

Keinesfalls ein Vergnügen: demonstrative Wiederholungen in Brechts Schriften zum epischen Theater

Franz Fromholzer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Fromholzer, Franz. 2015. "Keinesfalls ein Vergnügen: demonstrative Wiederholungen in Brechts Schriften zum epischen Theater." In Prinzip Wiederholung: zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht, edited by Károly Csúri and Joachim Jacob, 377-88. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under the following conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publizieren>



Franz Fromholzer

Keinesfalls ein Vergnügen

Demonstrative Wiederholungen in Brechts Schriften zum epischen Theater

In Brechts umfangreichen Schriften zu einer Theorie des epischen Theaters spielt der Terminus der Wiederholung keine zentrale Rolle. Dennoch verwendet Brecht in einzelnen kleineren Schriften die Wiederholung als Schlüsselbegriff, um auf die fundamentale Neubewertung theatralischer Darstellungen im Kontext einer von industrieller Massenproduktion und naturwissenschaftlicher Wirklichkeitserschließung geprägten Epoche hinzuweisen, da diese unmittelbare Auswirkungen auf das Verständnis von Kunst zeitigen. Die folgenden Brechtschen Texte zur Wiederholung können selbstverständlich nicht isoliert von den weiteren einschlägigen theoretischen Schriften zum epischen Theater bestehen. Dennoch geben sie einen aufschlussreichen Einblick, auf welche fundamentale Weise Brecht theatralische Praxis neu zu definieren suchte.

Die „Straßenszene“ – Wiederholung als alltägliche soziale Praxis

In dem 1938 entstandenen *Grundmodell einer Szene des epischen Theaters*, das den Titel *Die Straßenszene* trägt, erläutert Brecht sein Verständnis des epischen Theaters anhand des von einem Augenzeugen demonstrierten Verkehrsunfalls.¹ Besonders auffällig ist dabei, dass Brecht für dieses Grundmodell des epischen Theaters das Kunstvolle ganz in den Hintergrund rückt. Weder ist der Darsteller des Verkehrsunfalls, zum Beispiel ein Lastwagenfahrer, ausgebildeter Schauspieler oder Künstler, noch sind die Zuseher als stehen gebliebene Passanten daran interessiert, einen künstlerischen Vorgang zu beobachten, geschweige denn gibt die Örtlichkeit dazu Anlass, eine von der Wirklichkeit durch eine konkrete Rahmung abgesonderte Kunstdarstellung

1 Zu den theatertheoretischen Schriften Brechts in dieser Zeit vgl. Jörg Wilhelm Joost: „Schriften 1933-1941. Zum Theater“. *Brecht-Handbuch*. Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*. Hg. Jan Knopf. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 173-188, bes. S. 183f.

zu erwarten. Verschmitzt merkt Brecht an, die Leser hätten dies „ich hoffe nicht ohne Erstaunen“² bemerkt. Das ganz und gar „von Nichtspezialisten getragene Theater“³, so die Volte, stellt die allgemeine Form theatralischer Vorgänge dar, an dem sich auch und insbesondere das kunstvolle Theater der Bühne zu orientieren habe. In diesem Kontext nun führt Brecht den Terminus der Wiederholung in seine Theorie des epischen Theaters ein:

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. (S. 372)

Als entscheidend für Brechts Verständnis der Wiederholung erweist sich, dass sie mit einer Demonstration gleichgesetzt werden kann. Die Wiederholung selbst ist kein Ereignis. Die Wiederholung verfolgt einen praktischen Zweck und greift damit gesellschaftlich ein. Die theatralische Darstellungskunst in der Wiederholung hat sich dem unterzuordnen. Nicht der Charakter der in den Unfall Involvierten – des Chauffeurs, des Überfahrenen, des Mädchens auf dem Beifahrersitz – steht im Zentrum der Wiederholung, sondern praktische Fragen wie eventuelle Arbeitsuntauglichkeit und möglicher Verlust des Arbeitsplatzes. Brecht führt unnachahmlich aus: „Den Demonstranten interessieren seine [des Charakters, F. F.] unfallerzeugenden und unfallverhindernden Eigenschaften.“ (S. 375) Der am Illusionstheater geschulte Zuschauer wird gegen den Kopf gestoßen, wenn Brecht die Wiederholung am liebsten aus dem Bereich der Künste ganz gebannt sähe. Zugespitzt formuliert er: „[D]er Vorgang ist offenbar keineswegs das, was wir unter einem Kunstvorgang verstehen.“ (S. 372) Geradezu schroff kehrt Brecht dies hervor. Und er geht noch weiter, denn den Betrachtern der Darstellung soll das Zusehen keinen Spaß machen. Er unterweist den Demonstrierenden wörtlich: „[K]einesfalls versucht er, es zu einem genußvollen

