

Aristoteles – Lessing – Brecht

Klassische Theaterkonzeptionen

Ausgangspunkt – Definition

Drama wird verstanden als literarisches Produkt, das ein Geschehen darstellt, in dem durch Dialog und Monolog ein Konflikt entfaltet wird.

Aristoteles

Kunst ist für Aristoteles Nachahmung (*mimesis*) der Realität; für das Theater also Nachahmung einer Handlung. Die Tragödie nehme diese Nachahmung vor, um beim Zuschauer *eleos* und *phobos*, ungefähr Jammern und Schaudern zu erzeugen, und diese starken Affekte so zu einer *katharsis*, einer Reinigung führen.

Aristoteles forderte vom Drama zudem drei Einheiten:

- Einheit der Handlung: wenige (oder keine) Nebenhandlungen; geschlossene Handlung
- Einheit der Zeit: der Handlungsablauf soll nicht mehr »einen Sonnenumlauf« umfassen
- Einheit des Ortes (nicht direkt von Aristoteles): Handlung soll an einem Ort stattfinden

Aristoteles begründete die Wirkung der Tragödie mit der »Fallhöhe« des Protagonisten: Nur wenn es sich um einen »guten« oder »schönen« Menschen handle, könne ihn ein tragisches Geschehen treffen, während »schlechte« oder »hässliche« Menschen Akteure in einer Komödie sein könnten. Dadurch entstand eine Standesregel, die besagte, dass nur Adelige im Drama als handelnde Personen auftreten könnten.

Aristoteles' »Regeln« waren bis ins 19. Jahrhundert prägend für Theaterschaffende; sie waren auch die Grundlage dafür, dass ein Theaterstück als moralisch gelten konnte (weil eben Katharsis zu einer Verbesserung der Menschen führen sollte).

Lessing

Lessing begründete das bürgerliche Trauerspiel mit *Miss Sara Sampson* (1755) und rückte so von der Ständeklausel ab, indem er einerseits Nicht-Adelige in seine Dramen aufnahm, andererseits die Problematik bürgerlicher Familien in den Mittelpunkt seiner Stücke stellte.

Lessing forderte gemischte Charaktere (im Gegensatz zu einem Drama, in dem Typen auftreten, die für eine bestimmte Haltung etc. stehen), d.h. mehrdimensionale Figuren, deren Handlungen psychologisch motivierbar und nachvollziehbar sind.

Das Ziel war, dass der Zuschauer sich in die Charaktere einfühlen konnte, und so Mitleid empfinden würden (so Lessings (falsche) Übersetzung von *eleos*). Furcht (Lessings Übersetzung von *phobos*) wäre dann das auf einen selbst angewandte Mitleid, also die Furcht, das zu erleiden, was der Protagonist erleidet. Dadurch erfolgt dann eine Katharsis, indem durch das Miterleben der dramatischen Handlung eine moralische Verbesserung des Menschen erfolgt. (Lessing grenzte sich gegen voraufklärerische Haltungen ab, denen gemäß das Theater die Zuschauer moralisch belehren sollte).

Die Straßenszene als Modell für episches Theater (Bertolt Brecht 1938)

Es ist verhältnismäßig einfach, ein Grundmodell für episches Theater aufzustellen. Bei praktischen Versuchen wählte ich für gewöhnlich als Beispiel allereinfachsten, sozusagen «natürlichen» epischen Theaters einen Vorgang, der sich an irgend einer Straßenecke abspielen kann: Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn «anders sehen» – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.

Dieses Beispiel epischen Theaters primitivster Art scheint leicht verstehbar. Jedoch bereitet es erfahrungsgemäß dem Hörer oder Leser erstaunliche Schwierigkeiten, sobald von ihm verlangt wird, die Tragweite des Entschlusses zu fassen, eine solche Demonstration an der Straßenecke als Grundform großen Theaters, Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters, anzunehmen.

Man bedenke: Der Vorgang ist offenbar keineswegs das, was wir unter einem Kunstvorgang verstehen. Der Demonstrierende braucht kein Künstler zu sein. Was er können muß, um seinen Zweck zu erreichen, kann praktisch jeder. Angenommen, er ist nicht imstande, eine so schnelle Bewegung auszuführen, wie der Verunglückte, den er nachahmt, so braucht er nur erläuternd zu sagen: er bewegte sich dreimal so schnell, und seine Demonstration ist nicht wesentlich geschädigt oder entwertet. Eher ist seiner Perfektion eine Grenze gesetzt. Seine Demonstration würde gestört, wenn den Umstehenden seine Verwandlungsfähigkeit auffiele. Er hat es zu vermeiden, sich so aufzuführen, daß jemand ausruft: «Wie lebenswahr stellt er doch einen Chauffeur dar!» Er hat niemanden «in seinen Bann zu ziehen». Er soll niemanden aus dem Alltag in «eine höhere Sphäre» locken. Er braucht nicht über besondere suggestive Fähigkeiten zu verfügen.

