Schmerzen bringt), spricht er über "Illusionen gegen die Realität" in der Kunst, die "nicht minder psychisch wirksam" sind, "dank der Rolle,

¹⁷ Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969), S. 566.

die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat". Mit diesem Satz verweist er auf Freud (Das Unbehagen in der Kultur), der sagt, "Das Gebiet, aus dem diese Illusionen stammen, ist das des Phantasielebens...Unter diesen Phantasiebefriedigungen steht der Genuß an Werken der Kunst, der...dem nicht selbst Schöpferischen durch die Vermittlung des Künstlers zugänglich gemacht wird."¹⁸ Hier ist offenbar die "passive" Phantasie gemeint, und gerade diese Form wollte Brecht durch eine verbesserte Gesellschaft ganz unwichtig für das Theater machen.

So sagt er im Messingkauf: "Es ist ein großer Unterschied, ob jemand eine Vorstellung von etwas hat, wozu er Phantasie braucht, oder eine Illusion, wozu er Unverstand braucht. Wir brauchen für unsere Zwecke Phantasie; auch dem Zuschauer wollen wir eine Vorstellung (Hervorhebung von mir) von einer Begebenheit vermitteln, nicht eine Illusion erzeugen."¹⁹

Es ist klar, daß, obwohl der erste Teil dieses Zitats im Kontext des Messingkaufs sich auf den Schauspieler bezieht, er auch auf den Zuschauer übertragbar ist, und daß diese Phantasie die "aktive", die schöpferische ist. Diese aktive Einbildungskraft entspricht dem berühmten "dritten Vers", den der Leser oder Zuschauer selbst in seiner

¹⁸ Anna Freud, Sigmund Freud: Gesammelte Werke (London: Imago Publishing Co., Ltd., 1955), XIV, 439.

¹⁹ Hauptmann, XVI, 583.

Vorstellung dichten soll. Marianne Kesting bringt in Das epische Theater mit dem Brechtschen Gedicht "Ulm 1592" ein glänzendes Beispiel des "dritten Verses":

"Bischof, ich kann fliegen",
Sagte der Schneider zum Bischof.
"Paß auf, wie ich's mach!"
Und er stieg mit so nen Dingen,
Die aussah'n wie Schwingen,
Auf das große, große Kirchendach.
Der Bischof ging weiter.
"Das sind lauter so Lügen,
Der Mensch ist kein Vogel,
Es wird nie ein Mensch fliegen",
Sagte der Bischof zum Schneider.

"Der Schneider ist verschieden",
Sagten die Leute dem Bischof.
"Es war eine Hatz.
Seine Flügel sind zerspellet,
Und er liegt zerschellet
Auf dem harten, harten Kirchenplatz."
"Die Glocken sollen läuten,
Es waren nichts als Lügen,
Der Mensch ist kein Vogel,
Es wird nie ein Mensch fliegen",
Sagte der Bischof den Leuten.²⁰

"Die dritte Strophe, die besagt, daß heute die Menschen fliegen und der Bischof unrecht hatte, ist von Brecht ausgespart; der Leser hat sie selbst zu vollziehen."²¹ Dieses Aktivwerden des Zuschauers, man könnte fast "Mitdichten" sagen, war ein Ziel Brechts und ist ein wesentliches Merkmal in seinen meisten Werken und wird auch in anderen Formen außer dem "dritten Vers" versucht.

²⁰ Marianne Kesting, Das epische Theater (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1969), S. 62f.

²¹ Ebenda, S. 63.

Wenn B. Brecht vom "Urteil", wie im "Kleinen Organon"²² oder vom "Kritizismus" im Messingkauf²³ spricht, meint er die schaffende Phantasie, die schöpferische Vorstellung von einer anderen Darstellungsmöglichkeit. Diese schöpferische Vorstellung bewirkt wenig Illusion, ja, verhindert sie sogar für den Vorstellenden. Die andere, nachvollziehende Phantasie ist es, die zum starken Vergessen der Umwelt führt. Sie tut das durch eine "Einfühlung", d.h. ein gefühlsmäßiges, unreflektiertes Ergreifen der Personen und Situationen des Dramas, in anderen Worten, durch ein Hineinverlegen des Ich in das Drama. Diese passive Phantasie ist es, die die starke Illusionierung ermöglicht.

Nachdem ich die Illusionierung als Prozeß des Zustandekommens der Illusion kurz behandelt habe, möchte ich nun auf die Illusion, die sich so gesehen als Endprodukt der Illusionierung gestaltet, zurückkommen, um diese weiter zu untersuchen und auf Brecht anzuwenden.

Im nächsten Abschnitt wird es um eine Analyse der Illusion auf ihre Struktur hin gehen mit der Absicht, die Auffassung Brechts hinsichtlich der Illusion miteinzubeziehen, um letztlich Brechts Ablehnung der Illusion (genauer: einen bestimmten Teil der Illusion betreffend) gegenüber deutlich

²² Hauptmann, XVI, 694.

²³ Ebenda, S. 651.

machen zu können.

V. UNTERSUCHUNG DER ILLUSION BEZOGEN AUF B. BRECHT

Die theaterkonstituierende Illusion und ihre Steigerung

Insofern das Vorhandensein, Sprechen und Agieren von Menschenfiguren auf der Bühne, zumindest von anthropomorphen Gestalten, für das Theater unentbehrlich sind, möchte ich sie als theaterkonstituierende Momente kennzeichnen. Da die Illusion eine automatische Folge daraus ist, daß aufgrund dieses Faktums Assoziationen auf das reale Leben unvermeidlich sind, wodurch eine Einfühlung in diese Menschenfiguren zustandekommt und zugleich der Eindruck, es handele sich um die Realität, können wir auch diese Illusion, man habe es mit der Realität zu tun, als theaterkonstituierend bezeichnen.

Die Illusion äußert sich in der Gleichsetzung von

- 1) Schauspieler und Figur, 2) Vorführung und Geschehnis,
- 3) Bühne und realem Ort usw. Sie wird aus dem oben angegebenen Grund hervorgerufen und kann in ihrer Intensität gesteigert werden. Das bedeutet, sie hat Gradunterschiede, die durch die folgenden Mittel charakterisiert werden:
- 1) durch die Wahrscheinlichkeit (Realitätsähnlichkeit) des Inhalts und der Darbietungsform²⁴, 2) durch bestimmte

²⁴ Unter Darbietungsform verstehe ich alle poetischen und theatralischen Mittel, die verwendet werden, um den Inhalt zu übertragen. Obwohl beide Elemente (Inhalt und Darbietungsform) oft voneinander untrennbar sind, z.B. in

Darbietungsformen in der Gestaltung der Figuren (vor allem psychologische und theatralische), die spezifisch darauf abgezielt sind, eine stärkere Einfühlung zu erreichen, und 3) durch bestimmte Darbietungsformen, die spezifisch dazu benutzt werden, eine Notwendigkeit des Verlaufs der Bühnengeschichte glaubhaft zu machen. Die Wahrscheinlichkeit (im Inhalt und in der Darbietungsform), obwohl sie in der Tendenz durch ihre Realitätsähnlichkeit die Illusion steigert, weil mehr Assoziationen auf das reale Leben dadurch ermöglicht werden, kann doch von dem zweiten und dritten Element praktisch unwichtig gemacht werden, nämlich durch eine spezifisch abgezielte, besonders starke Einfühlung und durch eine geschickte Zusammenverknüpfung der Geschehnisse. Diese Konzeption wird verständlicher, wenn man sich eine Skala der Wahrscheinlichkeit vorstellt, die sich von Wahrscheinlichkeit an dem einen Ende bis zu Unwahrscheinlichkeit am anderen hinzieht.

bezug auf die Sprache in einem Kunstwerk, können wir sie provisorisch um der Klarheit willen scheiden. Inhalt ist der stoffliche, wertfrei nacherzählbare Tatsachenablauf des Stückes samt dem geistigen Gehalt (Lebenshaltung, Weltanschauung usw.). Eine solche Trennung in der Sprache wäre vereinfachend gesagt die folgende: Was gesagt wird und was damit gemeint ist, gehören zum Inhalt. Wie es gesagt wird (ob Prosa oder Vers, ob gesprochen oder gesungen, ob geschrieben oder geflüstert) gehört zur Darbietungsform. Die Tatsache einer Handlung und was die Handlung geistig repräsentiert, entsprechen dem Inhalt. Wie diese Handlung dargestellt wird, ist wiederum Darbietungsform. Der dramatische Ort wäre Inhalt, während das theatralische Aussehen dieses Ortes (Bühnenbild) zur Darbietungsform gehörte usw.

Da ich in dem, was Brecht über diesen Zusammenhang sagt, eine Übereinstimmung mit meiner hier vorgelegten Skala sehe, unterstütze ich im Folgenden meine Konzeption mit einigen seiner eigenen Ausführungen.

Im Naturalismus, in dem eine extreme Wahrscheinlichkeit, ja eine photographische Genauigkeit angestrebt wird, würde man feststellen können, daß alle drei illusionssteigernden Momente (Wahrscheinlichkeit des Inhalts und der Darbietungsform, stark abgezielte Einfühlung und angestrebte Täuschung einer Notwendigkeit des Ablaufs) in starkem Maße gegenwärtig sind, mit besonderer Betonung auf dem ersten und dritten Punkt. Die Wahrscheinlichkeit wird durch die Genauigkeit des Abbildes erreicht. Nichts wird dargestellt, was nicht im realen Leben vorkommen würde. Im Gegenteil sogar, die Darstellung soll eine direkte Widerspiegelung des Lebens sein. Diese Wahrscheinlichkeit verstärkt die Einfühlung, die sowieso schon durch psychologisch-künstlerische Mittel angestrebt wird. Denn durch die extreme Realitätsähnlichkeit bekommt der Zuschauer die größte Basis für Assoziationen auf das reale Leben, die auch als Basis für die Einfühlung dient. Das dritte Moment (die getäuschte Notwendigkeit des Ablaufs) wird auf die folgende Weise erreicht: Die "photographische" Technik des Naturalismus erzeugt den mächtigen, autoritären Schein einer exakten Wiedergabe der Wirklichkeit, und sie ist nur ein Schein, denn obwohl die dargestellten Dinge, Verhältnisse und Geschehnisse

se exakt abgebildet werden, ist dies nur ein Teil der Wirklichkeit, nicht die ganze Wirklichkeit, nämlich eine ganz spezifische Wirklichkeit, die den Zwecken des Dramatikers dient. B. Brecht sagt im Messingkauf: "Die (naturalistischen, RF) Stückereschreiber arrangierten natürlich die Vorgänge ebenso fleißig wie die nichtnaturalistischen. Sie kombinierten, ließen weg, veranstalteten Zusammentreffen von Personen an unwahrscheinlichen Stellen, vergrößerten die einen Vorgänge, verfeinerten die anderen und so weiter."²⁵ Bestimmte unveränderliche Situationen werden dargestellt und durch die Schein-Autorität der photographischen Wiedergabe verfestigt. "Das Publikum wurde dazu gebracht, eine ganze Menge unhaltbarer Zustände, nun, zu fühlen, daß sie eben unhaltbar waren."²⁶ Auch die starke Einfühlung in die Figuren hat einen verschleiernnden Effekt in bezug auf die Kausalität der Geschehnisse, weil der Zuschauer mit seinen ihm aufgezwungenen Gefühlen wenig Möglichkeit hat, darüber zu reflektieren, ob der dargestellte Ablauf der Geschichte notwendig sei oder nicht. Er ist, Brechts Meinung nach, zu sehr in die gegenwärtigen Probleme der Figuren gefühlsmäßig verwickelt. B. Brecht sagt im Messingkauf: "In euch (die Naturalisten, RF) fühlte man sich ein, und in die Welt richtete man sich ein. Ihr wart, wie ihr wart, und die Welt

²⁵ Hauptmann, XVI, 515.

²⁶ Ebenda, S. 517.

blieb, wie sie war."²⁷

Aber gehen wir auf dieser Skala einen kleinen Schritt in die Richtung der Unwahrscheinlichkeit. Im Realismus nämlich, der, stiltypologisch gesehen, dem Naturalismus sehr nahe kommt, treten auch alle drei illusionssteigernden Momente auf. Aber wenn man genauer hinschaut, wird man eine für unsere Zwecke wichtige Akzentverlagerung feststellen können. Ein klein wenig Gewicht wird vom Anstreben der Genauigkeit weggenommen und auf eine beabsichtigte Steigerung der Einfühlung gelegt. Brecht erklärt es folgendermaßen: Die Realisten hätten einen ziemlich schematischen Helden vorgeführt, mit "möglichst wenigen Einzelzügen..., damit er möglichst viele Zuschauer 'deckte'".²⁸ Das heißt, daß der Held im Realismus eigentlich unrealistischer (bzw. unnaturalistischer) als die Figuren im Naturalismus wäre. "Wenn der Zuschauer sich in ihn einlebte, fühlte er, wie er die Situation 'meisterte'".²⁹ In diesem Übergang vom Naturalismus zum Realismus (nicht chronologisch gesehen) wird also ein wenig auf die Wahrscheinlichkeit verzichtet zugunsten der gesteigerten Einfühlung in den Helden. Doch was das dritte Moment (getäuschte Notwendigkeit des Verlaufs) anbetrifft, hat der Realismus genau dieselbe verschleiernde Wirkung auf die Kausalität der Geschehnisfolgerung wie der

²⁷ Hauptmann, XVI, 520.

²⁸ Ebenda, S. 519.

²⁹ Ebenda

Naturalismus, und zwar aus denselben Gründen (Wahrscheinlichkeit und Einfühlung).

Überspringen wir nun einige Zwischenstadien in unserem Spektrum und betrachten wir sein anderes Ende, nämlich einen Dramentyp, der eine stärkere Unwahrscheinlichkeit beinhaltet, wie z.B. einen solchen in der Antike.³⁰ Im aristotelischen Theater, wie es in der "Poetik" konstatiert wurde, kommt das Theatererlebnis (gewisse Katharsiswirkungen durch Furcht und Mitleid, bzw. Schrecken und Jammer) vermittelt eines Einfühlungsaktes zustande. Da, wo die grenzenlose Einfühlung in den Helden mit Abstand die allerwichtigste Zielsetzung war, mußte die Illusion, man befinde sich am realen Ort, auch von höchster Intensität sein. Diese Illusion wurde zum Teil durch die Einfühlung selbst unterstützt, denn beide sind unlösbar ineinander verwickelt und wirken gegenseitig aufeinander. Zum anderen Teil wurde diese Illusion durch das obengenannte dritte Moment gesteigert, nämlich durch die getäuschte Notwendigkeit des Verlaufs. Nun, manches im aristotelischen Theater erschien, objektiv betrachtet, höchst unwahrscheinlich, z.B. in bezug auf den Inhalt der Fall, in dem in Elektra die Leute von den pythischen Spielen berichten (Python war ein Drache). Aristoteles behauptet in seiner Poetik, man solle sowieso

³⁰ Diese Konstituierung des Spektrums enthält den Nachteil, auf starken Vereinfachungen zu beruhen, erfüllt aber die Funktion, für unsere Zwecke ausreichend zu sein, und bekommt von daher ihren Stellenwert.

solche unstimrigen Mythen nicht konstruieren, "doch wenn man es tut, dann soll es einen Anschein von Wahrscheinlichkeit haben, selbst wenn es unwarscheinlich ist, und dann geht es".³¹ An einer anderen Stelle sagt er, daß, obwohl es ein Fehler sei, Unmögliches zu dichten, es in Ordnung sei, "wenn sie (die poetische Dichtung, RF) damit ihr Ziel erreicht..."³², und dieses Ziel ist, die Unwahrscheinlichkeit als wahrscheinlich vorzutäuschen. Ein Beispiel für Unwahrscheinlichkeit in der Darbietungsform wäre der Chor oder die gereimte, in Versen gesprochene Sprache. Brecht weist selbst auf diese Unwahrscheinlichkeit hin, wenn er im "Kleinen Organon" über die Antike sagt: "Unkorrektheit, selbst starke Unwahrscheinlichkeit störte (den Zuschauer in der Antike, RF) wenig oder gar nicht, sofern nur die Unkorrektheit eine gewisse Konsistenz hatte und die Unwahrscheinlichkeit von derselben Art blieb."³³

Was ich mit diesem Spektrum sagen will, ist folgendes: In allen Illusionsdramen bleiben zwei Elemente konstant: 1) die starke Betonung auf der Entstehung einer besonders intensiven Einfühlung und 2) eine glaubhaft notwendige Zusammenstellung der Geschehnisse, die a) im aristotelischen Drama sich mit der von Brecht genannten "Konsistenz" begnügt

³¹ Aristoteles, Poetik, Hrsg. Olof Gigon (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1969), S. 62f.

³² Ebenda, S. 64.

³³ Hauptmann, XVI, 665f.

te, und die durch eine starke Einfühlung verschleiert wurde, und die b) im Naturalismus-Realismus als fest und unveränderlich "photographiert" wurde, und die durch die starke Einfühlung eine Undurchsichtigkeit gewann. B. Brecht nennt das zweite Element im neunten Absatz des "Kleinen Organon" die "Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte" (Hervorhebung von mir). Daraus ergibt sich, daß, gleich ob die Darbietungsform und der Inhalt dahin tendieren, wahrscheinlich oder unwahrscheinlich zu sein, das sogenannte "Theatererlebnis" mit starker Illusion und Einfühlung trotzdem zustandekommen kann. Die entscheidenden Elemente sind die spezifisch poetischen und theatralischen Mittel, die verwendet werden, um die Einfühlung zu steigern und um die Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte zu schaffen.

Während ich bis jetzt in meiner Konzeption die getäuschte Notwendigkeit der Geschehnisfolge als drittes Moment in der Steigerung der theaterkonstituierenden Illusion behandelt habe, werde ich nun dieses Moment als eigenständiges festsetzen, nämlich als Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte (s.o.) oder als zweite Illusion mit der Zielvorstellung, aufgrund der Trennung der Illusion in "erste" (theaterkonstituierende) und "zweite", die Intention B. Brechts in bezug auf die Illusion begreiflich zu machen. Diese Modifikation meiner Konzeption dahingehend, daß ich jetzt von zwei Arten der Illusion spreche, hat den Vorteil,

vermitteltst dieser Fassung die Auffassung Brechts nicht nur einbeziehen zu können, sondern sogar die Intention Brechts in deutlicher Weise darstellen zu können.

Die zweite Illusion

Die zweite Illusion wird wiederum durch die resultierende Steigerung der ersten Illusion und Einfühlung verstärkt, indem der Zuschauer sozusagen von den Emotionen des Schauspielers gefangen ist und machtlos hierhin und dorthin gezogen wird. Dies verhindert nach Brecht eine kritische Haltung den Vorgängen gegenüber und damit auch die Erkenntnis, daß der Verlauf der Geschichte abänderbar ist. Das hieße: Der Zuschauer wäre nicht imstande, die Kausalität und Folge der Vorgänge in Frage zu stellen und damit ihre Notwendigkeit zu bezweifeln. Hier sei kurz angemerkt, daß das eben Gesagte für Brecht im größten Maße anstößig sein muß, zumal es seiner politischen Intention zuwiderläuft.

Aus diesem Teil der Untersuchung ergeben sich für unsere Zwecke zwei wichtige Punkte: 1) die Entstehung und Steigerung der ersten theaterkonstituierenden Illusion, man habe es mit der Realität zu tun, und 2) die Entstehung einer zweiten Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte, die die erste dann verstärkt. Weiterhin hat die erste Illusion (zusammen mit der Einfühlung) wiederum eine Wirkung auf die zweite, indem sie durch die Verhinderung einer kritischen Haltung im Zuschauer einen verschleiernnden Effekt in bezug auf die Kausalität der Vorgänge hat, eine Verschlei-

erung, die die zweite Illusion sozusagen in Sicherheit bringt.

B. Brechts Intention hinsichtlich der Illusion

An dem eben Erläuterten setzt nun B. Brechts Kritik ein, denn er wollte die (erste) Illusion und damit zugleich auch die Einfühlung begrenzen, um das Denken des Zuschauers frei zu setzen und zu aktivieren, um einen Kritizismus im Zuschauer zu erzeugen, den dieser dann auf seine eigene gesellschaftliche Situation verwenden sollte. Um einen solchen Kritizismus zu ermutigen, wäre es nötig, eine gewisse Distanz des Zuschauers gegenüber der Handlung zu schaffen. Dieser Abstand bedeutet eine Begrenzung der Einfühlung und Realitätsähnlichkeit und die Ausschaltung der zweiten Illusion, nämlich der getäuschten Notwendigkeit des Verlaufs der Geschichte.

Es ist keineswegs wahr, daß Brecht nur die Naturalisten, Realisten und alten Griechen kritisiert hat; er nahm gegen jedes Theater, das zu viel Illusion erzeugt, eine ablehnende Stelle ein. Er nennt alle illusionsanstrebenden Theaterversuche "Einfühlungs-, Fiktions- oder Erlebnisdramatik"³⁴ und vergleicht sie mit einem Karussell. "Am besten wählen wir eines jener weitläufigen Karusselle, die uns auf hölzernen Rossen oder Autos oder Flugzeugen an allerhand auf die Wände gemalten Darstellungen von Gebirgs-

³⁴ Hauptmann, XVI, 542.

landschaften vorübertragen. Wir können auch eines finden, das uns in fiktive gefährliche Umgebungen schleppt. Fiktiveweise reiten, fliegen, steuern wir selber... Die Sensationen wechseln: Wir haben einerseits das Gefühl, von dem Mechanismus unweigerlich mit gerissen zu werden..., andererseits die Fiktion, selber zu dirigieren."³⁵

Damit will Brecht sagen, der Zuschauer gebe sich zuerst der Illusion hin, daß er am realen Ort sei, dann ferner gebe er sich infolge des Miterlebens der Illusion hin, daß er aktiv sei, d.h. daß er selbst mitmache, daß er die Situation meistere. Aber während der ganzen Zeit habe er auch das Gefühl, daß die Geschehnisse ihn unhaltbar mitfortreißen.