2 Bertolt Brecht: „Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht u.a. Bd. 22.1: *Schriften 2.1*. Berlin u.a.: Aufbau/Suhrkamp 1993, S. 370-381, hier S. 378 Alle Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe.

3 Joachim Fiebach: „Brechts *Straßenszene*. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells.“ Ders.: *Keine Hoffnung. Keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berlin: Vistas 1998, S. 9-34, hier S. 32.

Erlebnis des Zuschauers zu machen“ (S. 372). Kurz zusammengefasst: Wiederholungen auf dem epischen Theater zeichnen sich durch ihre Kunstlosigkeit aus, den Zuschauern dürfen demonstrierte Wiederholungen kein Vergnügen bereiten.

Diese Brechtschen Zurückweisungen genussvollen Wiederholens sind wohl nur unter Hinweis auf die großen Theater- und Gesamtkunstwerk-Entwürfe vorangehender Jahrzehnte zu verstehen: „Was die Wirkung der Wiederholung anbelangt, so ist sie keineswegs nur harmlos. Das Wiederholen als Kreis- oder Ringschluß kann nämlich durchaus betörend, berauschend sein“⁴, unterstreicht Rüdiger Görner. Es fällt bei Görner auch sofort der Name jenes Erneuerers, der durch „Verfahren der Reihung und Wiederholung nach dramatischen Vorgaben“⁵ die Zuschauer zu entrücken verstand: Richard Wagner. Bekanntlich hat Thomas Mann bei Wagners so mit zyklischen Strukturen und musikalischen Wiederholungen aufgeladenem Werk 1937 von „Beziehungszauber“⁶ gesprochen. Aus dieser Perspektive wird letztlich kenntlich, weshalb es Brecht darum zu tun ist, Wiederholungen für die Theatertheorie neu zu denken. Der Darsteller „hat niemanden ‚in seinen Bann zu ziehen‘. Er soll niemanden aus dem Alltag in ‚eine höhere Sphäre‘ locken.“ (S. 372) Dies stellt Brecht unmissverständlich vorab fest. Wenn Brecht in der Konsequenz die Wiederholung im epischen Theater nicht verwirft, dann nur, weil er das Gemachte, das Reproduzierbare, das letztlich geradezu technischen und maschinellen Herstellungsverfahren folgende Prinzip der Wiederholung hervorzukehren versucht (und diese liegen ja auch – kann gefolgert werden – dem Illusionstheater und dem Gesamtkunstwerk zugrunde). Deshalb begreift Brecht die Wiederholung als kunstlose Praxis. Die dezidierte Orientierung des epischen Theaters an kunstloser Reproduktion ist jedoch von evidenter Bedeutung. Als zeitgemäßes Theater weist es auf serielle Reproduktion und Wiederholung in den

4 Rüdiger Görner: „Prolegomena zu einer Ästhetik der Wiederholung“. *Rituale des Verstehens – Verstehen der Rituale*. Hg. Japanische Gesellschaft für Germanistik. München: Iudicium 2006, S. 26-38, hier S. 35.

5 Hartmut Reinhardt: „Eine Tragödie von der erschütterndsten Wirkung“. Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* als Beitrag zur Dramatik des 19. Jahrhunderts“. *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochen diagnose*. Hg. Daniel Fulda/Thorsten Falk. Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 127-160, hier S. 129.