Völlig entscheidend ist es, daß ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer Straßen-

szene ausfällt: die Bereitung der Illusion. Die Vorführung des Straßendemonstranten hat den Charakter der Wiederholung. Das Ereignis hat stattgefunden, hier findet die Wiederholung statt. Folgt die Theaterszene hierin der Straßenszene, dann verbirgt das Theater nicht mehr, daß es Theater ist, so wie die Demonstration an der Straßenecke nicht verbirgt, daß sie Demonstration (und nicht vorgibt, daß sie Ereignis) ist. Das Geprobte am Spiel tritt voll in Erscheinung, das auswendig Gelehrte am Text, der ganze Apparat und die ganze Vorbereitung. Wo bleibt dann das Erlebnis, wird die dargestellte Wirklichkeit dann überhaupt noch erlebt?

Die Straßenszene bestimmt, welcher Art das Erlebnis zu sein hat, das dem Zuschauer bereitet wird. Der Straßendemonstrant hat ohne Zweifel ein «Erlebnis» hinter sich, aber er ist doch nicht darauf aus, seine Demonstration zu einem «Erlebnis» der Zuschauer zu machen; selbst das Erlebnis des Fahrers und des Überfahrenen vermittelt er nur zum Teil, keinesfalls versucht er, es zu einem genußvollen Erlebnis des Zuschauers zu machen, wie lebendig er immer seine Demonstration gestalten mag. Seine Demonstration verliert zum Beispiel nicht an Wert, wenn er den Schrecken, den der Unfall erregte, nicht reproduziert; ja, sie verlöre eher an Wert. Er ist nicht auf Erzeugung purer Emotionen aus. Ein Theater, das ihm hierin folgt, vollzieht geradezu einen Funktionswechsel, wie man verstehen muß.

Ein wesentliches Element der Straßenszene, das sich auch in der Theaterszene vorfinden muß, soll sie episch genannt werden, ist der Umstand, daß die Demonstration gesellschaftlich praktische Bedeutung hat. Ob unser Straßendemonstrant nun zeigen will, daß bei dem und dem Verhalten eines Passanten oder des Fahrers ein Unfall unvermeidlich, bei einem andern vermeidlich ist, oder ob er zur Klärung der Schuldfrage demonstriert – seine Demonstration verfolgt praktische Zwecke, greift gesellschaftlich ein.

Episches Theater

Das epische Theater will:

- einen aktiv mitdenkenden Zuschauer, der das Geschehen auf der Bühne als Spiel durchschaut und seine Lehren daraus zieht (*Lehrstücke*)
- die Illusion des Bühnenerlebnisses aufheben
- die Aktivität des Zuschauers vor allem durch sog. Verfremdungseffekte wecken
- die Kritikfunktion des Dramas betonen und die Unterhaltungsfunktion zurückdrängen

In der Gegenüberstellung von dramatischem Theater und epischem Theater (in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1938)) vorgenommen hat, wird das deutlich:

| Dramatische Form des Theaters | Epische Form des Theaters |
|--|---|
| handelnd | erzählend |
| verwickelt Zuschauer in eine Bühnenaktion | macht den Zuschauer zum Betrachter, aber... |
| verbraucht seine Aktivität | weckt seine Aktivität |
| ermöglicht ihm Gefühle | erzwingt von ihm Entscheidungen |
| Erlebnis | Weltbild |
| Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt | er wird gegenübergesetzt |
| Suggestion | Argument |
| Die Empfindungen werden konserviert | werden bis zu Erkenntnissen getrieben |
| Der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt | Der Zuschauer steht gegenüber, studiert |
| Der Mensch als bekannt vorausgesetzt | Mensch ist Gegenstand der Untersuchung |
| Der unveränderliche Mensch | Der veränderliche und verändernde Mensch |
| Spannung auf den Ausgang | Spannung auf den Gang |
| Eine Szene für die andere | Jede Szene für sich |
| Wachstum | Montage |
| Geschehen linear | in Kurven |
| evolutionäre Zwangsläufigkeit | Sprünge |
| Der Mensch als Fixum | Der Mensch als Prozeß |
| Das Denken bestimmt das Sein | Gesellschaftliches Sein bestimmt das Denken |
| Gefühl | Ratio |

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. - So bin ich. - Das ist nur natürlich. - Das wird immer so sein. - Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. - Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. - Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. - So darf man es nicht machen. - Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. - Das muß aufhören. - Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. - Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. - Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.

(Brecht 1929)

Verfremdung

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.

(B. Brecht: Das Prinzip der Verfremdung. In: Schriften zum Theater I)

Der von Brecht gebrauchte Begriff des Verfremdungseffektes bezieht sich auf das epische Theater. Er bezeichnet dabei einen Darstellungsstil der kritischen Distanzierung, d.h. das »Vorzeigen« einer Rolle anstatt illusionistischen Spielens.

Brecht verwendet den Verfremdungseffekt, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom Ablauf des Geschehens auf die Sinngebung des Geschehens zu lenken. Gleichzeitig werden sie in die Lage versetzt, das Verhalten der einzelnen Figuren mit einem gewissen Abstand kritisch zu beobachten und zu bewerten. Schließlich bringt der Verfremdungseffekt allgemein kulturelle und politische und nicht ausschließlich künstlerische Aspekte mit sich. Die Aufgabe des Verfremdungseffektes liegt darin, eine unüberlegte oder unterdrückte Alternative zu zeigen und auf die Möglichkeit zum Verändern indirekt durch Widersprüche und Unterschiede aufmerksam zu machen.