Im "Kleinen Organon" beschreibt er die Zuschauer solcher Dramatik als Leute, die scheinen, als ob sie von jeder Tätigkeit entbunden seien und als "solche, mit denen etwas gemacht wird".³⁶ Dieses Mitfortgerissenwerden (meist unbewußt) des Zuschauers ist es eben, was B. Brecht mit Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte anspricht. Ganz entgegengesetzt dem Ziel der Schaffung einer solchen Illusion waren seine Hauptziele gesellschaftlich-ökonomische Ziele, das heißt: Erst durch die Erkenntnis, die er dem Zuschauer ermöglichen will, daß die Dinge und Verhältnisse veränderbar sind, ist es, wie er meint, dann auch möglich,

³⁵ Hauptmann, XVI, 541f.

³⁶ Ebenda, S. 674.

auf die Dinge und Verhältnisse selbst Einfluß zu nehmen in der Form des aktiven Veränderns.

Die zweite Illusion kann nicht zustandekommen ohne die erste; da sie jedoch die erste verstärkt, erreicht Brecht in seiner Zielsetzung, die zweite Illusion auszuschalten, auch zugleich eine Verminderung der ersten Illusion.

Beispielhaft für Brechts Methodik zur Ausschaltung der zweiten Illusion sind seine Erläuterungen im 67. Absatz des "Kleinen Organon": "Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischen kommen können." Eben jene "zwingende", und damit unbezweifelte, oder auch verschleierte Kausalität (in diesem Fall etwa die Szenenabfolge) als ein Hauptkonstituens der zweiten Illusion will Brecht "aufbrechen", und, indem er so die Handlungsabfolge mit Reflexionsknoten³⁷ versieht, beseitigt er damit zum Teil auch die zweite Illusion. Wie B. Brecht diese Illusion beseitigt, wird später ganz ausführlich behandelt. Vorläufig aber genügt dieses Beispiel, um uns eine einleitende Ahnung davon zu verschaffen.

Um es noch einmal zu betonen: Diese Verschiedenheit der Illusionen ist sehr wichtig, um B. Brechts Angriff gegen die Illusion zu verstehen. Sie ist oft übersehen worden.

³⁷ Hauptmann, XVI, 694.

Einige aufgetretene Mißverständnisse bezüglich B. Brechts
Auffassung der Illusion, der Einfühlung und der Gefühle

Es gibt eine ganze Reihe von Mißverständnissen um die Brechtschen Theorien, besonders in bezug auf die Stellung der Gefühle überhaupt. Es ist ein ziemlich verbreiteter Glaube gewesen, daß Brecht die Emotionen abschaffen wollte, samt der Einfühlung und "Illusion", um das "kalte" Denken ins Theater einzuführen.

Dieses erweist sich als Irrtum. Brecht versuchte das Mißverständnis zu korrigieren, indem er sagte: "Das epische Theater bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung. Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das durchschnittliche Theater schuldig, indem es die Vernunft praktisch ausmerzt. Seine Verfechter schreien beim geringsten Versuch, etwas Vernunft in die Theaterpraxis zu bringen, man wolle die Gefühle ausrotten."³⁸ Brecht verbrachte verhältnismäßig viel Zeit mit der Aufgabe, seine Kritiker davon zu überzeugen, daß er nichts gegen Gefühle habe. "Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft und die Vernunft reinigt unsere Gefühle", sagt er in seinen Schriften.³⁹ Die Zitate sind zahlreich. Im Messingkauf sagt er: "Oh, ich habe nichts gegen Gefühle. Ich stimme zu, daß Gefühle nötig sind, damit Darstellungen, Nachahmungen von Vorfällen aus

³⁸ Käthe Rüllicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts (Berlin: Henschelverlag, 1966), S. 51.

³⁹ Ebenda, S. 53.

dem menschlichen Zusammenleben zustande kommen können, und daß die Nachahmungen Gefühle erregen müssen."⁴⁰

Käthe Rüllicke meint, daß seine "Ablehnung der Einfühlung...viel mißverstanden und fehlinterpretiert worden" sei, weil viele von seinen Kritikern eine undialektische Betrachtungsweise des Erkenntnisprozesses gehabt hätten. Sie setzten Einfühlung gleich Emotionen und Denken gleich Bewußtsein, "obwohl spätestens seit Lenin, dessen Werke zu Brechts Handbibliothek gehörten, klar ist, daß emotionale (sinnliche) und rationale (logische) Erkenntnis zwei Stufen in einem einheitlichen Prozeß sind, daß die Erkenntnis nur als dialektische Einheit von Sinnlichem (lebendige Anschauung) und Rationalem (Denken) existiert".⁴¹

In ihren Ausführungen sagt K. Rüllicke, daß Brecht die Emotionen nicht abschaffen wollte, doch wohl die Einfühlung. Während ich dem zuerst Genannten zustimme, so muß ich doch das Letztere verneinen. Natürlich wollte Brecht die Einfühlung begrenzen und hielt sie für nicht sehr fruchtbar, im Übermaß sogar für schlecht. Das Mißverständnis kam zum Teil wegen eines etwas übertreibenden Argumentationsstils zustande, der in seinen Schriften wahrnehmbar ist, und der höchstwahrscheinlich die Wirkung seiner unterlegenen Kampflage war. Er hatte tatsächlich eine zahlreiche und mächtige Opposition zu überzeugen. Das führte anfangs zu einer ziem-

⁴⁰ Hauptmann, XVI, 506.

⁴¹ Rüllicke-Weiler, S. 51.

lich starken Polemik, entwickelte sich aber allmählich in seinen späteren Jahren glücklicherweise zu einer präziseren Ausdrucksweise.

Daß er die totale Ausschaltung der Einfühlung nicht für unbedingt notwendig hielt, äußert sich im Messingkauf. "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 anderen Operationen...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."⁴² Diese vorsichtige Erlaubnis zeigt eine allmähliche Lockerung seiner Polemik.

Eric Bentley behauptet mit weniger Vorsicht, aber mit Recht, glaube ich: "Da Brecht unvermeidlich in polemische Auseinandersetzungen verwickelt wurde, mußte er die negative Seite dieser Inszenierungsart überbetonen, die Tatsache, daß sie die Illusion der Wirklichkeit zunichte macht. Und seine Kritiker, die immer bereit sind, zu behaupten, das epische Theater verleugne die Grundprinzipien des westlichen Dramas, finden hier einen großen Stein des Anstoßes. Sie haben, denke ich, recht, wenn sie die Illusion als zu-

⁴² Hauptmann, XVI, 584.

gehörig zur Schauspielkunst und somit zum ganzen Theater betrachten. Unrecht haben sie nur, wenn sie annehmen, daß der erzählende Realist (Brecht, RF) die Illusion ganz und gar ausschaltet. Der Grad der Illusion ist ausschlaggebend, und ein geringerer Grad von Illusion muß nicht unbedingt weniger dramatisch sein als ein höherer."⁴³

E. Bentley steht nicht allein mit dieser Auffassung, denn Josef Jusowski z.B. schreibt: "Brecht könnte demjenigen, der" eine volle Illusion im Theater haben will, "entgegen, daß sogar der empfänglichste Zuschauer, sowie er sich nicht der Illusion ergibt, sich darüber klar wird, daß es Illusion ist. Denn obgleich dieser Zuschauer erschüttert wird, weil Othello Desdemona und dann sich selbst ermordet, wird er doch nicht so ergriffen sein, daß er sich wundert oder gar gekränkt ist, wenn die beiden Toten... aufstehen und sich vor dem Publikum verbeugen."⁴⁴ Diese Fähigkeit des Zuschauers, sagt Jusowski, "sich der Illusion hinzugeben und gleichzeitig zu wissen, daß es Illusion ist" benutze Brecht.⁴⁵

Hier wird deutlich, daß Bentley und Jusowski mit dem gleichen Illusionsbegriff operieren, wie ich anfangs (in

⁴³ Eric Bentley, "Die Theaterkunst Brechts," in Sinn und Form (Berlin: Rütten und Loening Verlag, 1957), S. 164.

⁴⁴ Josef Jusowski, "Bertolt Brecht und sein 'Guter Mensch'", in Sinn und Form (Berlin: Rütten und Loening Verlag, 1957), S. 208.

⁴⁵ Ebenda, S. 209.

meiner Konzeption) die Illusion charakterisiert und diese später theaterkonstituierende Illusion genannt habe.

Brecht selbst sagte endlich in einem Gespräch mit Ernst Schumacher: "Das Lampion der Illusion, der große Mond der Täuschung müssen leuchten! Ich bin ja nicht gegen den schönen Schein, in den alle Wirklichkeit auf dem Theater immer geraten muß. Aber weder der Schauspieler noch das Publikum sollten vergessen, daß der Zauber, der magische Schein zur Durchleuchtung der wirklichen Welt dienen muß."⁴⁶ Wir werden bald sehen, durch welche Mittel Brecht dieses "Lampion der Illusion" begrenzt hat.

⁴⁶ Helge Hultberg, Die Ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts (Munksgaard und Kopenhagen: Munksgaard International Booksellers and Publishers, Ltd., 1962), S. 182.

VERFREMDUNG

EINLEITUNG

Ein für die Brecht-Forschung unentbehrlicher Begriff ist die sogenannte "Verfremdung". Bevor ich weiter in meiner Untersuchung der Stellungnahme Brechts gegenüber der Illusion weiter gehe, liegt zunächst die Aufgabe vor, diesen Begriff der Verfremdung, so wie Brecht ihn auffaßt, zu behandeln.

Ganz im allgemeinen bezieht sich die Verfremdung auf das Verhältnis zwischen einem vertrauten Objekt und seinem Betrachter und bedeutet für den Betrachter einen plötzlichen Verlust an Selbstverständlichkeit im Hinblick auf das Wesen dieses Objekts. Ein gewohnter Gegenstand verwandelt sich in einen ungewohnten. Ob tatsächlich oder nur in der Subjektivität des Betrachters, verliert dieser Gegenstand aus irgendwelchen Gründen seine bisherige Bedeutung (bzw. gewinnt eine neue).

Ein von Brecht gegebenes Beispiel der Verfremdung im täglichen Leben wäre durch die folgende Frage hervorgerufen: "Hast du dir schon einmal deine Uhr genau angesehen? Der mich das fragt, weiß, daß ich sie schon oft angesehen habe, nun, mit seiner Frage, entzieht er mir den gewohnten, daher mir nichts mehr sagenden Anblick. Ich sah sie an, um die Zeit festzustellen, nun stelle ich, auf eindringliche Art

befragt, fest, daß ich die Uhr selber nicht mehr eines staunenden Blickes gewürdigt habe, sie ist nach vielen Richtungen hin ein erstaunlicher Mechanismus."⁴⁷

Die Verfremdung gewinnt eine große Wichtigkeit für Brecht aufgrund der positiven Seite dieses Phänomens, nämlich der neuen Erkenntnis, die daraus resultiert. "Die Wissenschaftler machen das seit langer Zeit, wenn sie bestimmte Erscheinungen...betrachten und der Betrachtung zuführen. Um das Ding zu begreifen, tun sie, als begriffen sie es nicht; um Gesetze zu entdecken, bringen sie die Vorgänge in Gegensatz zu überkommenen Vorstellungen; dadurch arbeiten sie das Krasse, Besondere der eben studierten Erscheinung heraus. Gewisse Selbstverständlichkeiten werden so nicht selbstverständlich, freilich nur, um nun wirklich verständlich zu werden."⁴⁸

Hier in diesem Beispiel erhält die Verfremdung eine dem Betrachter bewußte Funktion, d.h. sie ist für bestimmte Zwecke aus ihrer Zufälligkeit herausgehoben worden. In diesem Sinne der beabsichtigten Funktion der Verfremdung verwendet Brecht den Ausdruck "Verfremdungseffekt" oder die Abkürzung "V-Effekt".

Im "Kleinen Organon" definiert Brecht: "Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar er-

⁴⁷ Hauptmann, XV, 355f.

⁴⁸ Ebenda, S. 362.

kennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt."⁴⁹
 Der selbstverständliche, alltägliche Gegenstand "wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um ihn dann um so verständlicher zu machen."⁵⁰ Bezogen auf die Dramatik könnte die Verfremdung nach der Meinung Brechts auch zum Vorteil dieses Verständlichmachens verwendet werden, nämlich zum Vorteil eines für den Zuschauer neu gewonnenen Verständnisses seiner gesellschaftlichen Zuständigkeit. Der V-Effekt würde einen Kritizismus des Zuschauers gegenüber der Aufführung erzeugen, und zwar einen doppelten. Die Kritik des Zuschauers im Brechtschen Theater betreffe 1) die Darstellung des Schauspielers, d.h. seine Kunst und 2) "die Welt, die er darstellt (soll sie so bleiben?)".⁵¹ Brecht meint allerdings, man habe auch im üblichen Kunstgenuß eine höhere Stufe, die kritisch genieße, "aber die Kritik betrifft hier nur das Artistische; dem gegenüber ist es etwas ganz anderes, wenn nicht die künstlerische Darstellung der Welt, sondern die Welt selber kritisch, widersprechend, distanzierend betrachtet werden soll".⁵² Er meinte weiter, daß es im "alten" Theater wohl auch Verfremdungen gegeben habe, aber sie kämen hauptsächlich da vor, wo "Fehler" gemacht worden seien. "Wenn die

⁴⁹ Hauptmann, XVI, 680.

⁵⁰ Ebenda, XV, 355.

⁵¹ Ebenda, S. 377.

⁵² Ebenda, S. 378.

Perücke des Königs Lear sich verschiebt, tritt zutage, daß da nicht Lear stirbt, sondern der Schauspieler Meyer, und der stirbt natürlich nicht. Seine 'Absicht', uns zu täuschen, ist entdeckt worden, wir sind böse, nicht weil er uns täuschen wollte, sondern weil er es nicht konnte."⁵³ Der Naturalismus treffe auf Kritik, wenn er "die Illusion nicht herstellen" könne. "Es geht euch (den Naturalisten, RF)", wie Brecht im Messingkauf sagt, "wie dem Hypnotiseur, dem die Hypnose mißlingt. Dann kritisiert der Klient den Apfel, der eine Zitrone ist!"⁵⁴

Bei dieser in diesem Fall zufälligen Verfremdung ist für Brecht nur die eine Seite der Kritik vorhanden. Die Frage bezieht sich nur auf das Abbild, aber nicht auf das Abgebildete.

Eine weitere, vorher erwähnte, von Brecht auf den Naturalismus gerichtete Kritik beruht sowieso auf der photographischen Wiedergabe der Wirklichkeit. "Vorgänge und Personen des Alltags, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen."⁵⁵ Doch dem Naturalisten käme es gerade "auf die Natürlichkeit an, und so schien alles bei ihm viel zu natürlich, als daß man sich dabei aufgehalten hätte, es eigens zu untersuchen".⁵⁶ Man

⁵³ Hauptmann, XV, 363.

⁵⁴ Ebenda, XVI, 521.

⁵⁵ Ebenda, XV, 347.

⁵⁶ Ebenda, XVI, 516.

untersuche ja für gewöhnlich auch nicht seine eigene Wohnung oder seine Ebsitten.

Daraus wird es in bezug auf den Naturalismus nach Brecht deutlich, daß, wenn eine auf ein naturalistisches Stück gerichtete Kritik im Zuschauer zustandekommt, sie nicht durch das Stück selbst beabsichtigt wurde, und daß sie nach Brecht nur die künstlerische Seite der Darstellung betrifft, niemals die Gesellschaft, von der das Abbild gemacht wurde.

I. HÄUFIGKEIT UND TRADITION DER KÜNSTLERISCHEN VERFREMDUNG UND B. BRECHTS ABGRENZUNG DAVON

Es muß hier gesagt werden, daß der Begriff der Verfremdung kein neuzeitlicher ist. Wie ich schon in meiner Behandlung der theaterkonstituierenden Illusion zu zeigen versucht habe, gibt es verschiedene illusionseinschränkende Mittel, die benutzt werden, um das Drama (besser gesagt, die Kunst überhaupt) innerhalb des Bereichs des Ästhetischen zu behalten, indem es gerade die restlose Illusion im Sinne von totaler Täuschung vermeidet.

Die Antike und andere Dramatiken ließen die Sprache durch Vers fremd erscheinen. Masken, Chöre, Musik und viele andere realitätsfremde Formen haben sich in die Theatertradition eingebettet.

Brecht würde dies alles zugestehen und nennt selbst zahlreiche Künstler (innerhalb und außerhalb des Theaters), die die verschiedensten verfremdenden Methoden angewandt

haben. James Joyce z.B. verfremde sowohl "die Darstellungsart (hauptsächlich durch häufiges und schnelles Wechseln) als auch die Vorgänge".⁵⁷ Cezanne verfremde in seiner Malerei, wenn er "die Hohlform eines Gefäßes überbetont. Der Dadaismus und der Surrealismus benutzen Verfremdungseffekte extremster Art. Ihre Gegenstände kehren aus der Verfremdung nicht wieder zurück."⁵⁸ "Wenn in Grünewalds Altarbild der Evangelist selber ins Bild gestellt ist, wird die Kreuzigung verfremdet."⁵⁹ Auch die ostasiatische Schauspielkunst habe schon lange V-Effekte gebraucht, besonders in den stilisierten Gesten. Als Vorbilder der Verfremdung nennt Brecht Straßenverkäufer und Zirkusclowns.

Reinhold Grimm in Komik und Verfremdung behauptet sogar, daß die Komik überhaupt eine Verfremdung sei, und er wird eine weitgehende Unterstützung von Helmut Arntzen⁶⁰ bekommen. Brecht selbst sagt: "Allgemein angewendet wird der V-Effekt in der Komödie, besonders der niedrigen. Kehrt ein Ehemann spät in das eheliche Schlafgemach zurück und belauscht ihn die völlig wache Gattin beim Hereinschleichen, so wird dieses zur Ergötzung des Publikums verfremdet."⁶¹

Es gibt noch viele Beispiele. Es lohnt sich aber

⁵⁷ Hauptmann, XV, 364.

⁵⁸ Ebenda

⁵⁹ Ebenda, S. 367.

⁶⁰ Helmut Arntzen, "Komödie und episches Theater," Deutschunterricht, Jg. 21, Heft 3 (Juli 1969), S. 67-77.

⁶¹ Hauptmann, XV, 366.

nicht, alle hier aufzuzählen, da diese schon ausreichend genug sind, die Häufigkeit und Tradition der künstlerischen Verfremdung aufzuzeigen.

Brecht sah den Wert dieser Mittel, indem sie sicherlich die Einfühlung verhinderten. Aber bezogen auf das Theater meinte er zu erkennen, daß ihr Gebrauch zum größten Teil durch den technischen Fortschritt des Theatralischen ausgemerzt worden sei. In der Antike, bei Shakespeare und in der deutschen Klassik nämlich war das Theater noch nicht imstande, die sinnliche Wirklichkeit effektiv nachzuahmen, wie es die Naturalisten getan haben. Über das Theater der deutschen Klassik z.B. sagt Brecht: "Die Lichteffekte waren noch primitiv, denn es gab die elektrische Birne noch nicht. Wo mangelhafter Geschmack die Abendsonne zuließ, verhinderte mangelhafte Maschinerie die völlige Berückung...; zumindest wo es bei der Täuschung versagt, zeigte sich das Theater noch als Theater."⁶²

Was die Verfremdung anbetrifft, will Brecht uns zeigen, daß der Naturalismus die allerletzte unglückliche Stufe eines Prozesses sei, in dem dieses Mittel allmählich aus dem Theater hinausgeschoben worden sei zugunsten der restlosen Illusion, man befinde sich am realen Ort.

Hier ist vielleicht eine geeignete Stelle, Brecht hinsichtlich seiner Kritik am Naturalismus selber anzugreifen. Brecht streitet dem Naturalismus jegliche Möglichkeit

⁶² Hauptmann, XV, 251.

des Reflektierens des Zuschauers über das Dargestellte ab mit der Begründung, das naturalistische Vorgehen würde in stärkster Weise eine Einfühlung des Zuschauers in die auf der Bühne dargestellten Figuren produzieren (oder ermöglichen), die damit den Zuschauer in eine vollkommene Unfreiheit des Denkens versetzen würde. Einerseits ist dies für mich ein Anstoß der Kritik, daß Brecht meiner Ansicht nach auf zu polemische Weise die Naturalisten in ihrer gesellschaftlichen Wirkung kritisiert, da es noch längst nicht bewiesen worden ist, daß es im naturalistischen Theater unmöglich ist, einen Kritizismus im Zuschauer entwickeln zu können. Es ist zumindest denkbar, daß auch ein Zuschauer des naturalistischen Dramas (gerade wenn dieses Drama z.B. ein politisches ist), zur Reflexion über das dargestellte gesellschaftliche System trotz der zugegebenen relativ starken Einfühlung angeregt wird, ganz abgesehen davon, daß Brecht dem Zuschauer in zu geringem Maße ein eigenes selbständiges Denkvermögen unterstellt und ihn zu sehr in einer Abhängigkeit vom Dargestellten gebunden sieht.