6 In seinem Essay *Richard Wagner und „Der Ring des Nibelungen“*. Der zunächst als Vortrag in der Aula der Universität Zürich konzipierte Essay erschien bereits im Februar 1938 in der Schweizer Zeitschrift *Maß und Wert*.

neuen Medien von Radio und Film hin, übt ein in „das strukturell Neue, in die Medialisierung der Wahrnehmung.“⁷ Um ein Theater auf der Höhe der Zeit zu schaffen, soll der Wiederholung ihre Suggestivität und ihr kunstvoller Zauber benommen werden. Artifizielle Wiederholungen bereiten die Illusion, einen realitätsfernen, geradezu magischen Bereich zu betreten. Brecht dagegen will Wiederholungen plakativ im Bereich des Alltäglichen der Industriegesellschaft verortet wissen⁸, sie verweisen auf soziale Vorgänge, die sich „in der einen oder andern Form wiederholen“ (S. 381) können. Um künstlerische Formen der Darstellung handelt es sich nur insoweit, wie etwa auch die reale Zeugenaussage vor einem Polizisten als künstlerisch zu bewerten sei (vgl. S. 379).

Genuss bereiten dürfen Wiederholungen für Brecht auf dem epischen Theater auch deshalb nicht, weil erst ein negatives Ereignis, der Unfall in der Straßenszene etwa, sie erforderlich gemacht hat. Wiederholungen sind erzwungenermaßen notwendig: Es ist etwas Schlimmes geschehen und nun drohen Konsequenzen. Villwock hebt – ohne Bezugnahme auf Brecht – deutlich die auch als Strafe denkbaren Aspekte der Wiederholung hervor:

Wer das Klassenziel nicht erreicht, muß wiederholen, das heißt sein Vorschreiten innerhalb des Plans erfährt eine Unterbrechung, durch die er an einen Anfang zurückversetzt wird, der eigentlich in der Vergangenheit hätte liegen sollen, nun aber erneut zu bestimmender Gegenwart mutiert. Das Beispiel enthüllt – mag es auf den ersten Blick auch allzu trivial anmuten – etwas vom möglichen Strafaspekt der Wiederholung, von der Möglichkeit ihrer Verflechtung mit der Schuld und im weiteren mit unfreier Regression, Zwang, Unglück und Verhängnis, eben mit jenen Aspekten von Negativität, die Adorno als konstitutiv für das Wesen des Phänomens erkannte [...].⁹

-
- 7 Knut Hickethier: „The Same Procedure. Die Wiederholung als Medienprinzip der Moderne“. *Die Wiederholung*. Hg. Jürgen Felix u.a. Marburg: Schüren 2001, S. 41-62, hier S. 46.
- 8 Mit der Straßenszene greift der Theatertheoretiker zweifellos auch auf Anleihen aus dem Bereich des Straßentheaters zurück, das in der Weimarer Republik auflebte und als proletarisches Theater bezeichnet werden kann. Vgl. hierzu etwa Barbara Büscher: *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-1976*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1987, insbesondere S. 96-104.
- 9 Jörg Villwock: „Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes“. *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Hg. Carola Hilmes/Dietrich Mathy. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher 1998, S. 12-37, hier S. 14.

Die Wiederholung eines Ereignisses in der Darstellung versetzt in die Vergangenheit zurück, ihr eignet zunächst kein prospektiver Ausblick in die Zukunft. Die Darstellung von Wiederholungen verweist letztlich auch auf Eingeständnisse menschlichen Scheiterns. Wenn Villwock in traditionellen Termini der Tragödie etwa von „Schuld“ oder „Verhängnis“ spricht, sind dies für Brecht materiell Schadensersatz- und Versicherungsfragen, Krankenhauskosten und Gerichtsurteile. Aufgrund eines beschädigten Lebens muss ein Vorgang der Vergangenheit wiederholt dargestellt werden. Indem die Wiederholung einen Rückschritt in die Vergangenheit erzwingt, wird ein weiterer wichtiger Aspekt in Brechts Verständnis von Wiederholung kenntlich: die konsequente Markierung der zeitlichen Differenz zwischen Ereignis und wiederholter Demonstration. Das vergangene Geschehen bleibt im Wiederholungsvorgang widersprüchlich:

[W]as das Publikum sieht, ist nicht eine Fusion zwischen Demonstrant und Demonstriertem, nicht ein selbständiges, widerspruchsloses Drittes mit aufgelösten Konturen von 1 (Demonstrant) und 2 (Demonstriertem), wie das uns gewohnte Theater es uns in seinen Produktionen darbietet. (S. 377)

In der Definition der Wiederholung als in sich widersprüchlicher Vorgang der in die Gegenwart geholten Vergangenheit hält Brecht an einem linearen Zeitverständnis fest. Er sucht im Sinne einer Säkularisierung des Theaters gegen eine Vergegenwärtigung des Numinosen im zeitlosen Ritus und gegen zyklische, mythologische Vorstellungen vorzugehen.¹⁰ Die Distanz, die zwischen dem Demonstrierenden und dem in den Unfall Involvierten existiert, macht nicht nur die Einfühlung in den Dargestellten unmöglich. Der vom Auto Überfahrene ist dem Demonstrierenden fremd. Gerade diese Fremdheit zwischen dem Demonstrierenden als Augenzeugen und dem Unfallbeteiligten ermöglicht jedoch die Wiederholung. Die Demonstration zeigt in der Wiederholung nachprüfbar auf, wie es zum Unfall kam. Alle Personen,

10 Der Mythos, der laut Middeke „keine Zeit kennt, da er vielmehr das Zeitlos-Numinose in der stetigen Wiederholung eines heiligen Urgeschehens verkörpert, und im Ritual, im Archetyp wiederholbare Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster akkumuliert“, kann folglich für Brecht im wissenschaftlichen Zeitalter kein adäquates Modell theatraler Praxis zur Verfügung stellen. Zitat nach Martin Middeke: „Literatur und Wiederholung“. *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. IV. Hg. Günter Butzer/Hubert Zapf. Tübingen: Francke 2009, S. 191-215, hier S. 192.

so Brecht, welche die vom Demonstranten angegebenen Bedingungen erfüllen, „werden dieselbe Situation erzeugen“ (S. 375).

Die im Zitat unternommene Unterscheidung von 1 und 2 bezieht sich auf die Demonstration insgesamt, das heißt bei Brecht ist die Wiederholung sowohl Teil der gegebenen sozialen Welt (die Straßenszene) als auch Abbildung des Geschehenen. Brechts Straßenszene zielt folglich auf etwas, das außerhalb der Sprache, außerhalb der Kunst liegt, auf ein Objektives. Sie zielt auf „die Welt als Objekt menschlicher Praxis“¹¹, wie Brecht in *Über experimentelles Theater* formuliert. Dies erhellt nun wesentlich, wodurch Brecht die gekappten kultischen und rituellen Wurzeln theatraler Wiederholungen zu ersetzen trachtet. Objekt menschlicher Praxis ist die Welt vor allem im naturwissenschaftlich-experimentellen Zugang zur Wirklichkeit. In Analogie zum wissenschaftlichen Experiment denkt Brecht Theater teils als unterhaltendes, teils als belehrendes Experiment:

Zumindest seit zwei Menschenaltern befindet sich das ernsthafte Theater in einer Epoche der Experimente. [...] Die Experimente wurden nach meiner Meinung auf zwei Linien geführt [...]. Diese beiden Linien der Entwicklung sind durch die beiden Funktionen Unterhaltung und Belehrung bestimmt, das heißt, das Theater veranstaltete Experimente, die seine Amüsierkraft, und Experimente, die seinen Lehrwert erhöhen sollten.¹²

Nach dem bereits Gesagten kann kein Zweifel bestehen, welchem Bereich Brecht die Wiederholung zurechnet. Wiederholungen sollen möglichst fern ästhetischer Faszination belehren. Die häufig für Wiederholungen in Anspruch genommene Kohärenzstiftung¹³, die gerade im Ritus etwa auf Sicherheit und Stabilität zielt¹⁴, liefert die naturwissenschaftliche Erkenntnismethode, für welche die Wiederholbarkeit des Experiments von zentraler Bedeutung ist. Denn überprüfbar sind Ergebnisse in der Wissenschaftstheorie natürlich nur, wenn sich das Experiment unter gleichen Bedingungen