Mittel der Verfremdung in der Textvorlage

- Handlung in örtlicher und/oder zeitlicher Distanz
- kein dramatischer Handlungsverlauf
- austauschbare Szenen
- ungewohnte Blickwinkel
- Satire, gesellschaftlich Hochstehende werden der Lächerlichkeit preisgegeben
- offener Schluss

Mittel der Verfremdung in der Theaterpraxis

- Figur des epischen Erzählers
- direkte Zuschaueransprache (Sprechen ad spectatores)
- Inhaltsangaben vor der Szene (von einem Schauspieler gesprochen, auf Tafeln oder Spruchbändern bzw. durch Projektionen eingeblendet)
- Kommentar durch Erzähler oder Songs
- oft kein Vorhang, Theatermaschinerie ist sichtbar, Umbauten auf offener Bühne
- neue Schauspielmethode: keine Identifikation mit der Figur, der Schauspieler spielt die Rolle, aber tritt auch manchmal aus ihr heraus
- die Rolle/Figur "zeigen", nicht "sein"
- der Schauspieler hat Abstand/Distanz zu seiner Rolle, identifiziert sich nicht mit der Figur
- oft Gebrauch von Masken, sparsamer Gebrauch von Kulissen

Bertolt Brecht_ Über experimentelles Theater (1939)

[...] Die Einfühlung ist das große Kunstmittel einer Epoche, in der der Mensch die Variable, seine Umwelt die Konstante ist. Einfühlen kann man sich nur in den Menschen, der seines Schicksals Sterne in der eigenen Brust trägt, ungleich uns.

Es ist nicht schwer, einzusehen, daß das Aufgeben der Einfühlung für das Theater eine riesige Entscheidung, vielleicht das größte aller denkbaren Experimente bedeuten würde.

Die Menschen gehen ins Theater, um mitgerissen, gebannt, beeindruckt, erhoben, entsetzt, ergriffen, gespannt, befreit, zerstreut, erlöst, in Schwung gebracht, aus ihrer eigenen Zeit entführt, mit Illusionen versehen zu werden. All dies ist so selbstverständlich, daß die Kunst geradezu damit definiert wird, daß sie befreit, mitreißt, erhebt und so weiter. Sie ist gar keine Kunst, wenn sie das nicht tut.

Die Frage lautete also: Ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer andern Basis als der Einfühlung?

Was konnte eine solche neue Basis abgeben?

Was konnte an die Stelle von Furcht und Mitleid gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? Wenn man auf die Hypnose verzichtete, an was konnte man appellieren? Welche Haltung sollte der Zuhörer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen. War es möglich, etwa anstelle der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde zu setzen, anstelle des Mitleids die Hilfsbereitschaft? Konnte man damit einen neuen Kontakt schaffen zwischen Bühne und Zuschauer, konnte das eine neue Basis für den Kunstgenuß abgeben?

Ich kann die neue Technik des Dramenbaus, des Bühnenbaus und der Schauspielweise, mit der wir Versuche anstellen, hier nicht beschreiben. Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die Verfremdung herbeizuführen.

Was ist Verfremdung?

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. Nehmen wir wieder den Zorn des Lear über die Undankbarkeit seiner Töchter.. Vermittels der Einfühlungstechnik kann der Schauspieler diesen Zorn so darstellen, daß der Zuschauer ihn für die natürlichste Sache der Welt ansieht, daß er sich gar nicht vorstellen kann, wie Lear nicht zornig werden könnte, daß er mit Lear völlig solidarisch ist, ganz und gar mit ihm mitfühlt, selber in Zorn verfällt. Vermittels der Verfremdungstechnik hingegen stellt der Schauspieler diesen Learschen Zorn so dar, daß der Zuschauer über ihn staunen kann, daß er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes. Die Haltung des Lear wird verfremdet, das heißt, sie wird als eigenständlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist. Dieser Zorn ist menschlich, aber nicht allgemein menschlich, es gibt Menschen, die ihn nicht empfinden. Nicht bei allen Menschen und nicht zu allen Zeiten müssen die Erfahrungen, die Lear macht, Zorn auslösen. Zorn mag eine ewig mögliche Reaktion der Menschen sein, aber dieser Zorn, der Zorn, der sich so äußert und seine solche Ursache hat, ist zeitgebunden. Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.

Was ist damit gewonnen? Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflußbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. Er sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt. Er bekommt den Abbildern der Menschenwelt auf der Bühne gegenüber jetzt dieselbe Haltung, die er als Mensch dieses Jahrhunderts der Natur gegenüber hat. Er wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftlichen Prozesse einzutreten vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert. Das Theater versucht nicht mehr, ihn besessen zu machen, ihn mit Illusionen auszustatten, ihn die Welt vergessen zu machen, ihn mit seinem Schicksal auszusöhnen. Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff. [...].