Andererseits sehe ich es als fragwürdig an, daß Brecht behauptet, die Naturalisten würden eine restlose Illusion dahingehend, daß es sich auf der Bühne um die Wirklichkeit selbst handle, erzeugen. Es ist zweifellos richtig, daß das naturalistische Theater eine starke Illusion zu erzeugen vermochte. Doch tut man gut daran, auch hier die Grenzen dieser Illusion zu bemerken. Sogar die Naturalisten

haben, trotz ihres Anstrebens, die optische Wirklichkeit nachzuahmen, den Rahmen der Bühne beibehalten, durch dessen Störung der Realitätsähnlichkeit die Illusion bereits begrenzt wird. Wenn auch der Naturalismus eine "photographische" Wiedergabe liefern wollte, so hat schon das Photo seinen das Bild von der Realität abgrenzenden Rahmen.

Dies soll nicht den Anschein erwecken, als ob ich mit dieser Anmerkung Brecht in grundlegender, weil seine Intention betreffender, Hinsicht kritisieren wollte. Ganz das Gegenteil ist der Fall, da ich nämlich Brechts Richtung seiner Ausführungen zustimme. Es kam mir lediglich darauf an, den hier von ihm vorgelegten polemischen Akzent innerhalb seiner Kritik an den Naturalisten herauszustreichen.

Es dürfte gefragt werden, warum ich in diesem Zusammenhang den V-Effekt im nichtbrechtschen Theater erörtert habe. Diese Behandlung findet, glaube ich, ihre Berechtigung nicht nur als Hinweis auf die Tatsache, daß der V-Effekt in bezug auf die Begrenzung der theaterkonstituierenden Illusion bei Brecht nicht erst- und einmalig ist, sondern auch als Wegweiser zum Verständnis von Brechts umfassenderen und von ihm kritisch begründeteren Verwendung des V-Effekts im Hinblick auf seine spezifische Wirkungsintention, die eine für die Brecht-Forschung wichtige Differenzierung innerhalb des Begriffs involviert.

Der Gebrauch des V-Effekts im üblichen Theater beruht nämlich vorwiegend nur auf der Begrenzung der theaterkon-

stituierenden Illusion, indem er aus rein ästhetischen Gründen die Dinge und Verhältnisse des realen Lebens auf der Bühne fremd erscheinen läßt. Insofern das Theater zu einem gewissen Grad diese Verfremdungen gebraucht, um immer noch als "Theater" sich realisieren zu können (und das heißt innerhalb des Rahmens des Ästhetischen bleiben zu können), fände ich es legitim, dieses Mittel der Begrenzung der theaterkonstituierenden Illusion selbst als theater konstituierend zu nennen.

Diese theaterkonstituierende Verfremdung hat an sich wenig mit Brechts gesellschaftsverändernden Wirkungsintention zu tun, oder besser gesagt, in nur indirekter Weise. Im gewöhnlichen Theater manifestiert sich der V-Effekt als rein künstlerisches Mittel. Da aber Brechts Ziele über den Bereich der Kunst bis in den Bereich des Politischen hinausgehen, hat er für den V-Effekt eine neue Begründung gefunden, deren Form sich zwar künstlerisch äußern läßt, aber deren Funktion gesellschaftlicher Art ist.

Brecht verwendet allerdings diese theaterkonstituierende Verfremdung, da eine zu starke theaterkonstituierende Illusion, einschließlich der begleitenden Einfühlung, einer Verschleierung der Kausalität der Vorgänge dient. Infolgedessen war es, so wie Brecht meinte, um den Kausalkomplex der Geschehnisse zu entlarven, zuerst notwendig, der theaterkonstituierenden Illusion ihre verhüllende Stärke zu entziehen. Dadurch gewinnt der von mir genannte theaterkon-

stituierende V-Effekt einen wichtigen Stellenwert in der Theorie und Kunst Bertolt Brechts.

Dieser von Brecht begründete Doppelfunktion des V-Effekts entsprechend, die letzten Endes auf eine Veränderung der Gesellschaft abgezielt ist, unterscheide ich zwischen zwei Verfremdungsarten, oder besser gesagt, zwischen zwei verschiedenen Stufen in einem einheitlichen Verfremdungsprozeß: Die erste Verfremdungsart entspricht der Begrenzung der theaterkonstituierenden Illusion, und die zweite, der unmittelbaren Beseitigung der Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte.

Aber bevor ich mit einer tiefgehenderen Gliederung dieses Verfremdungsprozesses fortfahre, möchte ich zunächst ein paar allgemeine Erläuterungen zu der Verfremdung im Brechtschen Theater geben.

II. VERFREMUNG BEI BRECHT IM HINBLICK AUF THEATRALISCHE MITTEL

Obwohl diese Untersuchung sich vorwiegend auf das Produkt des Stückeschreibers konzentriert, nämlich auf den geschriebenen Text, betreffen die Formen und Mittel des V-Effekts alle Produzenten der Schauspielkunst, auch Schauspieler, Bühnenbildner, sogar Musiker und Choreographen (der Regisseur wird natürlich auch intensiv am Theaterprodukt beteiligt sein, aber seine Leistungen äußern sich nur mittelbar durch Schauspieler, Bühnenbildner, Musiker, Choreogra-

phen usw.). Da Brecht diese schon ausführlich genug in seinen Schriften behandelt, und da sie uns in dieser Untersuchung nur indirekt interessieren, lohnt es sich nicht, sich lange dabei aufzuhalten. Doch könnten einige beschreibende, zusammengezugene Bemerkungen letztlich dazu dienen, unser Gesamtbild des Brechtschen V-Effekts ein wenig aufzurunden. Daher sei folgendes gesagt.

Schauspieler

Der Schauspieler darf sich nicht restlos in seine Rolle verwandeln. Er muß seine Figur so darstellen, daß der Zuschauer sich immer dessen bewußt ist, da stehe der Schauspieler und er spiele eine Rolle. Dies Phänomen nennt Brecht im "Kleinen Organon" "in zweifacher Gestalt auf der Bühne stehen".⁶³ Das bedeutet: Der Schauspieler "zeigt" seine Figur, anstatt sie zu "erleben". Da die Gefühle des Publikums nicht die der Figur sein sollen (das Publikum soll an andere Möglichkeiten denken können), sollen seine eigenen Gefühle nicht die seiner Figur sein; sie können ihnen sogar widersprechen. Dieses "Zeigen" setzt voraus, daß die "Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum...die allerfreieste und direkteste" sein muß.⁶⁴ Er zeigt seine Figur dem Zuschauer, und das bedeutet, daß er mit den Zuschauern kommuniziert. Er kann sich sogar direkt an das Publi-

⁶³ Hauptmann, XVI, 683.

⁶⁴ Ebenda, XV, 406.

kum wenden und zu ihm reden.

Die Situation des Schauspielers soll nicht als ein spontanes, erst jetzt entstehendes Ereignis vorkommen, sondern als schon lange einstudiert und geübt, damit der Zuschauer nicht mit der Versuchung konfrontiert wird, sich in die Illusion, er befinde sich am Ort eines erst- und einmaligen Geschehnisses, hineinzubegeben. Dies bedeutet, daß der Schauspieler seinen Dialog "zitieren" soll. "Daß der Text nicht momentan entsteht, daß er memoriert ist, etwas Fixiertes, braucht er nicht vergessen zu machen...Er zitiert eine Figur, er ist der Zeuge bei einem Prozeß."⁶⁵

Die Haltung des Schauspielers habe nach Brecht etwas Widersprüchliches in sich. Er könne seine Figur mit den Gefühlen ausstatten, die sie haben soll, und er könne deutlich machen, wenn die Figur ihre Worte momentan ausstöße (er entwickle sogar selbst Gefühle), "aber es sind nicht notwendig dieselben wie die der Figur",⁶⁶ und er spreche in der "Vergangenheit", während die Figur in der Gegenwart spreche. "Nehmen wir an, die Figur sagt etwas, was sie wahr glaubt. Der Schauspieler kann ausdrücken, muß ausdrücken können, daß es unwahr ist, oder: daß das Sagen dieser Wahrheit verhängnisvoll ist oder anderes."⁶⁷

⁶⁵ Hauptmann, XV, 351.

⁶⁶ Ebenda, S. 352.

⁶⁷ Ebenda

Der Schauspieler verfremdet seine Figur und zeigt zugleich seine Kritik an den gesellschaftlichen Implikationen dessen, was er selbst darstellt, um dasselbe für den Zuschauer zu ermöglichen.

Bühnenbildner

In seinen Schriften über Bühnenbau behauptet Brecht, manche Bühnenbildner würden ihren Ehrgeiz darein setzen, daß man, ihre Bühne betrachtend, glaube, an einem wirklichen Ort des wirklichen Lebens zu sein.⁶⁸ Der Bühnenbildner im Brechtschen Sinn werde hingegen von diesem üblichen Zwang befreit, "wenn er beim Aufbau der Schauplätze nicht mehr die Illusion eines Raumes oder einer Gegend erzielen muß".⁶⁹

Das Bühnenbild werde auf das Nötigste beschränkt. So wie der Parabelerzähler alles, was er für seine Parabel braucht, zeigen will, zeige der Bühnenbildner der Parabel auch die Sachen, mit deren Hilfe die Parabel gebaut werden soll. Aber was "auf der Bühne steht, muß mitspielen, und was nicht mitspielt, muß nicht auf die Bühne".⁷⁰ Dies erzeugt eine verfremdende Kargheit, die Brecht für seine Bühne verwirklicht sehen will. Und diese Kargheit werde auch dadurch unterstützt, "daß der nichtillusionistische Bühnenbau sich mit Andeutungen der Merkmale begnügt, mit Abstrak-

⁶⁸ Hauptmann, XV, 451.

⁶⁹ Ebenda, XVI, 698.

⁷⁰ Ebenda, XV, 453.

tionen arbeitet, so dem Beschauer die Mühe des Konkretisierens aufbürdet. Er tritt der Lähmung und Verkümmern der Phantasie entgegen."⁷¹

Das Bühnenbild verfremdet also die optische Wirklichkeit durch Weglassen der Peripherie und durch seine in Form von Andeutungen magere Wiedergabe der Dinge, die ihrer Anwesenheit auf der Bühne dem Glück zu danken haben, daß sie wegen des Inhalts irgendwann einmal, sei es nur kurz, in den Brennpunkt kommen.

Musiker und Choreograph

Was die Theatermusik und Choreographie anbelangt, muß gesagt werden, daß diese Mittel von vornherein schon durch ihre Unwahrscheinlichkeit das abgebildete Leben verfremden. Ein sterbender Mann z.B. ist real. Aber wenn er gleichzeitig anfängt zu singen, verfremdet er dieses Ereignis. Doch wenn die Musik benutzt wird, um auf suggestive Weise Stimmungen zu schaffen, könnte, wie wir in der Oper häufig beobachten können, sie als starkes einfühlungssteigerndes Werkzeug dienen. Ein großer Teil der Musik bestehe aus diesen Ausmalungen subjektiver Stimmung. "Solohe Musik gestattet, da sie den Hörer emotional sogleich ansteckt und gleichstimmt, keine Beurteilung (rationaler und emotionaler Art) der betreffenden Seelenstimmung selbst"⁷² und wäre für das

⁷¹ Hauptmann, XV, 453.

⁷² Ebenda, S. 487.

Illusionstheater daher am besten da eingesetzt, wo die Vorgänge auf der Bühne eine solche Beurteilung gestatten würden.

Deshalb sollten in Brechts Theater "die Schauspieler nicht in den Gesang 'übergehen', sondern ihn deutlich vom übrigen absetzen...Die Musik muß sich ihrerseits durchaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemeinhin zugemutet wird und die zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt".⁷³ Sie solle also nicht "begleiten", es sei denn mit Komment. "Sie begnüge sich nicht damit, sich 'auszudrücken', indem sie sich einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befällt."⁷⁴ Die Musik solle sich selbständig etablieren und in ihrer Weise zu den Themen Stellung nehmen. Das bedeutet, daß die Stimmung der Musik der Stimmung der Bühnensituation widersprechen könnte. Zum Beispiel in einer Aufführung von Brechts Kaukasischem Kreidekreis, könnte, an einer Stelle, wo der Sänger die auf der Bühne pantomimisch dargestellte Rettung des Kindes durch die Magd beschreibt, "eine kalte und unbewegte Singweise...die Schrecken einer Zeit entblößen, in der Mütterlichkeit zu selbstmörderischer Schwäche werden kann".⁷⁵

Und in bezug auf die Choreographie, die Brecht nur sehr kurz behandelt, sagt er im "Kleinen Organon": "Schon

⁷³ Hauptmann, XVI, 697.

⁷⁴ Ebenda

⁷⁵ Ebenda

die Eleganz einer Bewegung und die Anmut einer Aufstellung verfremdet..."⁷⁶

Diese kurze allgemeine referierende Behandlung genügt für jetzt, eine einleitende Verständnisbasis des Verfremdungseffekts als Ausgangsstoff zu fundamentieren. Es wird damit klar, daß alle Schauspielkünste, Kostümschneiden und Maskenmachen eingeschlossen, in der Absicht der Brechtschen Verfremdung zusammenarbeiten, um die Illusion zu durchbrechen.

III. VERFREMDUNGSPROZESS

Der folgende Entwurf ist ein durch Projektion hergestellter, auf zahlreichen Erläuterungen und Anwendungen von Brecht basierender Versuch, sich auf den V-Effekt in seiner Ganzheit, d.h. von seinem Ansatz im Drama bis zu dem erhofften Resultat in der Gesellschaft, von Brechts Wirkungsintention ausgehend zu konzentrieren, um diesen für uns zu konkretisieren. Ob dieser Verfremdungsprozeß tatsächlich im Zuschauer stattfindet, d.h. sich im Zuschauer effektiv realisiert, soll jetzt zum größten Teil Spekulation bleiben. Was uns an Brechts Verfremdungstheorien interessiert, soll sich hier auf die mögliche Realisation der Theorie in der Praxis beschränken, denn die Vollziehung von Brechts Intention kann, wenn überhaupt, nur unter den besten Voraussetzungen im Zuschauer als sicher gelten. Dies wird uns ei-

⁷⁶ Hauptmann, XVI, 698.

nen zumindest klareren Einblick in das Wodurch, die dramatische Mittel betreffend, in Brechts Warum, bezogen auf die gesellschaftliche Intention, geben können.

Es sei an dieser Stelle gesagt, daß die folgende Untersuchung vorwiegend an dem Stück Brechts Der gute Mensch von Sezuan orientiert ist.

Verfremdung befindet sich gelegentlich und teilweise auf zwei verschiedenen Ebenen: 1) auf der Ebene des Reflexes und 2) auf der Ebene der Reflexion.

Verfremdung auf der Ebene des Reflexes (Vorstufe)

Auf der Ebene des Reflexes wird eine verhältnismäßig gedankenlose Reflexbewegung im Bewußtsein des Zuschauers erzeugt, die ihn weckt und aufmerksam macht. Der Teil der Verfremdung, der sich auf dieser Ebene befindet, überrascht den Zuschauer durch eine Störung der Gewohnheit, durch eine Disharmonie, einen Mißklang. Eine Erwartung wird enttäuscht (bzw. ein Unerwartetes taucht auf), wie etwa die plötzliche Unterbrechung eines bis dahin fließenden Dramas.

Auf dieser Ebene wird noch nicht reflektiert, denn kein Sinngehalt wird hier in diesem Stadium verfremdet. Der Teil des V-Effekts auf dieser Ebene betrifft eigentlich die Technik, die selbst keine inhaltliche Substanz aufweist.

Schon bei der Einsetzung eines solchen V-Effekts auf der Ebene des Reflexes hat er seine Aufgabe bereits erledigt, nämlich das Aufmerksammachen und das automatische Len-

ken des Augenmerks auf den begleitenden Sinngehalt dieser bestimmten Stelle im Stück, ein Sinngehalt, der absichtlich von Brecht durch diese "äußerliche" Verfremdung in den Vordergrund gerückt wird. Zum Beispiel: Wenn Shen Te plötzlich mitten in der Aktion sich an das Publikum wendet und direkt zu uns spricht, werden wir aus irgendwelchen Illusionen, wir befinden uns beim Beobachten eines realen Geschehnisses, gerissen und sofort zum Bewußtsein gebracht, daß wir in einem Theater sitzen.⁷⁷ Hierdurch wird der Sinngehalt dessen, was gesagt wird, auf verfremdende Weise ins Licht gebracht. Dies tritt dann besonders stark auf, wenn in der direkten Anrede eine Frage ans Publikum gestellt wird. Denn hier wird sehr deutlich, daß der Zuschauer aus seiner Rolle des passiven Hörers herausgehoben wird und zur direkten Aktivität aufgefordert wird, denn eine Frage verlangt eine Antwort.

⁷⁷ Dies wird in stärkerem Maße zu Brechts Zeit der Fall gewesen sein, da heutzutage praktisch jeder reichlich die Gelegenheit hat, Verfremdungen verschiedenster Art in der Kunst zu beobachten. Wenn diese nicht allein durch die gegenwärtigen Tendenzen der Künste vermittelt werden, die ohnehin verfremdender sind, als sie zu Brechts Zeit waren, dann hat man sich durch das Fernsehen und Kino in ausreichendem Maße an Verfremdendes gewöhnt. Jedenfalls versuche ich in meiner Untersuchung, uns als Zuschauer in die Schuhe der damaligen Zuschauer zu versetzen, um deutlicher die intendierte Wirkung Brechts darzustellen. Doch ist es meine Ansicht, daß es auch heute noch Menschen gibt, die im Brechtschen Theater in echter Weise Verfremdungen erleben. Auf der anderen Seite hoffe ich, daß niemand es mir übel nimmt, wenn er sich beim Lesen dieser Untersuchung, wie er meinen mag, falscherweise in das kollektive "wir" hineingezwungen sieht.

Dieses Stadium der Verfremdung wird nicht nur durch direkte Anrede ans Publikum erreicht. Der ständige Wechsel zwischen Prosa und Vers liegt auch auf dieser Ebene. Der Vers, wie ich schon erörtert habe, ist durch seine Unnatürlichkeit sowieso verfremdend, aber ein ständiges Wechseln von einer Stilebene zu der anderen muß diese Wirkung noch verstärken, indem wir mit jedem Wechsel einen Stoß bekommen, stattdessen, daß wir kontinuierlich mit einem Stil (sei es Vers oder Prosa) mitfließen können. Dieses Mittel wird oft mit einer direkten Anrede ans Publikum gekoppelt, um den Effekt noch weiter zu steigern.

Eine beispielhafte Stelle aus dem Guten Menschen von Sezuan ist der Monolog Shen Tes bei ihrer Entdeckung, sie sei schwanger.⁷⁸ Die Stelle fängt in Prosa an:

O Freude! Ein kleiner Mensch entsteht in meinem Leibe. Man sieht noch nichts. Er ist aber schon da. Die Welt erwartet ihn im geheimen. In den Städten heißt es schon: Jetzt kommt einer, mit dem man rechnen muß. (Sie stellt ihren kleinen Sohn dem Publikum vor): Ein Flieger!

Von da geht sie unmittelbar in einen reimlosen Vers über, der einen neuen hymnischen Ton hat, motiviert durch die Hinwendung zum Publikum:

Begrüßt einen neuen Eroberer
Der unbekannten Gebirge und unerreichbaren Gegenden!
Einen
Der die Post von Mensch zu Mensch
Über die unwegsamen Wüsten bringt!

Der Monolog wird dann intim, als sie durch eine von einer

⁷⁸ Hauptmann, IV, 1568f.

Pantomime begleiteten Prosapassage ihrem imaginären Sohn auf spielerische Weise die Welt zeigt und mit ihm spielt:

(Sie beginnt auf und ab zu gehen und ihren kleinen Sohn an der Hand zu nehmen): Komm, Sohn, betrachte die Welt! Hier, das ist ein Baum. Verbeuge dich, begrüße ihn. (Sie macht die Verbeugung vor.) So, jetzt kennt ihr euch. Horch, dort kommt der Wasserverkäufer. Ein Freund, gib ihm die Hand. Sei unbesorgt. "Bitte, ein Glas frisches Wasser für meinen Sohn. Es ist warm." (Sie gibt ihm das Glas.) Ach, der Polizist! Da machen wir einen Bogen. Vielleicht holen wir uns ein paar Kirschen dort, im Garten des reichen Herrn Feh Pung. Da heißt es, nicht gesehen werden. Komm, Vaterloser! Auch du willst Kirschen! Sachte, sachte, Sohn! (Sie gehen vorsichtig, sich umblickend): Nein, hier herum, da verbirgt uns das Gesträuch. Nein, so gradlos drauf zu, das kannst du nicht machen, in diesem Fall. (Er scheint sie wegzuziehen, sie widerstrebt.) Wir müssen vernünftig sein. (Plötzlich gibt sie nach.) Schön, wenn du nur gradezu drauflosgehen willst... (Sie hebt ihn hoch.) Kannst du die Kirschen erreichen? Schieb in den Mund, dort sind sie gut aufgehoben. (Sie verspeist selber eine, die er ihr in den Mund steckt.) Schmeckt fein. Zum Teufel, der Polizist. Jetzt heißt es laufen. (Sie fliehen.) Da ist die Straße. Ruhig jetzt, langsam gegangen, damit wir nicht auffallen. Als ob nicht das Geringste geschehen wäre...

Ein weiterer Wechsel der Sprachform in gesungene Kinderreime beendet den Monolog:

Eine Pflaume ohne Grund
Überfiel 'nen Vagabund.
Doch der Mann war ÄuBerst quick
Biß die Pflaume ins Genick.