11 Bertolt Brecht: „Über experimentelles Theater“. Werke (wie Anm. 2), S. 540-557, hier S. 546.

12 Ebd. S. 540.

13 Vgl. hierzu etwa Helmut Schmiedt: „Die Wiederholung im Modus der Gleichzeitigkeit: literarische Texte, Intermedialität, Medienakkumulation“. *Texte im Wandel der Zeit. Beiträge zur modernen Textwissenschaft*. Hg. Marek Cieszkowski/Monika Szczepaniak, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2003, S. 77-85, hier S. 77f.

14 Vgl. Middeke: Literatur und Wiederholung (wie Anm. 10), S. 192.

mit dem gleichen Ergebnis wiederholen lässt. Beispielhaft sei hier an Karl R. Poppers „Logik der Forschung“ erinnert. Ein physikalischer Effekt könne regelmäßig und von jedem reproduziert werden, so Popper, der die Versuchsanordnung nach Vorschrift aufbaut. Ohne exakte Anweisung zur Wiederholung, die zugleich die Nachprüfbarkeit gewährleistet, gäbe es keine für die wissenschaftliche Öffentlichkeit relevante Entdeckung: „Diese Verhältnisse haben zur Folge, daß ein Streit darüber, ob es nicht wiederholbare, einzigartige Vorgänge gibt, innerhalb der Wissenschaft grundsätzlich nicht entschieden werden kann: er ist ‚metaphysisch‘.“¹⁵ Die Wiederholungen in der Demonstration wären demnach im Sinne einer säkularen Kohärenzstiftung die jeder Überprüfung standhaltenden Ergebnisse des Experiments.

Die in dem theoretischen Text *Die Straßenszene* sicherlich auch polemisch zu lesende Auffassung von Wiederholung als kunstlose Form eines belehrenden epischen Theaters – worauf Brechts Theater natürlich nicht reduziert werden kann – soll noch an einem weiteren kurzen Text verdeutlicht werden. Auch hier stehen Wiederholungen für besonders unschöpferisch reproduzierte Vorgänge und schematische Redundanzen ein. Dies wirft auch die Frage auf, ob nicht gerade die an den Wiederholungen hervorgehobene Kunstlosigkeit für Brecht wichtige Folgen bei den Rezipienten zeitigt.

Aristoteles reitet Karussellpferdchen – Wiederholungen erkennen lernen

In den Typoskripten und Entwürfen zur im Exil in Angriff genommenen Studie über das epische Theater findet sich eine aufschlussreiche Einteilung, welche die Unterschiede des neuen Theaters zum alten kenntlich machen soll. Brecht führt begrifflich den ‚Karussell-Typus‘, das Theater herkömmlichen Stils, und den ‚Planetarium-Typus‘, das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, ein.¹⁶ Die Abkürzungen K- und P-Typus weisen darauf hin, dass hier das Theater als eine Fabrik-Maschine verstanden wird, die einmal in Gang gesetzt, mechanisch den gleichen Vorgang wiederholt. Sowohl dem alten Theater als Karussell als auch dem neuen Theater nach dem Modell

15 Karl R. Popper: *Logik der Forschung*. 4., verbesserte Aufl. Tübingen: Mohr 1971, S. 19f.

16 Vgl. Bertolt Brecht: „K-Typus und P-Typus in der Dramatik“. Werke (wie Anm. 2), S. 387-389 (alle Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe).

eines Planetariums wird also unterstellt, sich mechanisch zu drehen, zyklisch die gleichen Bewegungen zu wiederholen. Wie ist dies zu verstehen?

Das alte Theater, für das vor allem Aristoteles, aber auch Lessing Pate stehen, repräsentiert Brecht durch ein Jahrmarktskarussell. Aristoteles und Lessing als Karussellbauer zu inszenieren ist natürlich auch gezielte Satire. Dies ist keinesfalls trivial: „Respektlosigkeit vor dem Produkt“¹⁷, vor der Kunst, ist für das erkenntnistheoretische Interesse kategorisch erforderlich. Die in die Gegenwart geholten Dramentheoretiker sind im 20. Jahrhundert auf den technischen Bühnenapparat des zeitgenössischen Betriebs verwiesen, die Wiederholung ihrer Theatertheorie ist damit widersprüchlich und in dieser Widersprüchlichkeit auch kenntlich zu machen. Brecht beschreibt lustvoll die Rosse, Autos und Flugzeuge des Karussells, die gemalten Landschaften, die sich im Kreis bewegen. Boshafte Anspielungen auf Rilkes Gedicht *Das Karussell* sind hier keinesfalls auszuschließen: Brecht hebt ja gerade „das Bunte und ein wenige Bizarre“ (S. 388) hervor und möchte damit den K-Typus besonders diskreditieren.¹⁸ Das Karussell schaffe die Fiktion, dass wir selbst reiten, fliegen und steuern. Zwar hielten die Abbildungen keinen wissenschaftlichen Untersuchungen stand,

wir gelangen jedoch zu gewissen Empfindungen reitender, fahrender und fliegender Leute. Die Sensationen wechseln: [W]ir haben einerseits das Gefühl, von dem Mechanismus unweigerlich mitgerissen zu werden (es gibt da Höhen und Tiefen), andererseits die Fiktion, selber zu dirigieren. [...] zumindest bewegen wir uns doch selber und betrachten nicht nur. [...] (S. 388)

17 Fiebach: Brechts Straßenszene (wie Anm. 3), S. 13.

18 Zweifellos grundiert ein heiterer Ton, der durch die variationsreiche Farbsymbolik sowie den seligen Zustand der Kinder auf dem Karussell evoziert wird, Rilkes Gedicht. Dennoch verweist auch Rilke auf den negativen Aspekt der sich wiederholenden Kreisbewegungen, die in „dem Land/ das lange zögert, eh es untergeht“, anzusiedeln ist. Rainer Maria Rilke: *Das Karussell. Jardin du Luxembourg*. Ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. Manfred Engel/Ulrich Fülleborn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, Bd. 1, S. 490f. Damit ergibt sich – überraschend – als Gemeinsames der Brechtschen und Rilkeschen Karussell-Auffassung „eine modellhafte Erfahrung der Negativität der Zeit“, wie sie in der Kreisbewegung zum Ausdruck kommt, Eckhard Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München: Fink 1995, S. 13.

Das Karussell produziert durch einen Mechanismus Illusionen sowie Empfindungen der Einfühlung. Auf den Pferdchen des Karussells ist es jedoch nicht möglich, den ‚Schematismus‘ zu erkennen, die Gesetzmäßigkeiten der Wiederholung, nach denen sich die Gefühlswallungen vollziehen. Der Zuschauer wird zum Teil des Geschehens, ist nicht lediglich nur Beobachter. „Die kulturelle Wiederholung wird entwertet“¹⁹, indem sie durch serielle, maschinelle Reproduktion ersetzt und profaniert werden kann. Besonders verwerflich ist dabei die vom alten Theater produzierte Fiktion, der Zuschauer würde sich im Theater bewegen, verändern, könnte sich selbst verändern, gar zum Dirigenten des Geschehens erhoben werden – wobei sich doch lediglich der gleiche Mechanismus der dramatischen Kalkulation wiederholt. Dies kann sogar die weit „schlimmeren Täuschungen“ (S. 389) zur Folge haben, irdisches Geschehen unterliege göttlichen Maximen, denen gegenüber der Mensch ohnmächtig sei. Aus der Sicht der Wissenschaft – erwähnt werden Zoologen, Geographen und Ingenieure – kann diese Art von Illusionen nicht ernst genommen werden.