Wichtig zu bemerken ist, daß wir auf dieser Stufe des Prozesses noch keine inhaltliche Verfremdungen analysieren. Was uns bei Shen Tes Passage hier interessiert, ist lediglich der Stilwechsel, nicht der sprachliche Inhalt. Dieser wird durch den sprunghaften ÄuBeren Aufbau allerdings in den Fokus geschoben, aber noch nicht verfremdet, da eine Bearbeitung des geistigen Stoffes die Reflexion beschäftigt

und schon zur nächsten Stufe gehört.

Dem Äußerem Aufbau überhaupt wird von Brecht eine sich auf der Reflexebene befindende, verfremdende Funktion gegeben. Der gute Mensch von Sezuan besteht aus zehn Szenen, einem Vorspiel, einem Epilog, sieben Zwischenspielen und mehreren Songs, die überall in das Stück eingeschoben worden sind. Vom unmittelbaren Eindruck dieser geschäftigen, segmentierten, hin und her ziehenden, offenen Form kommen wir nicht zu der Ruhe, zu der wir bei einem geradlinigen, zeit- und räumlich, handlungsmäßig einheitlichen, geschlossenen Drama kommen würden. Oft erscheint ein solches unterbrechendes Moment, wie z.B. ein kurzes Zwischenpiel vor dem Vorhang, zusammen mit einem Stilwechsel und einer direkten Hinwendung zum Publikum (Shen Tes erstes Zwischenpiel). Unter diesen Umständen fällt es dem Zuschauer Äußerst schwer, eine starke Illusionierung zu erleben.

Brecht sagt im 67. Absatz des "Kleinen Organon": "Da das Publikum ja nicht eingeladen werde, sich in die Fabel wie in einen Fluß zu werfen, um sich hierhin und dorthin unbestimmt treiben zu lassen, müssen die einzelnen Geschehnisse so verknüpft sein, daß die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischenkommen können." Und im vierten Nachtrag zur Theorie des Messingkaufs heißt es in bezug auf diese Diskontinuität: "Ständig zieht diese Spielweise alle Kraft aus dem Vergleich mit der Wirk-

lichkeit, das heißt, sie lenkt das Auge ständig auf die Kausalität der abgebildeten Vorgänge."⁷⁹ Die Zwischenspiele im Guten Menschen z.B. funktionieren als diese auffallenden "Knoten" oder Unterbrechungen in der Handlung, die den Zuschauer aufmerksam machen und ihm die Möglichkeit geben, über die Handlungen nachzudenken.

Außer den direkten Anreden an das Publikum und dem äußeren Aufbau (Stilwechsel gehört streng genommen auch hierhin) gibt es noch eine weitere Verfremdung auf der Ebene des Reflexes, nämlich den Klang der Sprache. Unter dieser Verfremdung verstehe ich ungewöhnliche Konsonant- und Vokalkombinationen und -Wiederholungen (Alliteration, Reim, usw.), unnatürlichen Sprachrhythmus und -akzent, und unnatürliche Satzmelodie (Tonbewegung). Vers und Song fallen automatisch in diese Verfremdungskategorie hinein, je ausgeprägter die Form, desto verfremdender sind sie. Aber Prosa (die realistischste Sprache) kann auch verfremdend sein, wenn eine Klangkombination plötzlich auftaucht, die unsere Sprachgewohnheit stört, wie z.B. ein zufälliges Reimen.

Wenn die Frau in der ersten Szene des Guten Menschen sagt: "Je schlechter es ging, desto mehr wurden wir. Und je mehr wir wurden, desto schlechter ging es",⁸⁰ werden wir, abgesehen vom Inhalt zunächst, vor lauter klanglichen Wiederholungen auf verfremdende Weise "irritiert". Wenn

⁷⁹ Hauptmann, XVI, 655.

⁸⁰ Ebenda, IV, 1506.

wir diese Sätze analysieren, dann sehen wir, daß alle Wörter außer einem genau zweimal erscheinen. Das einzige, was sich nicht wiederholt, ist das Wort "Und", und dieses erweist sich als Drehpunkt der ganzen, fast parabolischen Tonkombination.

Hier, wie bei all diesen V-Effekten auf der Ebene des Reflexes, bekommt der Zuschauer einen "äußeren" auffermachenden Stoß, der den Weg für den begleitenden Inhalt frei macht, so daß dieser in den Vordergrund zu rücken vermag. Dieser Vorgang ist im Prinzip nicht anders, als wenn einer mit der Absicht, einem anderen etwas zu sagen, von hinten auf die Schulter dieses klopft, um zuerst seine Aufmerksamkeit zu gewinnen. Nachdem der andere in einen aufmerksamen Zustand gebracht worden ist, kommt dann die Aussage. Aber das Klopfen und die Aussage brauchen nicht, wie in diesem Beispiel, sich getrennt zu ereignen; sie können auch gleichzeitig vorkommen. Die ungewöhnliche Form der Aussage der Frau in unserem Beispiel aus dem Guten Menschen macht uns, aufgrund der klanglichen Wiederholung, aufmerksam in bezug auf das, was der Satz gedanklich beinhaltet. Und mit dieser stofflichen Bearbeitung sind wir auf der nächsten Stufe, in der Region der Reflexion.

Verfremdung auf der Ebene der Reflexion

Auf der Ebene der Reflexion kann der V-Effekt nur ein inhaltlicher V-Effekt sein, d.h. eine Überraschung, die nur durch eine inhaltliche Bedeutungsstörung oder ein Bedeu-

tungs-In-Frage-Stellen zustandekommen kann. Der Sinngehalt ist auf dieser Ebene schon von vornherein im Brennpunkt.

Die Bereiche der inhaltlichen Verfremdung sind die der Sprache und der Handlung als Mittel des V-Effekts und die der Sach- und Personenwelt als Objekte des V-Effekts, wobei die Sprache und Handlung sich gegenseitig verfremden können. Dies bedeutet, daß die einzigen inhaltlichen Verfremdungseffekte (bezogen nur auf den vorhandenen Text) die sind, die allein durch die Sprache und Handlung vermittelt werden können. Eine Person wird durch ihre Sprache und ihr Handeln verfremdet. Es könnte dann verwirrender-, aber möglicherweise gesagt werden, die Person könne wiederum ihr Handeln verfremden, indem sie von neuem plötzlich gegensätzlich handle oder spräche, oder indem ihr "Charakter" ihrem Handeln widerspräche. Doch möchte ich diese Formulierung vermeiden, denn in den ersten beiden Fällen ist es offensichtlich wieder die Handlung und Sprache, die das Handeln der Person verfremden, und im letzteren Fall ist folgendes zu sagen: Der Charakter (oder Persönlichkeit) einer Figur kann sicherlich ihr Handeln verfremden, aber der Charakter der Figur kann nur durch ihr Handeln und ihre Sprache zum Ausdruck kommen, was wiederum bedeutet, daß die Sprache und/oder die Handlung sich selbst verfremden.

Während die erste Verfremdungsart auf der Ebene des Reflexes hauptsächlich der Begrenzung der ersten (theaterkonstituierenden) Illusion dient, entspricht diese zweite

Verfremdungsart auf der Ebene der Reflexion der Vernichtung der zweiten Illusion (eines zwingenden Ablaufs der Geschichte), wie ich in diesem Teil versuchen werde, zu zeigen.

Ich habe diesen inhaltlichen Verfremdungsprozeß auf der Reflexionsebene in fünf Stufen aufgeteilt, um seine Folge vom Ansatz bis zum Ende zu demonstrieren. Es ist vorausgesetzt, daß der Zuschauer bis zu der ersten Stufe dieser zweiten Verfremdungsart schon zur notwendigen Aufmerksamkeit gelangt ist.

1. Stufe. In der ersten Stufe dieses Verfremdungsprozesses wird eine gewöhnliche Sache oder eine gewöhnliche Sprach-, Denk- und Handlungsart in ungewöhnlichem Licht gezeigt, und ihre bisherige Selbstverständlichkeit wird dadurch in Frage gestellt. Eine vertraute Sache wird von einer anderen Richtung betrachtet. Sie wird sozusagen "unverständlich" gemacht, um sie eigentlich dann verständlicher zu machen, in anderen Worten: Sie wird in einem dialektischen Prozeß dargestellt.

Wenn Shui Ta die Frage stellt: "Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe?"⁸¹, sehen wir eine dialektische Zusammenstellung von zwei Bereichen, "Liebe" und "Schwäche", in unangemessener Verbindung. Der Begriff "Liebe", der in der gewöhnlichen Denkhaltung zum Bereich des Positiven gehört, wird

⁸¹ Hauptmann, IV, 1546.

plötzlich als Negativum aufgefaßt. In diesem Zusammenhang wird es uns als Zuschauern klar gemacht, daß der Begriff Liebe, der in der gewöhnlichen Denkhaltung ein Positives ist, nicht allein im Bereich des Positiven betrachtet werden kann. Für Shui Ta war die Liebe durchaus negativ. Die Polarität dieser Bereiche wird noch weiter hervorgehoben, indem die negative Seite durch ein Superlativ gesteigert wird: Die Liebe ist nicht nur eine tödliche Schwäche, sie ist die tödlichste.

In dieser Stufe wird die Möglichkeit anderer Vorstellungsmöglichkeiten aufgedeckt, indem die vertraute Vorstellung als nur eine Möglichkeit von vielen gezeigt wird. Brecht sagt im vierten Nachtrag zur Theorie des Messingkaufs: "Um Gesetzmäßigkeiten festzustellen, muß man die natürlichen Vorgänge sozusagen verwundert aufnehmen, das heißt, man muß ihre 'Selbstverständlichkeit' auflösen, um zu ihrem Verständnis zu gelangen. Um die Gesetzmäßigkeit beim Fall eines geschleuderten Körpers ausfindig zu machen, muß man für ihn in der Phantasie noch andere Möglichkeiten setzen; unter den gedachten Möglichkeiten ist die natürliche, tatsächliche dann die richtige, und die gedachten anderen Möglichkeiten stellen sich als Unmöglichkeiten heraus. 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, ...ein Theater des wissen-

schaftlichen Zeitalters. Es verwendet die Haltung, die sein Zuschauer im Leben einnimmt, für das Theatererlebnis. Anders ausgedrückt: Die Einfühlung ist nicht die einzige, der Kunst zur Verfügung stehende Quelle der Gefühle."⁸²

2. Stufe. In der zweiten Stufe des Verfremdungsprozesses geschieht folgendes. Durch die Reflexion des Zuschauers und vermittelt der Evidenz im Stück (Fakten, die der Zuschauer bekommt) führen aufgezeigte Widersprüche als Einzelteile oder Einzelfälle zur Ausprägung eines Hauptwiderspruchs, der in seinem Entfalten viele Konstellationen hat. Der Hauptwiderspruch ist gesellschaftlicher Art.

Man sieht, um das vorige Beispiel weiter zu verfolgen, was einem geschehen kann, wenn man liebt: Sobald Shen Te versucht, ihre Liebe auszuüben, wird sie von Sun "ausgebeutet" und ihr Lebensunterhalt wird gefährdet, auf den sie selbstverständlich notwendig angewiesen ist. Aber es wird auch deutlich im Laufe der Geschichte, daß Sun selbst seinen Lebensunterhalt nicht sichern kann, ohne schlecht zu sein. Um ihren künftigen Sohn zu lieben und ihm ein sorgenloses Leben gewähren zu können, muß Shen Te ihre Liebe zu Yang Sun aufgeben und ihn zusammen mit anderen (mittels Shui Ta) erbarmungslos ausbeuten. Herr Shu Fu ist ein Ausbeuter, aber wenn er sich in Shen Te verliebt, wird er von ihr (wieder als Shui Ta) selbst ausgenutzt usw. usw. Wenn man die zahlreichen verschiedenen Konstellationen zusammen-

⁸² Hauptmann, XVI, 656.

bringt, baut sich diese Widersprüchlichkeit der Situationen zum Hauptwiderspruch auf: "Man kann nicht gut sein und auch leben", was auch übrigens als Leitmotiv dieses Stückes bezeichnet werden kann.

3. Stufe. Die Kausalität dieser Widersprüche wird aufgezeigt (bzw. vom Zuschauer gefunden), d.h. der Widerspruch wird in seiner relativen Bedingtheit als Menschenprodukt und nicht als Gegebenes gezeigt, was auch dadurch ausgedrückt und symbolisiert wird, daß die Götter im Guten Menschen letztlich machtlos sind.

Alle Zuschauer werden natürlich nicht alle Verwendungen des V-Effekts wahrnehmen, ganz von der Verschiedenheit im Verständnis dieser Widersprüchlichkeit zu schweigen. Es ist auch kaum denkbar, daß Brecht eine einheitliche Wirkung auf sein Publikum mit jedem V-Effekt erwartet hätte. Wir können, glaube ich, eher das Gegenteil annehmen. Ein Grund sogar für die Vielzahl der Verfremdungen in seinen Stücken wird zweifellos auf das Konto der Erkenntnis dieses Aspekts der Rezeptionsverschiedenheit gehen. Jedenfalls wird es dem durchschnittlichen Zuschauer (im Idealfall) klar, wenn nicht bei der ersten Verwendung des V-Effekts, dann vielleicht bei der hundertsten, daß das kapitalistische System, das letztlich von Menschen geschaffen wurde, die Ursache dieses Widerspruchs ist.

Der geschichtliche Aspekt, den Brecht für das Theater so wichtig fand, taucht in dieser Erkenntnisstufe zur

Oberfläche auf. Er betont die dialektische Lehre, daß die Geschichte sich in einem ständigen Verwandlungsprozeß befindet aufgrund der "Synthesen", die aus den gegenseitig reagierenden Widersprüchen entstehen. "Was ist, war nicht immer und wird nicht immer sein."⁸³ Dies bedeutet für Brecht nichts anderes als, daß die Gesellschaft nicht immer so gewesen ist, wie sie jetzt ist, und daß sie in der Zukunft anders sein wird, oder, um die positive Seite hervorzuheben, daß die in der Zukunft besser sein könnte.

4. Stufe. Mit der Aufdeckung der Veränderbarkeit der herrschenden gesellschaftlich-ökonomische Gültigkeit wird der Zuschauer dann, in der Absicht Brechts, die Synthese des dargestellten Hauptwiderspruchs selbst vollziehen. Dies entspricht der von mir schon mehrmals erwähnten "aktiven" Phantasie, die durch ihre eigene Fähigkeit den "dritten Vers" mitdichtet. Im Guten Menschen soll der Zuschauer die Lösung des Problems finden. Brecht und das Stück geben sie nicht. Der Epilog stellt sogar direkt dem Zuschauer die große Frage: "Was könnte die Lösung sein?...Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine andere Welt? Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?"⁸⁴

Nach der Schein-Lösung (oder Nicht-Lösung) der Gerichtsszene beginnt quasi jetzt erst für den Zuschauer die eigentliche endgültige Reflexionstätigkeit, basierend auf dem Ergebnis, welches das Stück zeigt: "Man kann nicht gut

⁸⁴ Hauptmann, IV, 1604.

sein und noch leben".

5. Stufe. Der Zuschauer wird durch sein produktives Beteiligtsein im Theater seine unter Umständen neu gewonnene kritische Haltung dem gesellschaftlich-ökonomischen System gegenüber und sein daraus immer wieder neu entstehendes Verständnis auf seine eigene reale gesellschaftliche Situation verwenden, von der Brecht das Abbild nehmen wollte. Dadurch, daß der Zuschauer die im Stück gezeigte Entwicklung als vom Menschen gemacht erkennt und zugleich den Grund der Widersprüchlichkeiten des im Stück gezeigten menschlichen Zusammenlebens und des herrschenden gesellschaftlichen Systems einsieht, wird die positive, nämlich aktive, Seite im Zuschauer freigesetzt derart, daß dieser seine eigene gesellschaftliche Situation reflektiert, um selbst aktiv zu werden in der Gestaltung des gesellschaftlichen Systems.⁸⁵

Abschließend möchte ich den Zusammenhang von Verfremdung und Illusion betrachten, um die jeweiligen Entsprechungen beider Komplexe auf ihre Struktur hin durchsichtig zu machen.

Es hat sich durch diese Untersuchung ergeben, daß

⁸⁵ Genau an diesem Punkt hat man dann oft versucht, die politisch-marxistische Konzeption in Brechts Stücken realisiert zu finden in der Weise, daß man zu sehen glaubte, daß Brecht das kapitalistische System in negativer Form darstellte mit der Wirkungsintention, dem Zuschauer die negativen Auswirkungen des Kapitalismus zu zeigen, um ihn auf die marxistisch-sozialistisch ausgeprägte Gesellschaftsform hinzuführen, die eben - so gesehen - eine viel bessere, und d.h. menschenwürdigere Gesellschaft anbieten würde.

einerseits die theaterkonstituierende Illusion und die Verfremdung auf der Ebene des Reflexes in Opposition zueinander stehen (s. Seite 47), und daß andererseits die Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte und die Verfremdung auf der Ebene der Reflexion einander entgegengesetzt sind. Diese Entgegensetzungen sind es, durch welche sie sich aufeinander beziehen.

Die Verfremdungen auf der Ebene des Reflexes machen die Illusion, man habe es mit der Realität zu tun, durch ihre den Zuschauer störende Wirkung immer wieder punktuell zunichte, wodurch, auf das Ganze gesehen, diese Illusion begrenzt bzw. klein gehalten wird. Die Verfremdungen auf der Ebene der Reflexion beziehen sich auf die Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte insofern, als diese die Widersprüche im Geschehen aufzeigen zusammen mit der Reflexion auf die Möglichkeit der Macht und des Eingreifens des Menschen, wodurch die Kausalität der Geschehnisse aufgedeckt wird, so daß diese Illusion sich aufheben muß; das hat zur Konsequenz, daß diese Art der Illusion auf diese Weise völlig ausgeschaltet werden soll, wie es bereits vorher schon gesagt wurde.

Auf diese zentrale Funktion des 2. Komplexes hin gesehen kann der Verfremdungsprozeß wie folgt zusammengefaßt werden. Die 1. Stufe dient der Hinführung zu den Widersprüchen, die 2. Stufe erbringt die Tatsache der Widersprüche, die 3. Stufe zeigt den Grund dieser Widersprüche, die 4. und

5. Stufe bestimmen sich als die Folgerungen aus dieser "Einsicht" und beziehen sich direkt auf den Zuschauer, nämlich die 4. Stufe beinhaltet die Forderung der Antwort auf die Frage, durch was eine Veränderung zu gestalten sei, die 5. Stufe betrifft die Forderung nach der Anwendung der Erkenntnisse auf die eigene gesellschaftliche Situation.

Zur Vollständigkeit dieser eben skizzierten Struktur sei noch kurz daran erinnert (s. Seite 27f.), daß neben der Trennung der beiden Illusionsarten auch eine gegenseitige Beeinflussung gegeben ist. Dementsprechend kann die Trennung der beiden Verfremdungsarten auch nicht so scharf gezogen werden, wie es oben dargestellt worden ist, weil sich beide wiederum aufeinander beziehen. Dies soll jetzt erläutert werden.

Zur Illusion: Auf der einen Seite wird durch die Vernichtung der Illusion eines zwingenden Verlaufs der Geschichte (2. Illusion) zugleich eine punktuelle Aufhebung der theaterkonstituierenden Illusion (1. Illusion) bewirkt; auf der anderen Seite hilft die punktuelle Vernichtung der 1. Illusion an der Vernichtung der 2. Illusion mit.

Zur Verfremdung: Einerseits führt die Verfremdung auf der Ebene des Reflexes (1. Verfremdung) zu der Verfremdung auf der Ebene der Reflexion (2. Verfremdung) hin; andererseits bezieht sich die 2. Verfremdung indirekt auf die erste Verfremdung, und zwar so, daß die 2. Verfremdung zunächst die 2. Illusion aufhebt, durch welche (wie oben ge-

sagt) die 1. Illusion aufgehoben wird, was zur Folge hat, daß die 2. Verfremdung eben vermittelt ihrer Ausschaltung der 1. Illusion auch die 1. Verfremdung in gewissem Sinne beinhaltet.

Um einen kurzen Vorblick auf den weiteren Verlauf zu geben: Im nächsten Teil geht es darum, das Hauptmittel des Brechtschen V-Effekts, nämlich die Sprache, zu analysieren. Meine Zielsetzung ist es, Brechts Methodik in seiner Sprachgestaltung hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Intention zu demonstrieren. Dabei wird diese Untersuchung auf das Wesentlichste, und d.h. auf die inhaltliche Seite der Sprache, beschränkt, was zur Folge hat, daß die Verfremdungen auf der Ebene des Reflexes nicht behandelt werden. Auch wird in den angeführten Beispielen der Verfremdungsprozeß auf der Ebene der Reflexion nicht ausgeführt, sondern es sollen zugunsten des Wichtigsten, d.i. die Intention Brechts, nur Hinweise auf ihn gegeben werden.

UNTERSUCHUNG DES HAUPTMITTELS DER VERFREMDUNG

EINLEITUNG

In dieser Untersuchung hat sich schon herausgestellt, daß es im geschriebenen Text zwei Hauptquellen des Brechtschen Verfremdungseffekts gibt, nämlich die Sprache und die Handlung. Die Sprache steht unmittelbar vor den Augen des Lesers und hat den Vorteil, Objekt einer akustischen und optischen Examination zu sein, während die Handlungen meist indirekt (und daher weniger konkret) aus der Sprache sozusagen herausgelesen werden müssen.

Da ich in dieser Arbeit nur die Sprache auf ihre Verfremdungen hin untersuchen werde, so möchte ich an dieser Stelle dieses Vorgehen zu rechtfertigen suchen.

Die Handlung weist einen weniger direkten und konkreten Charakter als die Sprache auf, da der Sprache ein bestimmtes System von Zeichen (beruhend auf der Übereinstimmung der Glieder einer bestimmten Sprachgemeinschaft) zugrundeliegt; deshalb ist es möglich, sich bei der Untersuchung der Sprache auf eine Norm zu beziehen, die wiederum die Möglichkeit anbietet, in wissenschaftlicher Hinsicht diese im Stück enthaltenen Konkretionen der Sprache zu betrachten. Die Handlung hingegen, der Brecht ebenfalls ein großes Interesse gewidmet hat, beinhaltet nicht in dem für

die Sprache geltend gemachten Sinne dieses äußerliche Gerüst, das als wissenschaftliches Objekt dienen könnte.

Der letzte Grund besteht darin, daß alles in der Betrachtung des geschriebenen Textes, letztlich auch die Handlung, durch die Sprache vermittelt wird. Das bedeutet, daß da, wo die Handlung sich äußert, auch die Sprache beteiligt ist (abgesehen von den wenigen Bühnenanweisungen, die die Handlung auch vermitteln). Daraus ergibt sich, daß die Sprache das Hauptmittel der Verfremdung ist.

Die Notwendigkeit einer näheren Analyse dieses sprachlichen Mittels, um Brechts Verfremdungstheorie genauestens zu verstehen, führt uns jetzt zu einer detaillierteren Untersuchung Brechtscher Texte, und zwar bis zu einer Betrachtung subtilerer sprachlicher Nuancen. Ich halte mich, wo möglich, an den ausgewählten Guten Menschen-Text, doch kommt es gelegentlich vor, daß ein deutlicheres Beispiel aus einem anderen Brecht-Stück miteinbezogen wird, dann aber nur, um einen bestimmten Punkt begreiflich zu machen, wo Der gute Mensch sich als nicht ausreichend erweist.

I. DIE SPRACHE

Eine Frage, die man sich hinsichtlich der sprachlichen Untersuchung stellt, wenn man da eine Verfremdung finden möchte, bezieht sich auf die allgemeine Möglichkeit dieses Verfremdens. Wieso kann man überhaupt die Sprache verfremden? Was für Momente liegen in der Sprache vor, die da-

zu geeignet sind? Wie ich erörtert habe (s. Seite 37ff.), entzieht das Verfremden dem Betrachter die Selbstverständlichkeit des betrachteten Objekts. Wenn man diesen Punkt überlegt, liegt der Gedanke nahe, daß die vorausgesetzte Basis für ein verfremdendes Verfahren gerade in der Selbstverständlichkeit liegt. Das Selbstverständliche in der Sprache hat aber auch seine Ursachen, die sich in der Festigkeit befinden. Und diese Festigkeit möchte ich jetzt in den Blick rücken, denn darin sind letztlich die Schlüssel zur Brechtschen Methode der sprachlichen Verfremdung zu sehen.

Die Selbstverständlichkeit in der Sprache beruht auf einer Festigkeit, die sich in zwei sich gegenseitig beeinflussende Bereiche teilt: Festigkeit der Denkweise und der Sprache. Ich will mich nicht lange bei der Erörterung des Verhältnisses zwischen Denken und Sprache aufhalten, da diese weit über den Umfang dieser Untersuchung hinausginge. Es genügt, glaube ich, darauf hinzuweisen, daß das enge Verbundensein von Denken und Sprache eine bekannte Feststellung ist, und daß dieses Verhältnis sich nicht in der Tatsache erschöpft, daß die Sprache lediglich als Kommunikationsmittel zur Mitteilung der Gedanken dient, sondern daß die Sprache auch beim Denken selbst eine Rolle spielt.⁸⁶ Es

⁸⁶ Gert Jäger in Die deutsche Sprache, Hrsg. Erhard Agricola, Wolfgang Fleischer und Helmut Protze (Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1969), S. 31ff. Von jetzt an als DdS angeführt.

ist noch nicht wissenschaftlich gezeigt worden, inwieweit die schon bestehende Sprache das begriffliche Denken formiert, aber das Vorhandensein dieses Einflusses läßt sich nicht abstreiten. Auf diese Tatsache mich stützend möchte ich behaupten, daß die sprachliche Verfremdung, wie Brecht sie verwendet (abgesehen von den schon erwähnten sprachlichen Verfremdungen, die auf der Ebene des Reflexes stattfinden⁸⁷), sich teils auf die Festigkeit der sprachlichen Formulierung konzentriert und teils auf die Festigkeit der Denkweise, die nicht immer eine festgeprägte sprachliche Formulierung benötigt, sondern in einem fixen Rahmen eine gewisse Freiheit im Verknüpfen der Wörter erlaubt.

Festigkeit der sprachlichen Formulierung

Die Festigkeit der sprachlichen Formulierung, und das heißt Wortverbindung, wird durch drei Momente bestimmt, nämlich 1) wie häufig die Formulierung gebraucht wird, 2) wie groß die Auswahl unter den Verknüpfungspartnern ist und 3) wie stark die einheitliche Gesamtbedeutung von den Bedeutungen der Bestandteile abweicht.⁸⁸ Das erste Moment bedarf keiner langen Erläuterung. Es ist einleuchtend, daß eine Wortverbindung sich dem Sprachbewußtsein um so fester einprägt, je häufiger sie verwendet wird. Das zweite Moment bezieht sich auf die syntaktische und semantische Kongruenz,

⁸⁷ Wechsel der Stilebene (siehe S. 56ff.), Klang der Sprache (siehe S. 59), und Fragen (siehe S. 55f.).

⁸⁸ Erhard Agricola in DdS, S. 586.

die beide eine beschränkende Wirkung auf die Auswahl der Verbindungspartner haben. Die Möglichkeiten einer syntaktischen Wortverbindung sind durch die grammatischen Bedingungen bestimmt.⁸⁹ Über die Auswahlbeschränkungen grammatischer Art hinausgehend werden die Wortverbindungen im Hinblick auf ihre Bedeutung eingeschränkt. Diese sogenannten Bedeutungsbeziehungen wurden zuerst von Walter Porzig⁹⁰ beschrieben und dann (unabhängig und offenbar sich der Existenz des Porzigschen Aufsatzes nicht bewußt) von Ernst Leisi⁹¹ als "semantische Kongruenz" weiter entwickelt. Es handelt sich um die Beziehung zwischen Verb und Subjekt, Verb und Objekt, Adjektiv und Substantiv usw. Zum Beispiel: Das Verb "bellen" tritt nur zusammen mit dem Subjekt "Hund" auf, und diese Wortverbindung bildet ein einfaches kleines Feld (irreführenderweise "syntaktisches" Feld genannt⁹²), das nur durch Übertragung vergrößert werden kann (bellen-Kanone). Aber trotz der Übertragung bleibt dieses Feld relativ klein. Schon das Verb "springen" bringt eine größere Subjekt-Auswahl mit sich. Ein Beispiel eines kleinen Verb-Objekt-Feldes ist "fällen-Baum" (gelegentlich auch "Recke"

⁸⁹ Wilhelm Bondzio in DdS, S. 555.

⁹⁰ Walter Porzig, "Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen," PBB, 58 (1934), 70-97.

⁹¹ Ernst Leisi, Der Wortinhalt (Heidelberg: Quelle und Meyer, 1967), S. 66-70.

⁹² Die Bezeichnung kommt von Walter Porzig, Wunder der Sprache (Bern: Francke Verlag, 1957), S. 119ff. Sie soll betonen, daß es Wortfelder gibt, die erst im Satz wirksam sind, im Gegensatz zu den "parataktischen Feldern", bei denen nur Substantive oder nur Verben oder nur Adverbien oder nur Präpositionen usw. nebeneinandergestellt werden.

und "Urteil"). Das Feld "blond-Haar" steht für eine Adjektiv-Substantiv-Beziehung. Andere Feldbeziehungen lassen sich durch das Ausschließen bestimmter Wörter leichter erklären; so kann man die Richtungsadverbien "her, hin" nicht mit Verben verbinden, die einen Ruhezustand ausdrücken, wie z.B. "schlafen", "ruhen", "liegen" (Verb-Adverb), und "zärtlich" kann zwar bei "flüstern" oder "streicheln" erscheinen, doch niemals bei "fahren", "essen", oder gar "schreien" und "schimpfen" (Adverb-Verb).⁹³ Das dritte festigkeitsbestimmende Moment, nämlich die Abweichung der Gesamtbedeutung einer Wortverbindung von den Bedeutungen der Bestandteile, bezieht sich auf die Idiomatisierung, das heißt, auf die Verbindung bestehender Wörter in der Weise, daß sich ihre Bedeutungen bei bestehenbleibender Trennung der Formen zu einer neuen, besonderen Gesamtbedeutung vereinigen.⁹⁴ Je stärker die Abweichung dieser Gesamtbedeutung von den einzelnen Bedeutungen der Glieder ist, desto fester ist die Wortverbindung.

Die Wortverbindungen, die durch die drei oben genannten Momente eine gewisse Festigkeit erreichen, nennt man

⁹³ Bondzio, S. 555.

⁹⁴ Agricola, S. 586. Außer der Idiomatisierung gibt es nach Agricola zwei andere Möglichkeiten für die Entstehung von Redewendungen (S. 587), einmal durch den Übertritt von festen Einheiten aus dem Bereich der Sprichwörter, Sätze, Zitate usw. in die Kategorie der Redewendungen, zum anderen durch die wörtliche oder freie Übersetzung von Redewendungen aus einer Fremdsprache.

Redewendungen.⁹⁵ Die Grenze zwischen fest und nicht fest ist schwer festlegbar. Die Problematik diesbezüglich wird von Erhard Agricola⁹⁶ durch das folgende Beispiel einer "losen" Wortverbindung illustriert: Die lose Verbindung "saure Gurke" bezeichne zwar meist die nach einem bestimmten Rezept zubereitete Gurke, doch sei es möglich, daß man eine Gurke meine, die sauer sei im Verhältnis zu weniger sauren Gurken. Eine Umstellung dieser Wortverbindung sei sogar erlaubt ("die Gurke ist sauer" oder "sehr saure Gurke"), ohne daß diese Modifizierungen als störend empfunden würden. Diese Freiheit habe man aber nicht mehr bei einer Verbindung wie "der weiße Tod", deren grammatische Struktur zwar die gleiche sei, aber durch die spezielle Variante von "weiß" bedeutungsmäßig zu der unveränderbaren Gesamtheit "Tod in Schnee und Eis" verschmolzen sei.

Der Gesamtsinn solcher Wortverbindungen wie "der weiße Tod" oder "blinder Alarm", in denen sich schon die Bedeutung des einen Gliedes (weiß, blind) sehr weit von seiner Hauptbedeutung entfernt hat, ist noch aus den einzelnen Gliedern zu erschließen. Und obwohl die Bedeutung des einen Gliedes austauschbare Varianten hat ("der durch Eis und Schnee verursachte Tod", "irrtümlicher/unnötiger Alarm"), sind solche Wortverbindungen fest genug, um Abwandlungen in der Zusammenstellung wie "sein Tod war weiß" oder "ein sehr

⁹⁵ Agricola, S. 586.

⁹⁶ Ebenda, S. 586ff.

blinder Alarm" zu verbieten. Sie bilden den Übergang zu den "einfachen Redewendungen".

Bei den einfachen Redewendungen (z.B. "Abschied nehmen", "Anordnung treffen", "in Erwägung ziehen") ist ein Glied, meistens das Verb, abgeblaßt oder zum Teil umgedeutet. Der Gesamtsinn ist aber noch aus den Einzelteilen zu entschlüsseln, und die Wörter können noch in sehr begrenztem Maße gegen bedeutungsnahe ausgetauscht werden.

"Feste Redewendungen" dagegen (z.B. "Öl ins Feuer gießen", "mir geht ein Licht auf") haben eine relativ feste inhaltliche Bindung, die nur vereinzelt durch bedeutungsähnliche Wörter ersetzt ("auf der Palme sein/sitzen") oder andere Wörter erweitert werden kann. Die Beziehung der Einzelglieder ist zwar durchsichtig, d.h. die wörtliche Bedeutung hat schon einen Sinn, aber die Gesamtbedeutung kann dennoch nicht unmittelbar erschlossen werden. Sie muß eine verallgemeinerte oder übertragene sein, deren Schlüssel meist die bildlich-metaphorische Form eines ihrer Glieder ist. Obwohl manche Redewendungen eigentlich und metaphorisch zu verwenden sind ("über den Berg sein"), gilt meist nur die übertragene Form.

Der Gesamtsinn von "erstarrten Redewendungen" (z.B. "jemanden im Stich lassen", "etwas aufs Tapet bringen", "das geht mir über die Hutschnur!") ist dermaßen umgedeutet, daß er vom gegenwärtigen Sprachgebrauch aus gesehen unbegründet ist. Der Sinn der Verbindung ist auch nicht aus den Be-

standteilen abzuleiten. Diese Redewendungen sind unzerlegbar, unabkürzbar und können nur ausnahmsweise ergänzt werden. Das übertragende Bild ist meistens durch die historische Entwicklung so verblaßt, daß die übertragene Bedeutung, für die das Bild stehen soll, das Einzige ist, was wir heute noch haben.

"Festgeprägte Sätze" haben außer der über die Redewendungen hinausgehenden Struktur (d.h. sie sind in sich geschlossene Aussagen) alle Merkmale der Redewendungen, sind aber noch begrenzter in der Abwandelbarkeit. Beispiele dieser Kategorie sind: "hast du Töne!", "(ach) du ahnst es nicht!", "das haut einen hin (um)!", "ich denke, mich laust der Affel!", "das (also) ist des Pudels Kern!" Diese Sätze, die zum Teil tatsächlich Zitate und dergleichen sind, bilden den Übergang zum Bereich der Sprichwörter, Zitate, geflügelten Worte, Sentenzen, Sinnsprüche und Aphorismen. Für unsere Zwecke brauche ich an dieser Stelle nicht weiter in eine Beschreibung der Form und des Wesens dieser Wortverbindungen hineinzugehen als zu sagen, daß sie meist eine erstarrte Festigkeit besitzen, die aufgrund des wiederholenden, oft lehrhaften Charakters Abwandlungen und Wortersetzungen selten gestattet.

Es dürfte gefragt werden, wie diese Aufgliederung der Wortverbindungen mit Brecht zu vereinbaren ist. Wie ich am Anfang dieses Teiles der Untersuchung angedeutet habe, ist es meine Absicht, zunächst die Frage nach der allgemeinen

Verfremdbarkeit der sprachlichen Formulierung zu behandeln. Ausschlaggebend ist die Festigkeit dieser Formulierungen, da die Häufigkeit der Erscheinung von festgeprägten sprachlichen Formeln sie in die Selbstverständlichkeit des Sprachbewußtseins einbettet; in der Regel sind die Formulierungen um so selbstverständlicher, je fester. Aber so schlecht diese Situation von Brechts Standpunkt aus gesehen sein mag, ist sie nicht aussichtslos. Gerade weil die Festigkeit die Selbstverständlichkeit konstatiert, bringt eine Steigerung in der Festigkeit der sprachlichen Formulierung eine Steigerung in der Verfremdbarkeit dieser Formulierung mit sich. Das heißt: Eine einfache Veränderung einer "losen" Wortverbindung zum Beispiel, die keine wirkliche Festigkeit aufweist, stört das Sprachbewußtsein des Hörers/Lesers kaum oder gar nicht. Aber die Veränderung einer Wortverbindung, die festgeprägt ist und häufig gebraucht wird, raubt dem Leser oder Hörer die bequeme Selbstverständlichkeit der ursprünglichen Formulierung ("das ist des Schweines Kern!"). Der Grund, warum Brecht ein so großes Interesse an der sprachlichen Verfremdung hat, ist, wie immer, gesellschaftlich bestimmt. Gerade die Selbstverständlichkeit will Brecht stören, denn "selbstverständlich finden" heißt so viel wie "nicht mehr reflektierend beobachten und kritisch bearbeiten" - ein Zustand, den er für besonders gefährlich hält, da "selbstverständlich" längst nicht "wahr" bedeutet, und weil Selbstverständlichkeiten in der Sprache Selbstver-

ständigkeit im Denken vertreten, bedingen, ja verfestigen sogar. Hinsichtlich des gesellschaftlichen Denkens fordert es den Marxisten Brecht geradezu dazu heraus, diesen veränderungsfeindlichen Zustand zu bekämpfen. (Auf diese Intention Brechts bin ich an mehreren Stellen schon eingegangen.) In welcher Weise dieses Bekämpfen vor sich geht, wird jetzt auszuführen sein.

Verfremdung selbstverständlich gewordener Formulierungen

Brecht verfremdet solche Formulierungen, die uns durch ihre Festigkeit selbstverständlich geworden sind, durch vier Hauptmethoden: 1) durch direkte Veränderungen, 2) durch unangemessene Verwendungen, 3) durch relativierende Nachsätze und 4) durch wortwörtliche Auffassungen.

Direkte Veränderungen. Die erste Methode greift die Festigkeit der Wortordnung und Wortverbindung direkt an, das Äußere der Formulierung sozusagen. Für Verfremdungen dieser Art erweist sich Mutter Courage und ihre Kinder als sehr fruchtbar. An einer Stelle, wo Mutter Courage angesichts eines unvorausgesehenen Überfalls der Katholiken auf die Evangelisten, bei denen sie sich aufhält, das Gesicht ihrer Tochter Katrin mit Asche einreibt, um sie vor den Gewalttaten der Soldaten zu bewahren, rechtfertigt sie dies mit der Aussage: "Sein Licht muß man unter den Scheffel stellen, heißt es."⁹⁷ Zunächst wird das Bibelzitat

⁹⁷ Gisela Debiel weist in ihrer Dissertation auf dieses Beispiel hin. Debiel: "Das Prinzip der Verfremdung

dadurch verfremdet, daß seine äußerliche Ordnung gestört wird, und weiterhin, weil es im umgekehrten Sinne von Mutter Courage wiedergegeben wird. Die auf Verallgemeinerung beruhenden Autoritäten, wie in diesem Fall die Bibel, werden durch solche Verdrehungen automatisch in Frage gestellt, und durch die entgegengesetzte inhaltliche Ordnung des Zitats wird man auf die verdrehte Ordnung des Lebens in einer Gesellschaft, die vom Krieg erheblich mitgenommen wird, aufmerksam gemacht.

Im Guten Menschen versucht Wang für die drei Götter Obdach zu finden. Als er einen Hausbesitzer fragt, ob er die Götter aufnehmen könnte, schreit der Hausbesitzer: "Verschone uns mit deinen Göttern! Wir haben andere Sorgen"⁹⁸ Hier wird eine relativ feste Formulierung ("Verschone uns mit deinen Klagen!") durch ein Ersetzen des letzten Wortes, das aufgrund der Natur der Aussage immer in den Bereich des Negativen hineingedrängt wird, durch ein Wort, dessen Inhalt im normalen Sprachgebrauch einen höheren, erhabeneren Wert hat, verfremdet. Daß die Götter plötzlich ihre selbstverständliche, respektierte Position der Allmächtigen verlieren und von den Menschen als nicht mehr als nur "Sor-

in der Sprachgestaltung Bertolt Brechts," Diss. Bonn 1960, S. 35. Das Zitat ist bei Hauptmann, IV, 1377 zu finden. Bei Matth. 5, 15 heißt es: "Auch zündet man kein Licht an und stellt es unter den Scheffel, sondern auf den Leuchter."

⁹⁸ Hauptmann, IV, 1491.

gen" behandelt werden, führt darauf hin, daß Brecht die Idee der gottgegebenen Zuständlichkeiten nichtig machen will. Nach Brecht ist das gesellschaftlich-ökonomische System von Menschen gemacht, nicht von Göttern. Und die Menschen haben also auch allein die Macht, dieses System wiederum zu verändern.

Einen ähnlichen Fall finden wir auch in Mutter Courage. Als Mutter Courage und der Feldprediger spekulieren, ob der Krieg bald zu Ende gehen könnte, weil Mutter Courage überlegt, ob sie neuen Vorrat einkaufen soll, sagt der Feldprediger, es könne zu einer kleinen Pause kommen. Plötzlich könne der Krieg "an was Unvorhergesehenem ins Stocken kommen", vielleicht ein Übersehen, und "das Schlamassel" sei da. "Und dann kann man den Krieg wieder aus dem Dreck ziehen!"⁹⁹ "Etwas (meistens den Karren) aus dem Dreck ziehen" bedeutet "etwas in Ordnung bringen". Verfremdend wirkt die Verwendung des Wortes "Krieg" anstelle von etwas, was zumindest in Ordnung sein kann. Die Haltung des Feldpredigers, die er mit einer lächerlichen Selbstverständlichkeit trägt, drückt aus, daß der Krieg etwas Würdiges und Gutes sei; diese Haltung soll nach Brecht wieder das völlig verkehrte Gesellschaftssystem (den Kapitalismus) aufzeigen, in dem der Krieg ein Element der Existenz ist.¹⁰⁰

⁹⁹ Hauptmann, IV, 1402.

¹⁰⁰ Ebenda, XX, 271. Brecht Zitat: "Völker, die innerlich so aufgebaut sind wie die unsern, nämlich kapitalistisch, brauchen tatsächlich Kriege, um existieren zu können."

Eine weitere verfremdende Veränderung einer mehr oder weniger festen Wortverbindung bezieht sich auf eine andere auch in Mutter Courage sich befindende Anspielung auf die hohe Einschätzung des Krieges. Die Courage kauft aufgrund des Rates des Feldpredigers neue Vorräte ein. Aber im selben Jahr "droht" der Frieden ihr Geschäft zu ruinieren, da im Frieden sie ihre Waren nicht verkaufen kann. Auf die verbreiteten Friedensgerüchte hin sagt Mutter Courage: "Sagen Sie mir nicht, daß Friede ausgebrochen ist, wo ich eben neue Vorräte eingekauft hab."¹⁰¹ Hier wird eine häufig verwendete Redewendung "der Krieg ist ausgebrochen" dadurch verfremdet, daß das Wort "Krieg", das einen durchaus negativen Sinngehalt hat, mit seinem direkten Gegensatz ausgetauscht wird. Durch dieses Ersetzen erhält das Wort "Frieden" eine stutzigmachende pejorative Bedeutung und stellt dadurch die Frage, ob die selbstverständliche Denkweise, die Frieden als Positivum im kapitalistischen System (in diesem Stück mit dem Faschismus verbunden) setzt, tatsächlich für selbstverständlich gehalten werden kann (siehe das vorige Beispiel). Angesichts der Haltung von Mutter Courage scheint ein solcher Gedanke nicht nur fehl am Platz zu sein, sondern direkt falsch. Denn hier unterstützen sich beide Elemente (Krieg und Kapitalismus) gegenseitig.

Unangemessene Verwendungen. Verfremdungen von selbstverständlich gewordenen Formulierungen müssen, wie gesagt,

¹⁰¹ Hauptmann, IV, 1410.

nicht direkt verändert werden. Sie können also in ihrer festen gewöhnlichen Form stehenbleiben und trotzdem in einem neuen Licht gezeigt werden oder selbst einen anderen Inhalt verfremden. Unangemessene Verwendungen, das heißt, feste Formulierungen, die sich in Kontexten befinden, zu denen sie eigentlich nicht passen, greifen nicht die Festigkeit der äußerlichen Struktur der Formulierung an, sondern die Festigkeit der Gebrauchsweise der Formulierung. Ein entsprechendes Beispiel kommt an der Stelle im Guten Menschen vor, wo Frau Yang erzählt, ihr Sohn Sun habe sich aus einem "verkommenen Menschen in einen nützlichen" verwandelt. Sie hat Yang Sun zum "Tabakkönig" Shui Ta hingebraht, der ihm "ehrliche Arbeit" für seine Rehabilitierung anbietet. Die dankbare Frau Yang sagt dann zu ihrem Sohn mit der Hoffnung, er würde sich durch die Aufnahme in die Tabakfabrik bessern: "Du bist vom rechten Weg abgewichen. Versuch nun, durch ehrliche Arbeit wieder so weit zu kommen, daß du deiner Mutter in die Augen schauen kannst."¹⁰² In diesem Kontext nimmt die biblische Redewendung "vom rechten Weg abweichen" eine kapitalismusunterstützende Bedeutung an. Nach Frau Yang ist "der rechte Weg" der Weg zum Aufstieg in der kapitalistischen Gesellschaft. Der ursprüngliche biblische Gebrauch dieser Formulierung, die eine Abkehr von der christlichen Ethik besagt, wird insofern verfremdet, als die Redewendung hier ausdrücklich die Abkehr von der Lebensweise

¹⁰² Hauptmann, IV, 1579.

auch des erfolgreichen Kapitalisten bezeichnet. Daß im Kapitalismus der Mensch "nützlich" sein muß, ist eine typische Brechtsche Andeutung. In der kapitalistischen Hierarchie, in der Sun seinen Aufstieg zum "besseren" Menschen vollziehen soll und dies im Stück tatsächlich erreicht, setzt die Existenz "nützlicher" (und das heißt für Frau Yang "guter") Menschen dies voraus, daß diese Menschen sich erst dann als "nützlich" erweisen, wenn sie durch kapitalistische Mittel benutzt, oder besser gesagt: ausgenutzt werden, und weiterhin, daß, um ausgenutzt werden zu können, die Anwesenheit von Ausnutzern vorausgesetzt ist. Durch die unangemessene Verbindung dieser Formulierung mit dem Kapitalismus wird die entsprechende Denkweise, die keineswegs nur für Frau Yang eine Selbstverständlichkeit ist, mächtig in Zweifel gezogen.

Ein weniger direkt wirtschaftsbezogenes Beispiel einer Verfremdung durch eine unangemessene Beziehung der Formulierung zum Kontext liefert uns Wang im Guten Menschen. In seinen Bemühungen, ein Zimmer für die Götter zu finden, wird er von den vorbeigehenden Herren abgelehnt. In seiner daraus resultierenden Wut ruft Wang ihnen nach: "Die Götter scheißen auf euch!"¹⁰³ Die gebräuchliche derb-vulgäre Redewendung "auf etwas/jemanden scheißen" bedeutet im metaphorischen Sinne "auf etwas/jemanden verzichten". Zwar wird die Redewendung in ihrer Form und auch in ihrer Bedeutung

¹⁰³ Hauptmann, IV, 1494.

nicht angetastet, und dies heißt, daß eine Verfremdung der Formulierung als solche nicht vorliegt, jedoch kommt eine Verfremdung dadurch zustande, daß diese besondere Redewendung, deren naturalistischen Anspielungen in vornehmeren Zusammenhängen zumindest höchst ungewöhnlich ist, gerade mit einem erhabenen idealisierten Sinngehalt verknüpft wird. Diese Verfremdung der Götter dient wieder dazu, die Götter als nicht erhaben, nicht allmächtig, im Gegenteil: als nichtig zu entlarven. Hier wird noch einmal durchsichtig, was Brecht letztlich damit sagen will, nämlich: Die Götter haben die Welt, wie sie ist, nicht gemacht, sondern die Menschen, die auch dazu befähigt sind, sie zu verändern.

In den Brecht-Werken kommen oft Beispiele dieser Kategorie vor, besonders in Verbindung mit der Religion. Ein anderes Mal sagt Wang zu den an der Hilfsbereitschaft der Stadt zweifelnden Göttern, um sie vom Gegenteil zu überzeugen: "Alle Finger leckt man sich danach, euch zu bewirten."¹⁰⁴ Die Gegenüberstellung von Erhabenem und Niedrigem verfremdet zunächst, aber hier ist es bestimmt nicht ein Zufall, daß Brecht eine Redewendung gebraucht, die sich aus dem Essensbereich herleitet. Diese Verknüpfung hebt die Tatsache hervor, daß es in dem kapitalistischen Gesellschaftssystem Hunger gibt (wie in Sezuan), obwohl es oft eine Selbstverständlichkeit in der Denkweise dieser Gesellschaft ist, daß die Macht einer Veränderung der Zuständ-

¹⁰⁴ Hauptmann, IV, 1491.

lichkeiten in der Hand Gottes liegt. Es fällt in diesem Stück auf, daß nur arme Menschen daran glauben, während die Reichen entweder sich den Göttern gegenüber immer ablehnend verhalten, wie bei Wangs Versuchen, oder sie werden gar nicht von Brecht mit den Göttern in ihrer göttlichen Gestalt in Verbindung gebracht, sondern nur in menschlicher Gestalt. Dies scheint mir ein Zeichen dafür zu sein, daß Brecht sagen will, die Menschen mit Geld sind sich schon ihrer eigenen Macht bewußt und wissen, daß ihre Macht durch das ökonomische System geschaffen wird, während die Armen sich immer noch auf die leere Hoffnung eines göttlichen Eingreifens stützen. Daß die Götter keine göttliche Macht haben, wird an zahllosen Stellen dargestellt. Die einzige reale Macht, die von den Göttern in diesem Stück ausgeübt wird, manifestiert sich einzig und allein in der Form des Geldes, das sie Shen Te geben. Sonst erhalten sie nur durch das Glauben der Menschen (Shen Te und Wang) und als Richter verkleidet (also Menschen) eine scheinbare Überlegenheit. Diese Idee unterstützend ist es eine Tatsache, daß die einzigen Menschen im Stück, die an die Götter glauben (Shen Te und Wang), diejenigen sind, die am meisten unter dem System zu leiden haben. Damit ist aber noch nicht gesagt worden, daß Brecht die christliche Ethik ablehnt. Eher ist das Gegenteil der Fall, denn die Idee der Nächstenliebe scheint zumindest von diesem Stück aus gesehen keine unsympathische gesellschaftliche Haltung zu sein, nur zeigt sie sich in

diesem System als selbstvernichtend. Wogegen Brecht an-
 gehen will, ist der Glaube der Armen, daß sie aus ihrer Situa-
 tion durch etwas wie einen Deus ex machina gerettet werden;
 ganz das Entgegengesetzte wird im Guten Menschen darge-
 stellt. Die Götter müssen sich selbst auf einer "rosa Wol-
 ke" aus ihrem unüberwindbaren Dilemma herausheben.

Ein anderes Beispiel einer Verfremdung durch die un-
 angemessene Verwendung einer festgeprägten Formulierung be-
 findet sich in Mutter Courage. Eilif, der Älteste Sohn der
 Anna Fierling, versucht mit seinen Soldaten Ochsen von den
 Bauern für das Heer zu stehlen. Er wird von den Bauern
 gefangen, aber durch seine Schlaueit ist er imstande, die
 Bauern umzubringen und zwanzig Rinder mitzunehmen. Der
 Feldhauptmann lobt ihn und rechtfertigt die Tat dadurch,
 daß Eilif etwas Gutes für des Feldhauptmanns "brave Leut"
 geleistet habe. Dann unterstützt er seinen Gedanken mit
 einem biblischen Zitat von Jesus: "Heißt's nicht in der
 Schrift: Was du dem geringsten von meinen Brüdern getan
 hast, hast du mir getan?"¹⁰⁵ Die Verfremdung dieses Zi-
 tats liegt nicht darin, daß die Form oder die Bedeutung ver-
 ändert werden, sondern darin, daß das Zitat seinen Sinn be-
 hält aber trotzdem für die Rechtfertigung einer vollkommen
 anti-christlichen Tat wie einer Ermordung gebraucht werden
 kann. Der umgekehrte Gebrauch, d.h. die völlig fremde Um-

¹⁰⁵ Hauptmann, IV, 1364. Auf dieses Beispiel weist
 Gisela Debiel hin (S. 39).

gebung, in der sich das Zitat befindet, wirft Schatten auf die verallgemeinerte Gültigkeit solcher lebensbestimmenden Autoritäten wie der Kirche, die zusammen mit anderen, politisch-wirtschaftlichen Elementen dazu befähigt war, ein solches Verbrechen wie den Dreißigjährigen Krieg zu begehen und im Namen des Christentums zu rechtfertigen.

Relativierungen durch Nachsatz. Der letzten Gruppe verwandt kommen oft feste Formulierungen vor, die zwar auch durch den Kontext verfremdet werden, die aber hier nicht durch eine unangemessene Verwendung in Frage gestellt werden, sondern durch einen dem in der Formulierung enthaltenen Gedanken direkt widersprechenden Nachsatz. Der verfremdende Angriff konzentriert sich auf die angenommene Richtigkeit der Substanz solcher Formulierungen. Im Guten Menschen kommt an der Stelle, wo Wang Obdach für die Götter sucht, und wo er als Ausrede für die Ablehnung des Hausbesitzers Tscheng den Göttern gegenüber sagt, Herr Tscheng würde zu große Furcht vor dem Urteil der Götter haben, der folgende Dialog zustande:

Der dritte Gott: Sind wir denn so fürchterlich?

Wang: Nur gegen die bösen Menschen, nicht wahr? Man weiß doch, daß die Provinz Kwan seit Jahrzehnten von Überschwemmungen heimgesucht wird.

Der zweite Gott: So? Und warum das?

Wang: Nun, weil dort keine Gottesfurcht herrscht.

Der zweite Gott: Unsinn! Weil sie den Staudamm verfal-

len leißen.¹⁰⁶

Die Redewendung "Gottesfurcht herrscht" wird im Gegensatz zu den festen Formulierungen der letzten Gruppe im üblichen Sinne gebraucht. Hier besteht keine Verfremdung durch Veränderung oder falsche Verwendung, sondern durch den folgenden Satz, der mit der Selbstverständlichkeit des in der Redewendung implizierten Inhalts schlagartig fertig wird.

Die Idealisierung des Glaubens einer allmächtigen Göttlichkeit, die die Menschheit belohnt oder bestraft, je nach dem Vorhandensein einer herrschenden Gottesfurcht, wird mit finaler Geschlossenheit als Unsinn entlarvt. Daß einer der Götter selbst mit lapidarer Sachlichkeit die Schärfe der Realität einführt, verleiht dieser auf die Götter bezogenen Verfremdung besondere Betonung.

Nachdem die Katholiken einen Sieg über die Evangelisten davongetragen haben, bei denen sich Anna Fierling und der Feldprediger aufhalten, sagt der Feldprediger zu der Mutter Courage resignierend: "Wir sind eben jetzt in Gottes Hand", woraufhin die Courage antwortet: "Ich glaub nicht, daß wir schon so verloren sind, aber schlafen tu ich auch nicht nachts."¹⁰⁷ Die Redewendung in der Aussage des Feldpredigers, die besagt, daß sie alle nichts mehr gegen ihre Lage tun können und quasi nur auf die barmherzige schützende

¹⁰⁶ Hauptmann, IV, 1491.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 1378.

Macht Gottes warten können, wird durch Mutter Courages Aussage auf komische Weise verfremdet. Der Feldprediger, der diese Formulierung mit einer Selbstverständlichkeit anwendet, läßt sich für den Schlag offen. Die Redewendung hat zwei Seiten. Einerseits setzt sie voraus, daß der Sprecher sich in einer aussichtslosen Situation befindet, aber andererseits wird die beruhigende positive Seite (die Existenz eines schützenden Gottes) unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Mutter Courages Reaktion darauf beinhaltet auch diese Doppelseitigkeit. Einmal bezieht sich ihr Satz auf die reale Situation, von der sie glaubt, daß sie nicht allzu schlimm sei. Aber zum anderen hört es sich an, als ob die Aussage auf das In-der-Hand-Gottes-Sein bezogen wird, weil der Feldprediger durch seine Worte, ohne es zu wissen, darauf lenkt. Gottes Hand wird plötzlich aus dem Bereich des Positiven gerissen und in den des Negativen gedrückt. Der Gebrauch dieser leeren Phrase, deren eigentlicher Inhalt angesichts der geschilderten Widersprüche des Dreißigjährigen Krieges in der Tat absurd ist, wird durch die Relativierung, um es gering anzugeben, in Frage gestellt.

Wörtliche Auffassungen. In dem letzten Beispiel gibt es in einem Punkt eine gewisse Parallele zu den Verfremdungen dieser Gruppe, und zwar durch die Möglichkeit eines der Formulierung entgegengesetzten Auffassens des Sinngehalts dieser Formulierung. In den nächsten Exempeln aber nutzt Brecht die besonderen Züge der verblaßten übertragenen Be-

deutung¹⁰⁸ der Formulierung vollstens aus. Wie ich schon auf Seite 74 (unten) erwähnt habe, ist einer der Determinanten der Festigkeit einer Formulierung die Stärke der Abweichung der Gesamtbedeutung der Wortverbindung von den ursprünglichen Bedeutungen der einzelnen Bestandteile. Diese Abweichung kommt durch eine Übertragung eines der Glieder zustande, oder die ganze Wortverbindung kann eine völlig metaphorische Bedeutung haben. Aber daß die Formulierung ihre "eigentliche" Bedeutung im Laufe der Zeit verloren hat, ist uns meistens nicht mehr gegenwärtig. Zum Beispiel war "der Fuß des Berges" einmal eine lebendige Metapher, bei der sowohl die eigentliche Bedeutung des Wortes "Fuß" (dieser kann in der eigentlichen Bedeutung nur ein Teil des menschlichen Körpers sein) als auch die Übertragung als solche präsent waren. Durch ihre langjährige Entwicklung aber ist dieses metaphorische Element so weit zurückgetreten, daß die übertragene Bedeutung des Wortes sich zu einer neuen eigentlichen Bedeutung entwickelt hat. Das heißt: "Fuß" in dieser Formulierung ist nicht mehr eine Übertragung in dem Sinne, sondern eine weitgehend von dem Menschenkörper losgelöste Bezeichnung für den untersten Teil des Berges. Die Verbläbtheit von Metaphern ist je nach der Entwicklung verschieden stark. In dem Beispiel "in der Hand Gottes" hatten wir es mit einer Metapher zu tun, die sich noch im Pro-

¹⁰⁸ Ich beziehe mich auf Walter Porzig, Wunder der Sprache, S. 122ff. (Metapher bedeutet Übertragung.)

zeB des Verblässens befindet. Aber die Verfremdung dieser Redewendung wurde von Brecht nicht durch eine Anspielung auf die eigentliche Bedeutung dieser erreicht, sondern durch ein Spiel mit der Bewertung der durch die Metapher ausgedrückten Situation. Dagegen werden feste übertragene Formulierungen wie die folgenden durch ein "eigentliches" Verstehen verfremdet. Eine wirksame Verfremdung hier setzt voraus, daß die eigentliche Bedeutung zurückgerufen und die Metapher wieder gegenwärtig als Metapher aufgedeckt wird.

Gehen wir jetzt von der Hand Gottes zu der Hand Wangs über, die auf brutale Weise von dem reichen Barbier Shu Fu mit der Brennschere kaputtgeschlagen wird. Nachdem Shen Te ihm verspricht, sie würde einen Meineid für ihn leisten, da die Zeugen dieses Ereignisses zu viel Angst haben, gegen den Herrn Shu Fu auszusagen, verwandelt sich Shen Te in Shui Ta, bevor sie ihr Versprechen einhalten kann. Als Wang zu dem Laden kommt, um mit Shen Te zum Gericht zu gehen, begegnet ihm der redegewandte Shui Ta, der sein Vorhaben zerschlägt. Später, als Wang die Schlaueheit Shui Tas bezeugen will, sagt er: "Er ist ein ungemein geschickter Mensch, ich habe es am eigenen Leib erfahren..."¹⁰⁹ Im gewöhnlichen Gebrauch ist die Redewendung "am eigenen Leib erfahren/spüren" nicht mehr im eigentlichen physischen Sinne gemeint, sondern auf den allgemeinen Bereich des "persönlichen Erfahrens" übertragen worden. Die wortwörtliche Verwendung

¹⁰⁹ Hauptmann, IV, 1564.

dieser metaphorischen Formulierung, die in diesem Zusammenhang auch ein eigentliches Auffassen vom Leser oder Hörer erzwingt, verfremdet die Formulierung und dient dazu, uns auf die gesellschaftliche Ungerechtigkeit des "Brennschere-Erlebnisses" Wangs zurückzulenken, bei dem der arme Mensch nicht fähig ist, dem Gesetz folgend gegen den Reichen anzugehen.

Die Stelle im Guten Menschen, an der Wang für die Götter Unterkunft sucht, erweist sich als ein richtiges Konzentrat von sprachlichen Verfremdungen. Hier benutzt Wang eine feste Wortverbindung als er einen Herrn anspricht und versucht, ihn zum Aufnehmen der Götter zu überreden: "Greifen Sie um Gottes willen zu!"¹¹⁰ Diese sehr gebräuchliche Formulierung "um Gottes willen", die in unserem Sprachgebrauch vollkommen zum lediglichen Ausdruck der Betonung umgedeutet geworden ist, bekommt einen verfremdenden Stoß, indem sie plötzlich in dieser Situation offenbar wirklich zutrifft. Die Herren sollen tatsächlich um Gottes willen zugreifen. Das wortwörtliche Auffassen dieses sonst inhaltslosen Betonungsausdrucks verleiht ihm wieder Bedeutung und weist durch die Hervorhebung dieser eigentlichen Bedeutung noch einmal auf die eigentliche Position der Götter, nämlich auf ihre Machtlosigkeit hin.

Manche Beispiele decken mehr als eine Verfremdungsgruppe. Die folgende Verfremdung illustriert diese Erschei-

¹¹⁰ Hauptmann, IV, 1493.

nung. Der Koch in Mutter Courage übt Kritik am schwedischen König, in dessen Dienst er steht. Der Feldprediger, der dieser Kritik nicht zustimmt, hält ihm vor: "SchließBlich essen Sie sein Brot." Der Koch sagt daraufhin: "Ich eß nicht sein Brot, sondern ich backs ihm."¹¹¹ In diesem Fall sehen wir, daB die Verfremdung dieser Redewendung "jemandes Brot essen" sowohl durch einen relativierenden Nachsatz als auch durch ein Wortwörtlichnehmen vollzogen wird. Der implizierten Behauptung des Feldpredigers, nämlich daB der Koch unverdient auf Kosten des Königs lebe, wird auf komische Weise durch den darauf folgenden Satz widersprochen. Erstens meint der Koch, er würde doch eine Gegenleistung erbringen, und zwar durch seinen Dienst als Koch. Zum anderen besagt die wörtliche Auffassung der Redewendung, daB der Koch, obwohl er als Koch tätig ist, im Dienst des Königs nicht einmal das Recht hat, das zu essen, was er selbst gebacken hat. In der Redewendung steckt die selbstverständlich gewordene Haltung, daB der "Arbeitgeber" quasi den gütigen "Brotgeber" verkörpert. Die Tatsache, daB der Koch (unter zahllosen anderen "Arbeitnehmern") in diesem Verhältnis nichts geschenkt bekommt, im Gegenteil, daB er von seinem "Arbeitgeber" nur ausgenutzt wird, wird an dieser Stelle entlarvt.

Eine weitere mögliche Anspielung diesbezüglich besteht

¹¹¹ G. Debiel führt auf S. 41f. dieses Beispiel als Verfremdung eines metaphorischen Zusammenhanges vor. Hauptmann, IV, 1375.

in der wahrscheinlichen Herkunft dieser Redewendung. Ein altes deutsches Sprichwort lautet: "Wessen Brot ich esse, dessen Lied ich singe."¹¹² Angenommen Brecht würde diesen Spruch kennen, enthielte der Satz in diesem Kontext einen weiteren verfremdenden Widerspruch. Wenn der Koch sagte dann: "Ich eß nicht sein Brot", bedeutete das, daß er auch nicht "das Lied des Königs sänge", d.h. daß er auch nicht seine Prinzipien für seinen Lebensunterhalt (sein Essen) aufgäbe. Aber der Koch beweist selbst, da er im Dienste des Königs trotz seiner Kritik an diesem tätig ist, seine von ihm selbst bestrittene Käuflichkeit. Weiterhin soll diese Stelle auf die gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnisse hinweisen, die die Käuflichkeit der Menschen als einzige Möglichkeit des Einkommens erzwingen.

Eine der stärksten Verfremdungen dieser Gruppe im Guten Menschen ist die folgende. Nachdem die Götter erfahren haben, daß der "Engel der Vorstädte" Shen Te mit dem "Tabakkönig" Shui Ta identisch gewesen war, begeben sie sich in die Täuschung, alles sei doch in Ordnung, und wollen offensichtlich den Ort so schnell wie möglich verlassen. Am Ende einer kleinen lyrischen Passage, die von den Göttern gesprochen wird, erscheint diese abschließende Zeile: "Leb wohl, mach's gut!"¹¹³ Als normale Abschiedsworte haben

¹¹² Karl Friedrich Wilhelm Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon (Leipzig: F.A. Brockhaus Verlag, 1867), I, 479.

¹¹³ Hauptmann, IV, 1605.

diese zwei häufig gebrauchten Formulierungen nichts besonders Merkwürdiges an sich. Aber das Auftreten dieser Worte in diesem Stück und vor allem an dieser Stelle des Scheiterns Shen Tes kommt einem ausgesprochen absurd vor. Die Lächerlichkeit liegt daran, daß die eigentliche Bedeutung der abgebrauchten Redewendungen durch die in verschiedenlicher Form oft wiederholte Thematik: "Man kann nicht gut sein und auch leben", oder um die in diesem Beispiel erschienenen Wörter zu verwenden, "Man kann nicht wohl leben und es auch gut machen," der Leitgedanke des Stückes hervorgehoben wird. Durch das wortwörtliche Auffassen dieser Formulierungen wird die Sinnlosigkeit ihres Gebrauchs in einer solchen gesellschaftlichen Situation wie der Shen Tes aufgedeckt, um nach Brecht weiterhin die Sinnlosigkeiten eines solchen Gesellschaftssystems anzuprangern, die teilweise durch die Selbstverständlichkeit des Sprachgebrauchs verschleiert werden.

Die sprachlichen Verfremdungen dieser Kategorie tendieren dahin, die festen sprachlichen Gewohnheiten in Frage zu stellen, oder besser gesagt: Brecht greift direkt die Formelhaftigkeit der Sprache an, weil einerseits durch die Entstehung von sprachlichen Formeln das selbständige Denken beeinträchtigt wird, denn es ist für die Menschen leichter, sich in Formeln auszudrücken, als jedes Wort auf seine Bedeutung hin so auszusuchen, daß es dem Gedanken genau entspricht; und wenn die Gedanken schon durch festgeprägte

Formulierungen beeinflusst werden, erweist sich das Denken selbst als eingeschränkt. Andererseits hat eine festgeprägte Sprache den großen Nachteil, daß die Prägungen zu bestimmten Zeitpunkten in der Entwicklung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen entstanden sind; sie markieren sozusagen gewisse Zuständlichkeiten, Verhältnisse, Denkweisen usw. der Gesellschaft der Entstehungszeiten dieser Formulierungen, aber da das Zusammenleben der Menschen sich immer weiter verändert und nach Brecht verändern muß, erweisen sich die unveränderten sprachlichen Formulierungen zusammen mit ihren Inhalten oft als nicht geltend. Aus diesen zwei Seiten der formelhaften Sprache ergibt sich, daß in einigen Fällen falsche oder veraltete Denkweisen und Autoritäten aufrechterhalten werden, und daß durch die Selbstverständlichkeit, mit der diese Formulierungen verwendet werden, auf subtile Weise viele Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft verschleiert werden. Manche Formulierungen haben sogar von ihrem Ursprung an gesellschaftliche Ungerechtigkeiten verhohlen.

In Brechts Aufsatz "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" gibt er selbst einige Beispiele an, wie man durch eine bestimmte Wortwahl "Lügen" vermeiden kann. Zum Beispiel: Man sollte nicht "Volk", sondern "Bevölkerung" schreiben, denn "das Wort 'Volk' besagt eine gewisse Einheitlichkeit und deutet auf gemeinsame Interessen hin", während "Bevölkerung" die Wahrheit ("verschiedene, auch

einander entgegengesetzte Interessen") ausdrücke, die in dem Ersteren unterdrückt werde. Und wo gesellschaftliche Unterdrückung herrsche, sollte man nach Brecht für das Wort "Disziplin" das Wort "Gehorsam" wählen, "weil Disziplin auch ohne Herrscher möglich ist und dadurch etwas Edleres an sich hat als Gehorsam."¹¹⁴ Hier läßt sich die allgemeine gedankliche Grundeinstellung von Brecht bezüglich seiner Sprachgestaltung sehen. Auf der einen Seite ist es erforderlich, die "Lügen" der gesellschaftlichen Verhältnisse, die durch die Sprache maskiert werden, zu entlarven. Auf der anderen Seite muß die "Wahrheit" selbst in der Sprachgestaltung dargestellt werden. Das Erstere versucht Brecht durch die oben herausgearbeiteten Verfremdungen selbstverständlich gewordener Formulierungen, indem er der "Lüge" ein Kontra bietet. Das Letztere versucht er weitgehend durch neue verfremdende Formulierungen, indem er auf direktere Weise versucht, die widersprüchlichen Zuständlichkeiten, wie im folgenden Teil dieser Untersuchung, aufzudecken.

Es war meine Absicht in der ersten Kategorie gewesen, zu zeigen, daß Brecht versucht, den Gebrauch solcher Formulierungen durch die oben genannten vier Verfremdungsgruppen abzubauen. Wenn wir diese dialektische Methodik des In-Frage-Stellens¹¹⁵ aufgrund des von Brecht intendierten Abbauprozesses "destruierend" nennen, dann gilt es, die Ver-

¹¹⁴ Hauptmann, XVIII, 232.

¹¹⁵ Debiel, S. 45.

fremdungen der nächsten Kategorie "konstruierend" zu nennen. Brecht baut hier keine alten Formulierungen ab, da er stattdessen in verfremdender Weise neue "wahrheitsenthaltende" Formulierungen aufbaut. Beide Methoden dienen dazu, die Menschen zu der Bewußtwerdung ihrer Sprache zu erziehen, damit sie schließlich zu der Bewußtwerdung ihrer eigenen gesellschaftlichen Verhältnisse kommen. Aber hier ist das dialektische Verfahren ein anderes. In der vorigen Kategorie stellt Brecht der schon bestehenden Formulierung (These) eine Antithese entgegen. In der nächsten Klasse verfremdet er die gewöhnliche Sprach- und Denkkordnung, indem er beides: These und Antithese in einer neuen Formulierung liefert, oder indem der den Leser/Hörer bereits mit einer Synthese versorgt.

Verfremdung durch neue verfremdende Formulierungen

Im letzten Teil habe ich von Formulierungen gesprochen, denen eine gewisse Festigkeit in der Wortverknüpfung innewohnt. In diesem Teil ist es meine Intention, sprachliche Verfremdungen zu zeigen, die in den Bereich der "freien" Wortverbindungen fallen.

Bei freien oder unfesten Wortverbindungen¹¹⁶ ist die Gesamtbedeutung aus der Summe der Einzelbedeutungen zu erschließen. Das heißt: Die Bedeutungen der einzelnen Glieder beeinflussen sich in der Verbindung nicht gegenseitig.

¹¹⁶ Agricola, S. 588.

Ob alleinstehend oder in der Verbindung, haben die Wörter dieselben Bedeutungen. Bei festeren Wortverbindungen haben wir gesehen, daß gerade durch die besondere Wortverknüpfung einzelne Bedeutungen sich verändern. Beispielsweise übernimmt das Wort "weiß" in der Redewendung "der weiße Tod" durch den Einfluß des Wortes "Tod" die bildhaft darstellende Funktion eines Todes durch Eis und Schnee. Freie Wortverbindungen dagegen ("eine große/gelbe/nasse Banane/Zahnbürste" oder "leise/kaum/später berühren/sprechen") sind allein durch den selbständigen Sinn der Bestandteile und durch die auf diesem selbständigen Sinn der Bestandteile basierende Absicht des Zusammenstellens zu begründen. Ein "blinder Alarm", haben wir gesehen, ist nicht ein Alarm, der wirklich blind ist. Dagegen ist eine "nasse Banane", obwohl dies eine selten erscheinende Wortverbindung ist, eine Banane, die tatsächlich naß ist.

Also sind freie Wortverbindungen einzig und allein durch die grammatische und die semantische Kongruenz begründet. Dies bedeutet: Solange die Wortverbindung eine sinnvolle grammatische Struktur (nicht: "das Apfel fallen", sondern "der Apfel fällt") und einen weiteren bedeutungsmäßigen Sinn (nicht: "die Kuh ißt", sondern "die Kuh frißt"¹¹⁷) hat, braucht sie keine weiteren Bedingungen zu erfüllen, wie etwa irgendwelche verbindungsbevestigende Bestimmungen. Im

¹¹⁷ Leisi, S. 68ff. Andere Ausnahmen sind in Leisis Behandlung der "direkten Metaphern" zu finden.

Gegenteil sogar, sie ist, wie gesagt, innerhalb ihres grammatisch-semantischen Rahmens völlig frei und unfest.

Aufgrund der zwei Grenzen (der grammatischen und der semantischen), die bei der sinnvollen Sprachgestaltung gezogen werden, wäre es theoretisch möglich, verfremdende Wortverbindungen zu konstruieren, indem destruktive Versuche gerade mit der grammatischen und semantischen Struktur gemacht werden können. Da es aber nie Brechts Absicht gewesen ist, grammatisch und semantisch unsinnige Wortverbindungen zu bauen, lasse ich dieses möglich verfremdbare Gebiet in Ruhe.

Was gibt es denn sonst in der Sprache, was so verfremdbar ist und was Brecht zu verfremden versucht? Denn die Schöpfung neuer verfremdender Formulierungen setzt voraus, daß irgendetwas (etwas Ungewöhnliches) in der Sprache vorkommt. Und etwas Ungewöhnliches setzt wiederum voraus, daß bestimmte Gewohnheiten in der üblichen Sprachgestaltung vorliegen, die durchbrochen werden. Also: wenn es nicht die Grenzen betrifft, die notwendig für die Bewirkung einer grammatischen und semantischen Verständigung sind, muß dieses Etwas andere Sprachgrenzen überschreiten.

Diese Grenzen sind äußerst unklar und lassen sich schlecht unbestritten festsetzen. Eine dieser Grenzen betrifft die Stilistik, ein fast unübersichtliches Thema und eine Untersuchung für sich. Die andere Grenze, die uns hier interessiert ist genau so unfestlegbar und betrifft einen

noch unübersehbareren Gegenstand, nämlich die Gewohnheit im Denken.

Offensichtlich ist es innerhalb des Rahmens dieser Untersuchung ausgeschlossen, diese beiden Gebiete in ihrem Umfang zu behandeln. Deswegen ist es notwendig, diese Untersuchung der verfremdenden Sprachgestaltung Bertolt Brechts auf die Haupterscheinungen bezüglich der zwei erwähnten Themen einzuschränken, und dies auf eine solche Weise, daß für das Verständnis dieses Teils der Arbeit nur ein Minimum an wissenschaftlichem Eingehen in die Sache erforderlich ist. Es ist sowieso fraglich, inwieweit eine tiefere wissenschaftliche Forschung dieser zwei Gebiete dazu beitragen würde, die Absichten dieser Untersuchung zu realisieren. Meines Erachtens genügt es für unsere Zwecke vollkommen, zu wissen, wo und wann Verfremdung die beiden Bereiche berührt. Es ist ohnehin eine sehr vage Angelegenheit, Grenzen zu setzen, die markieren sollen, wo stilistische oder gedankliche Gewohnheiten gestört werden, da eine unzählbare Menge von bestimmenden Faktoren im Spiel sind, wie z.B. Alter, Bildung, Beruf, Klassenschicht des Hörer/Lesers und sogar die Landschaft, in der er aufgewachsen ist, um ein paar allgemeine zu nennen, ganz von unterschiedlichen individuellen Einflüssen innerhalb dieser Lebensbereiche zu schweigen.

Also bleibt mir in dieser Untersuchung nichts Anderes übrig, als einerseits von der sogenannten "Intuition" aus-

zugehen, das bedeutet im Hinblick auf die Verfremdung: eine Gewohnheitsstörung da festzulegen, wo mein "Sprachgefühl" es mir diktiert, und andererseits von meinem Brecht-Verständnis auszugehen, insoweit ich imstande bin, eine Realisierung seiner Wirkungsintentionen in seiner Sprachgestaltung zu erkennen.

Mit diesen Gedanken als Unterlage möchte ich jetzt mit der Einteilung dieser Kategorie beginnen und diese mit Beispielen unterstützen.

Scheinbar unangemessene Verbindungen zweier Begriffsfelder. Jeder Mensch denkt in Begriffen, die er auf seine Weise (meist sich dessen nicht bewußt) bewertet und kategorisiert. Versuche, die Wörter bestimmten "Feldern" zuzuordnen, werden in der modernen Sprachwissenschaft intensiv erörtert. Wie diese Begriffe genau klassifiziert werden können und wo die deutlichen Grenzen zwischen einem und einem anderen Feld liegen, ist ein noch ungelöstes Problem der Semantik, und eine zufriedenstellende Lösung zu der sehr umstrittenen Frage, ob es überhaupt möglich ist, Begriffe zu kategorisieren, ist wahrscheinlich noch nicht gegeben worden. Daß es Begriffe überhaupt gibt, ist aber, soweit ich informiert bin, noch nicht abgestritten worden. Und ob man eine ausreichende Kategorisierungsmethode findet oder nicht, dies verändert nicht die Tatsache, daß die allgemeine Richtungslinie dieser Versuche schon zu vielen richtigen Ergebnissen geführt hat.

Wenn ich also den Terminus "Begriffsfeld" von dieser Abteilung der Sprachwissenschaft mit einigen Bedenken übernehme, ist dies kein Hinweis darauf, daß ich damit bestimmte spezifische sprachwissenschaftliche Theorien vertrete, sondern lediglich eine Bezeichnung für eine theoretisch mögliche, allgemeine Begriffsgruppe, wie z.B. eine Positiv-Negativ-Neutral-Gruppierung.

Brecht erzeugt oft verfremdende Wortkombinationen, indem er zwei miteinander anscheinend unvereinbare Begriffsfelder in einen Zusammenhang stellt. Dies macht er mit der Absicht, gewisse "Wahrheiten" oder "Realitäten" in der Gesellschaft zu entlarven¹¹⁸, d.h. gewisse miteinander unvereinbare, widersprüchliche Verhältnisse zu zeigen, die normalerweise nicht in der Sprache zum Ausdruck kommen.

Schon auf Seite 62f. dieser Untersuchung habe ich ein passendes Beispiel dieser Gruppe angeführt, nämlich die Frage Shui Tas: "Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe?" Da ich diese Verbindung dort schon erläutert habe, brauche ich es hier nicht mehr zu tun. Einen ähnlichen Fall gibt es aber im Kaukasischen Kreidekreis. Der Palast des Gouverneurs ist überfallen, zerstört und im Tumult verlassen worden. Aber das Kind der Gouverneursfamilie hat man vergessen. Die Magd Grusche bleibt trotz der Gefahr bei dem Kind zu-

¹¹⁸ Hauptmann, XIX, 326. Brecht schreibt: "Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend..."

rück und wartet bis jemand kommt, es abzuholen. Aber während der ganzen Nacht erscheint niemand. In der Zeit wächst ihr das Kind immer mehr ans Herz. Sie holt Milch für es und hüllt es warm in einen Brokatmantel ein. Der Sänger, der dies schildert und der die Gefühle der Grusche verfolgt, sagt dann: "Schrecklich ist die Verführung zur Güte!"¹¹⁹

Daß der Begriff "Güte", der in der gewöhnlichen Denkhaltung durchaus ein Positivum ist, plötzlich in der Sprache als "Verführung" auftaucht, verfremdet den Hörer/Leser, der das Wort "Verführung" zu dem Bereich des Negativen zählt. Dieses Zusammenziehen von zwei scheinbar gegensätzlichen Bewertungsbereichen widerspricht der gewöhnlichen Denkweise und damit auch der gewöhnlichen Wortzusammenstellung. Doch will Brecht gerade die Widersprüchlichkeit einer "Realität" zeigen, und zwar eine doppelte Widersprüchlichkeit. Erstens ist die Situation insofern an sich widersprüchlich, als Güte tatsächlich unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen "schrecklich" und gefährlich sein kann, und zweitens ist es ein Widerspruch, daß diese Verhältnisse überhaupt existieren können, wenn sie der gewöhnlichen Denkweise nicht entsprechen. Wir halten es in unserem Denken für ungewöhnlich, Güte als Negativum gebraucht zu hören, doch nach Brecht liegt diese Begriffsverbindung in der Realität bereits auf der Hand. Fast auf dieselbe Weise wird dies

¹¹⁹ Hauptmann, V, 2025. Gisela Debiel weist auf dieses Beispiel hin (S. 45f.).

im Guten Menschen mit einer von Shen Tes Anreden ans Publikum ausgedrückt: "Welche Verführung, zu schenken!"¹²⁰

Ein anderes Beispiel im Kaukasischen Kreidekreis gibt auch diesmal der Sänger, der die Praxis des Richters Azdak in Worte faßt. Der Richter dreht alle Gesetze um, so daß das, was vorher als gesetzmäßig galt, verurteilt wird, und was vorher Unrecht war, zum Recht wird. Auf diese Weise baut er eine Art Gerechtigkeit für die Armen auf. Der Sänger: "Und so brach er die Gesetze wie ein Brot, daß es sie letzte..."¹²¹ Eine in der gewöhnlichen Denkweise als Negativum bewertete Tätigkeit des Gesetzbrechens wird mit dem ursprünglich christlichen Begriff des "Brotbrechens" in einer Formulierung gleichgesetzt. Brecht will auf den widersprüchlichen Gesellschaftskomplex hinweisen, in dem diese sich im gewöhnlichen Denken befindende, widersprechende Begriffskonstellation eine Realität ist.

Im Guten Menschen sagt der 1. Gott zu dem verzweifelnden Wang: "Die Läuse und die Zweifel haben dich halb aufgefressen, scheint es."¹²² Hier stellt Brecht "Läuse" und "Zweifel" in eine zumindest seltene Partnerschaft. Daß diese beiden Begriffe dieselbe Funktion (nämlich das "Auf-fressen" von Wang) erfüllen, verfremdet uns insofern, als

¹²⁰ Hauptmann, IV, 1570.

¹²¹ Ebenda, V, 2086. Gisela Debiel weist auf dieses Beispiel hin (S. 49f.).

¹²² Ebenda, IV, 1564.

sie in unserem gewöhnlichen Denken gar nichts miteinander zu tun haben. Beide Begriffe sind zwar als negative in unserem Denken eingeordnet, aber der Zweifel gehört zum geistig-psychischen Bereich, während "Läuse-Haben" einen physischen Zustand kennzeichnet, der überdies nur bei den Armen vorgefunden wird. Diese Zusammensetzung soll den Hörer/Leser dazu anregen, sich zu fragen, warum diese zwei scheinbar unangemessenen Bereiche nebeneinander gerückt werden. Wang fängt gerade deswegen an, zu zweifeln, weil sein festes Glauben an das Eingreifen der Götter sich nicht bewahrheitet hat und die materiellen Verhältnisse nicht verändert hat. Die Armen haben trotz ihrer Hoffnung auf die göttliche Hilfe immer noch sozusagen die Läuse, die die Götter wohl selbst sehen, jedoch im eigentlichen Sinne nicht auf diese Tatsache eingehen, denn sie beschäftigen sich ja nicht mit dem materiellen Problem.

Als Shen Te überlegt, ob sie es leisten kann, den Göttern Unterkunft zu geben, hält Wang ihr vor, daß man in so einem Augenblick nicht rechnen dürfe. Daraufhin sagt sie: "Ich weiß nicht, der Magen knurrt leider auch, wenn der Kaiser Geburtstag hat."¹²³ Beim Hören oder Lesen dieses Satzes befindet man sich in der Lage, die ungewöhnliche Verbindung zwischen dem knurrenden Magen und dem Geburtstag des Kaisers nachvollziehen zu müssen. Hier ist wieder eine scheinbar unangemessene Verknüpfung von zwei

¹²³ Hauptmann, IV, 1494.

Begriffsbereichen gegeben, die auf ein reales Dilemma in der Gesellschaft hinführen soll. Erstens stellt dieser Satz die idealisierte Erhabenheit der Götter und des Kaisers in Frage; denn trotz dieser ist die materielle Situation der Armen so, daß Hunger herrscht. Deutlich wird der Widerspruch, daß manche hungern, während andere sich den Luxus einer extravaganten Geburtstagsfeier leisten können. Zweitens deutet diese Begriffsverbindung an, daß ein solcher Luxus sogar gerade deswegen möglich ist, weil die Mägen anderer knurren. Die Polarität zwischen den Armen und den Reichen wird durch eine solche Formulierung hervorgehoben, um die Ungerechtigkeiten eines gesellschaftlich-ökonomischen Systems zu zeigen, in dem es eine herrschende reiche Minderheit und eine verknechtete arme Mehrheit gibt.

Ein anderes Beispiel rattert Shui Ta auf dreifache Weise herunter, wenn er über Shen Te sagt: "Man hat sie beschuldigt, gehungert zu haben! Es ist notorisch, daß sie in Armut lebte. Ihr Leumund ist der allerschlechtesten: es ging ihr elend!"¹²⁴ Daß hungern zu müssen ein Verbrechen ist, daß Armut ein Bekanntsein (mit negativem Beigeschmack) herbeiruft, und daß Elend einen schlechten, sogar den "aller-schlechtesten" Leumund kennzeichnet, scheint uns Hörern/Lesern eine Absurdität zu sein. Sprachlich kommen diese Bereiche in logischer Verknüpfung verfremdend vor. Aber damit will Brecht sagen, daß, obwohl diese Konstellation im

¹²⁴ Hauptmann, IV, 1516.

Gewöhnlichen abstoßend empfunden wird, es in der Realität, im Handeln der Menschen anders aussieht.

Eine andere Art Verfremdung, die auch noch zu dieser Gruppe gehört, sind die scheinbar unangemessenen Verbindungen zwischen Person- und Sachwelt. Zum Beispiel: Der 1. Gott sagt, als er Wangs doppelbödigen Maßbecher entdeckt und damit auch Wangs Nicht-Gut-Sein erfährt: "Schön, er fällt weg. Aber was ist das schon, wenn einer angefault ist!"¹²⁵ In der gewöhnlichen Sprachgestaltung verwenden wir das Verb "anfaulen" meist in bezug auf Sachen, zwar organische Sachen wie Apfel z.B., aber nie auf Menschen. Dies erinnert an Mutter Courage, wo im Titel der ersten Szene der folgende Satz erscheint: "Der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden."¹²⁶ Solche metaphorischen Wendungen werden von Brecht benutzt, um auf die ökonomische Unterlage des Gesellschaftssystems hinzuweisen, und um die Widernatürlichkeit einer solchen Gesellschaft aufzuzeigen, in der die Menschen nicht mehr als Menschen betrachtet und behandelt werden, sondern als Sachen, als Waren. So sehr uns solche Formulierungen ungewöhnlich vorkommen, spiegeln sie nach Brecht eine widersprüchliche gesellschaftliche Realität wider.¹²⁷

¹²⁵ Hauptmann, IV, 1492.

¹²⁶ Ebenda, S. 1349.

¹²⁷ Diese ökonomische Basis der Gesellschaft wird

Verbindungen zweier direkt gegensätzlicher Begriffe.

Verfremdungen in dieser Gruppe ähneln denen in der letzten insofern, als in einer Verbindung zwei sich scheinbar gegenseitig widersprechende Begriffe oder Begriffsfelder vorhanden sind, die dazu dienen sollen, durch eine Gewohnheitsstörung in der Denkweise entsprechende Widersprüche in der Gesellschaft aufzudecken. Aber hier in dieser Gruppe liegen die beiden Pole der Verbindung noch weiter auseinander, und zwar sind sie nicht nur scheinbar unangemessene Verknüpfungen, sondern scheinbar direkt gegensätzliche, gegenseitig ausschließende Begriffe.

Im Vorspruch des Stückes Die Ausnahme und die Regel warnen die Spieler das Publikum davor, die Geschehnisse im Stück nicht natürlich zu finden,

denn nichts werde natürlich genannt
In solcher Zeit blutiger Verwirrung
Verordneter Unordnung, planmäßiger Willkür
Entmenschter Menschheit, damit nichts
Unveränderlich gelte.¹²⁸

Im Stilwortschatz nennt sich eine solche Formulierung wie

von Brecht auch da dargestellt, wo Wang versucht, die Herren zum Aufnehmen der Götter zu überreden. Seine Sprache ist ausdrücklich die eines Straßenverkäufers, wenn er sagt: "Gehen Sie nicht weiter! Überzeugen Sie sich selber! Ein Blick genügt! Greifen Sie um Gottes willen zu! Es ist eine einmalige Gelegenheit! Bitten Sie die Götter zuerst unter Ihr Dach, bevor sie Ihnen jemand wegschnappt, sie werden zusagen." (Hauptmann, IV, 1493.) Die Götter werden praktisch als Marktartikel verkauft.

¹²⁸ Hauptmann, II, 793. Gisela Debiel weist auf dieses Beispiel hin (S. 62).

"verordnete Unordnung" eine "contradictio in adjecto", in welcher die im Beiwort ausgesagte Beschaffenheit im Widerspruch zu ihrem Hauptbegriff steht.¹²⁹ Hier will Brecht zeigen, daß es nur die herrschende Klasse ist, die ihr Gesellschaftssystem als in Ordnung bezeichnen würde, daß aber in der Realität diese "Ordnung" gegen jede natürliche Ordnung steht und eigentlich deswegen Unordnung ist, die bloß den Schein von Ordnung besitzt. Ähnlich verhält es sich bei "planmäßiger Willkür". Die Willkür der herrschenden Klasse gegen die Ausgebeuteten wird von den Ausbeutern nach Plan betrieben und sogar gerechtfertigt.¹³⁰ Die Bedeutung von "entmenschter Menschheit" ist aus sich selbst zu erschließen.

Der Sänger im Kaukasischen Kreidekreis stellt die folgenden zwei Fragen:

Die Stadt liegt stille, aber warum gibt es Bewaffnete?
Der Palast des Gouverneurs liegt friedlich
Aber warum ist er eine Festung?¹³¹

Die Vorstellung einer stillen Stadt und eines friedlichen

¹²⁹ Wilpert, S. 542.

¹³⁰ Hauptmann, II, 807f.: Der Kaufmann in Die Ausnahme und die Regel singt: "Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht/ Und das ist gut so./ Dem Starken wird geholfen, dem Schwachen hilft man nicht/ Und das ist gut so.../ Und der Gott der Dinge, wie sie sind, schuf Herr und Knecht!/ Und das war gut so./ Und wem's gut geht, der ist gut; und wem's schlecht geht, der ist schlecht/ Und das ist gut so."

¹³¹ Hauptmann, V, 2013. G. Debiel weist auf dieses Beispiel hin (S. 51).

Palasts wird in verfremdender Weise dem Bild einer bewaffneten Stadt und einer Festung gegenübergestellt. Hier sind die einander ausschließenden Wörter streng genommen nicht in Form der "contradictio in adjecto" gestaltet, aber sie bewirken durch die paradoxen Züge der Zusammenstellung das gleiche verfremdende Resultat. Durch die Verbindung scheinbar gegensätzlicher Beschreibungen werden die Stille und der Frieden als betrügerisch aufgedeckt; eine kriegerische Situation wird angedeutet.

Verfremdende Verbindungen zweier sich direkt unterstützender Begriffe. Den Verfremdungen der letzten Gruppe stehen die Verbindungen dieser gegenüber. Was in dieser Gruppe ungewöhnlich erscheint, ist die Wiederholung, die stilistisch gesehen einen stützig macht. Meistens bestehen diese Formulierungen aus zwei stammgleichen Wörtern, bei denen das Verb und sein "inneres Subjekt" oder das Verb und sein "inneres Objekt"¹³² zum Ausdruck kommen. In der Dreigroschenoper steht als erste Beschreibung des Bühnenortes: "Die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren. Ein Moritatensänger singt eine Moritat."¹³³ In den ersten drei Verbindungen betrifft die Wiederholung das Verb und sein inneres Subjekt. Das Subjekt, das schon praktisch im Verb selbst impliziert ist, ohne daß es zum

¹³² Volker Klotz, Bertolt Brecht: Versuch über das Werk (Bad Homburg V.D.H., Berlin, Zürich: Verlag Gehlen, 1967), S. 107f. Auch Debiel, S. 58ff.

¹³³ Hauptmann, II, 395.

Ausdruck kommen muß, wird trotzdem versprachlicht, was zur Folge hat, daß der Hörer/Leser eine Störung empfindet. Die Störung kommt zunächst durch das Aussprechen von etwas, was schon völlig selbstverständlich ist, zustande. Aber gerade diese Selbstverständlichkeit zusammen mit bestimmten stilistischen Vorstellungen entzieht uns in der gewöhnlichen Sprachgestaltung die volle Gegenwärtigkeit der Bedeutung des Ausdrucks. Um unser Stilgefühl zu befriedigen, versuchen wir meistens, solche Wiederholungen zu vermeiden, indem wir Umschreibungen konstruieren, wie das folgende Beispiel, das Gisela Debiel anführt: "Die Bettler bitten um Almosen."¹³⁴ Aber sobald eine solche Formulierung vorkommt, bekommt das Ganze eine völlig andere Perspektive. "Um Almosen bitten" ruft die Vorstellung von einem Gnadenakt herbei, der Brecht gerade durch seine Formulierung vorbeugt. Der Hörer/Leser wird durch die Quasi-Wiederholung gezwungen, bei der Bedeutung zu verweilen, damit der reale, unwürdige gesellschaftliche Zustand eine Chance hat, sein wahres Gesicht zu zeigen. Der Bettler bittet nach Brecht nicht um Almosen; der Bettler bettelt. Bei der Formulierung: "ein Moritatensänger singt eine Moritat" sind alle drei: Verb, inneres Subjekt und inneres Objekt beteiligt.

Im Badener Lehrstück vom Einverständnis sagt der gelernte Chor zu den drei gestürzten Fliegern:

¹³⁴ Debiel, S. 58.

Erhebt Euch
Sterbend euren Tod wie
 Ihr gearbeitet habt eure Arbeit
Umwälzend eine Umwälzung.¹³⁵

Diese sind alle Beispiele des versprachlichten inneren Objekts.

Andere Beispiele dieser Art befinden sich im Guten Menschen. Shen Te äußert sich über Sun: "Ein Flieger muß fliegen."¹³⁶ Sie sagt am Ende des Stückes zu den Göttern:

Verdammt mich: alles, was ich verbrach
 Tat ich, meinen Nachbarn zu helfen
 Meinen Geliebten zu lieben und
 Meinen kleinen Sohn vor dem Mangel zu retten.¹³⁷

In Suns "Lied vom Sankt Nimmerleinstag" beschreibt er, wie es an diesem Tag sein würde. In der Aufzählung kommt diese Zeile vor: "Und Verdienst und Verdienen, die machen gute Mienen."¹³⁸ Hier erscheint eigentlich das Verb ("verdienen") als Substantiv; aber die Funktion ist dieselbe wie die des Verbes. Alle Verfremdungen dieser Gruppe betonen auf ihre Weise und in Verbindung mit ihren spezifischen Fabeln die Grundbedeutung eines Begriffs, um deutlicher die damit verbundene Realität in ihrer gesellschaftlichen Relevanz zu schildern.

Dialektische Darstellungen eines einzigen Begriffs.

Brecht variiert das dialektische Verfahren in seiner Sprach-

¹³⁵ Hauptmann, II, 610.

¹³⁶ Ebenda, IV, 1538.

¹³⁷ Ebenda, S. 1604.

¹³⁸ Ebenda, S. 1562.

gestaltung, indem er stattdessen, daß er zwei getrennte Wörter oder Begriffsfelder einander gegenüberstellt, einen einzigen Begriff an verschiedenen Stellen mit gegensätzlichen Auffassungen versteht. Er tut dies, wie ich schon oft in dieser Untersuchung ausgedrückt habe, um die gesellschaftliche Wahrheit an den Tag zu bringen. In diesem Fall werden die falschen, schleierhaften Gebräuche der Wörter durch den für Brecht "richtigen" Gebrauch mit Hilfe der Fabel ausgeschaltet.

Um dies zu illustrieren, weise ich noch einmal auf die Stelle im Guten Menschen hin, wo Frau Yang von ihres Sohnes Besserung erzählt, wie er "aus einem verkommenen Menschen in einen nützlichen verwandelt wurde." Der Gebrauch des Wortes "verkommen" besagt hier, Yang Sun sei vor seiner Aufnahme in die Fabrik verkommen gewesen und danach nicht mehr, d.h. nachdem der seinen Aufstieg in der kapitalistischen Hierarchie begonnen habe. Schlagartig dagegen ertönt die auf Yang Sun bezogene Anklage des Arbeitslosen im Gerichtslokal: "Er ist der schlimmste Antreiber, den es je gegeben hat. Er ist ganz verkommen."¹³⁹ Hierdurch wird es klar, wenn nicht schon an früherer Stelle, daß Yang Suns "ehrliche Arbeit" seine Verkommenheit nicht aufgehoben hat, sondern ihm lediglich ein mächtigeres Mittel für den Ausdruck seiner Verkommenheit gegeben hat. Im Grunde sind es wahrscheinlich nicht zwei verschiedene Vorstellungen von

¹³⁹ Hauptmann, IV, 1601.

"Verkommenheit", die gezeigt werden, sondern zwei sich gegenseitig widersprechende Vorstellungen von "Nicht-Verkommen-Sein", von denen nur eine richtig ist, nämlich die letztere. Aber letztlich hat der Zuschauer sich zu fragen, warum Yang Sun überhaupt "verkommen" ist. Nach wie vor seiner Verwandlung ist er durch die gesellschaftlichen Verhältnisse fast gezwungen, schlecht zu sein.

Da im Guten Menschen das Stück sich wesentlich mit dem Begriff "Güte" beschäftigt, ist es deswegen nicht überraschend, daß auch dieser in einer widersprüchlichen Mehrdeutigkeit auftritt. Er erscheint sogar so oft, daß eine gänzliche Aufzählung hier müßig wäre. Es lohnt sich aber, einige Stellen zu erläutern.

Auf der Seite der herrschenden Klasse treten die folgenden zitierten Sätze auf: (Polizist) "Sie sind sehr gütig, Herr Shui Ta."; (Frau Yang) "Tausend Dank, Herr Shui Ta! Sie sind unendlich gütig..."; (Frau Yang über Shui Ta) "Beinahe ohne jedes Zutun, aber mit Strenge und Weisheit hat er alles Gute herausgeholt, was in Sun steckte."; (Shui Ta zu Yang Sun bezüglich der Motivation, warum er Sun in die Firma aufgenommen hat) "Um dich zu bessern! Um dich zu bessern!" Bei diesen Beispielen fällt auf, daß der Begriff "Güte" der Vorstellung eines respektablen kapitalistischen Bürgers entspricht, der etwa den Standpunkt des Kaufmanns in Die Ausnahme und die Regel vertritt: "Wem's gut geht, der ist gut; und wem's schlecht geht, der ist schlecht."¹⁴⁰

Diesem Gebrauch gegenüber stehen andere Bestimmungen des Gut-Seins, wie im folgenden Vers von Shen Te: "Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber/ Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das ist gut."¹⁴¹ Diese Quasi-Definition des Gut-Seins, wie Brecht es in diesem Stück eigentlich meint, versucht Shen Te zu realisieren. Obwohl es ihr schlecht geht ("Es geht mir nicht gut, und wenn ich bis morgen früh meine Miete nicht zusammen habe, werde ich hinausgeworfen."), nimmt sie die Götter zu ihrem finanziellen Verlust auf. Danach bestätigt Wang Shen Tes Gut-Sein: "Sie ist der beste Mensch von Sezuan." Aber diese Richtung, die Shen Te als Ideal vertreten soll, wird von den Herrschenden unmöglich gemacht. Shen Te, die "nicht nein sagen kann", scheitert gerade an der christlichen Nächstenliebe ("Du sollst deinen Nächsten lieben, wie dich selbst." Lukas 10, 27). Der Charakter dieses Sich-Gegenseitig-Ausschließens der dialektischen Erscheinung geht in diesem Stück sogar so weit, daß, um zu leben, Shen Te sich in zwei Figuren spalten muß. Dies ist aber nicht als psychologischer Zwiespalt zu verstehen, sondern als sozialer. Die Figur Shen Te/Shui Ta ist ein Gleichnis für die Gesellschaft, in der das eine, falsche "Gute" (Kapitalismus) das andere, richtige "Gute" nicht verträgt und deswegen ausrottet. Wenn man sich der

¹⁴⁰ Hauptmann, II, 808.

¹⁴¹ Ebenda, IV, 1553.

widersprüchlichen Mehrdeutigkeit dieses Begriffs bewußt wird, können solche Sprüche wie der folgende von den Göttern, die selbst nicht die Problematik dieser Widersprüchlichkeit erkennen, nur als Absurditäten und Banalitäten auftreten: "Sei nur gut und alles wird gut gehen."¹⁴² Sogar der reiche Herr Shu Fu drückt, obwohl unreflektiert und oberflächlich, den Unterschied aus, wenn er in seiner überschwänglichen Art über Shen Te sagt: "...der Zauber Fräulein Shen Te's besteht kaum in der Güte ihres Ladens, sondern in der Güte ihres Herzens."¹⁴³

In diesem letzten Teil dieser Untersuchung habe ich versucht, Brechts Prinzip der Verfremdung in seiner Sprachgestaltung im Ausgang von seinen Stücken (hauptsächlich von dem Guten Menschen von Sezuan) aufzugliedern und durch Beispiele zu verdeutlichen. Wie immer, basiert die Verfremdung, so wie Brecht sie zur Geltung bringt, auch in der Sprache auf einer Störung einer Selbstverständlichkeit. Ob die Selbstverständlichkeit sich in einer festgeprägten sprachlichen Formulierung oder in festen Denkmustern manifestiert, die bestimmte Gewohnheitsgrenzen in einer sonst "freien" Sprachgestaltung setzen, hat sie sozusagen eine doppelte Perspektive, die uns für die Zwecke dieser Untersuchung interessiert hat: einmal von Brecht ausgehend die

¹⁴² Hauptmann, IV, 1605.

¹⁴³ Ebenda, S. 1547.

Notwendigkeit, diese Selbstverständlichkeit zu verfremden, zum anderen die Möglichkeit, dieses Verfremden in der Sprachgestaltung zu vollziehen. Die erste Seite wurde ausführlich genug zu Beginn des zweiten Teiles (Verfremdung) als Allgemeines behandelt, so daß im sprachlichen Teil nur Hinweise auf diese gesellschaftliche Richtung nötig waren. Die zweite Perspektive interessierte uns spezifischer im dritten Teil, um zumindest im Grundprinzip zeigen zu können, wie Brecht versucht hat, in seiner Sprachgestaltung seine gesellschaftlichen Intentionen zu verwirklichen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agricola, Erhard. Die deutsche Sprache: Kleine Enzyklopädie in zwei Bänden. Hrsg. Erhard Agricola, Wolfgang Fleischer und Helmut Protze. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1969.
- Aristoteles. Poetik. Hrsg. Olof Gigon. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1969.
- Arntzen, Helmut. "Komödie und episches Theater." Deutschunterricht, Jg. 21, Heft 3 (Juli 1969), S. 67-77.
- Bentley, Eric. "Die Theaterkunst Brechts." Sinn und Form. 2. Sonderheft. Berlin: Rütten und Loening Verlag, 1957. S. 159-177.
- Bondzio, Wilhelm. Die deutsche Sprache: Kleine Enzyklopädie in zwei Bänden. Hrsg. Erhard Agricola, Wolfgang Fleischer und Helmut Protze. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1969.
- Bräutigam, Kurt. Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. München: R. Oldenbourg Verlag, 1968.
- Debiel, Gisela. "Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung Bertolt Brechts." Dissertation Bonn, 1960.
- Freud, Anna. Sigmund Freud: Gesammelte Werke. London: Imago Publishing Co., Ltd., 1955. XIV, 438-439.
- Hamburger, Käte. Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968.
- Hartmann, Nicolai. Asthetik. Berlin: Walter De Gruyter & Co., 1953.
- Hauptmann, Elisabeth. Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967.
- Hultberg, Helge. Die Ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts. Munksgaard und Kopenhagen: Munksgaard International Booksellers and Publishers, Ltd., 1962.
- Jäger, Gert. Die deutsche Sprache: Kleine Enzyklopädie in zwei Bänden. Hrsg. Erhard Agricola, Wolfgang Flei-

scher und Helmut Protze. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1969.

Jusowski, Josef. "Bertolt Brecht und sein 'Guter Mensch.'" Sinn und Form. 2. Sonderheft. Berlin: Rütten und Loening Verlag, 1957. S. 204-213.

Kesting, Marianne. Das epische Theater. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1969.

Klotz, Volker. Bertolt Brecht: Versuch über das Werk. 3. Aufl. Bad Homburg V.D.H., Berlin, Zürich: Verlag Gehlen, 1967.

Klotz, Volker. "Interpretation des 'Guten Menschen von Sezuan.'" Materialien zu Brechts "Der gute Mensch von Sezuan". Hrsg. Werner Hecht. Edition Suhrkamp 247, 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969.

Leisi, Ernst. Der Wortinhalt: Seine Struktur in Deutschen und Englischen. 3. Aufl. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1967.

Porzig, Walter. "Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen." PBB, 58 (1934).

Porzig, Walter. Wunder der Sprache. 4. Aufl. Bern: Francke Verlag, 1957.

Röllicke-Weiler, Käthe. Die Dramaturgie Brechts. Berlin: Henschelverlag, 1966.

Wander, Karl Friedrich Wilhelm. Deutsches Sprichwörter-Lexikon. 5 Bde. Leipzig: F.A. Brockhaus Verlag, 1867.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.