Wie ist nun das zyklische Modell des neuen Theaters zu verstehen, mit dem Brecht sichtlich sympathisiert? „Der neue Typus soll verglichen werden mit einer allbekannten Einrichtung für astronomische Demonstrationen, dem Planetarium. Das Planetarium zeigt die Bewegungen der Gestirne, soweit sie uns bekannt sind.“ (S. 387) Der Besucher eines Planetariums ist in erster Linie Beobachter und natürlich Lernender. Er erkennt in den Apparaturen die Gesetzmäßigkeiten, die den kosmischen Bewegungen der Planeten zugrunde liegen. Auch hier gilt, dass ein Mechanismus zyklische und elliptische Bewegungen wiederholt. Brecht gibt in den folgenden Ausführungen zu, dass den Gestirnbewegungen nicht lediglich mechanische Gesetze zugrunde liegen und dass im Planetarium fälschlicherweise vollkommene Kreise und Ellipsen veranschaulicht würden. Doch liegt hier nun ein etwas komplexerer Fall vor. Wie im menschlichen Leben, so Brecht, gebe es Abweichungen von diesen Gesetzmäßigkeiten. Dennoch ließe sich der P-Typus auf menschliche Handlungen im Theater übertragen:

Unsere Dramatik muß die Bewegungen der Menschen nicht als mechanische darstellen, denn wenn wir auch auf mittlere summarische Aussagen hinauswollen [...], so müssen wir doch diesen mittleren summarischen Charakter unserer Aussagen stark betonen, indem wir den Einzelfall, mit dem wir es in

19 Helmut Schanze: „Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung“. Felix: Wiederholung (wie Anm. 7), S. 31-40, hier S. 38.

der Dramatik zu tun haben, als solchen bezeichnen, seine Abweichungen vom ‚Gesetzmäßigen‘ immer wieder angeben. (S. 387f.)

Auf diese Abweichungen, auf den „Einzelfall“ – der nach wissenschaftlichen Kriterien ja der Metaphysik zuzuordnen wäre – müsse immer wieder hingewiesen werden. Wiederholt werden sollen also Angaben über die Abweichungen vom mechanisch Gesetzmäßigen, um letztendlich an der Wiederholbarkeit des Gesamtvorgangs festhalten zu können.²⁰ Der scheinbar singuläre Fall, nach Popper unter Metaphysik-Verdacht zu stellen, wird im epischen Theater in der wiederholten Rückbindung an den überprüfaren Gesamteffekt eingefangen. Damit ist jedoch auch deutlich gemacht, dass mittlere summarische Aussagen dem Einzelfall, dem individuellen Leben übergeordnet werden müssen – sollen wissenschaftlich belastbare, objektive Aussagen gemacht werden. „Gerade weil das Individuum von der vollständigen Bestimmung notwendig abweicht, kann es nicht der Ausgangspunkt sein, um die gesellschaftlichen Verhältnisse zu begreifen“²¹, führt Kamil Uludag zutreffend aus. Theatrale Wiederholungen machen damit insbesondere kenntlich, wie sehr „das Drama des Individuums als historisch überholt zu verabschieden sei“.²² Kein Planetariums-Betrachter wird sich in die Bewegung der Planeten einfühlen können – ein „sensationeller Schritt“ (S. 389), wie Brecht bemerkt. Anstelle von Identifikation ermöglichen die demonstrierten wiederholten Bewegungen Einblicke in allgemein gültige, objektive Verhaltensweisen, eröffnen dem Zuschauer Handlungsspielräume, selbst in die Gesellschaft einzugreifen. Denn der P-Typus des modernen Theaters hat allein den Zweck, „die Welt in ihren Darstellungen dem Menschen auszuliefern“ (S. 389). Gerade die traditionell negativen Aspekte der Wiederholung als „Inbegriff unschöpferischer Mechanik, als Erzeugung redundanter

20 Raddatz führt zurecht aus: „Wie die Phänomene der physikalischen Welt durch das Aufeinanderwirken unterschiedlicher Kräfte determiniert sind, kommt in diesem Modell unter den Bedingungen der Verfremdung allererst der objektive Gehalt der menschlichen Eigenschaften in einem Wirkungszusammenhang verborgener oder offen aufeinanderwirkender Interessen an den Tag.“ Fritz J. Raddatz: *Brecht frisst Brecht*. Leipzig: Henschel 2007, S. 105.

21 Kamil Uludag: „Brechts Übertragungen aus physikalischen Theorien“. *Brecht – Eisler – Marcuse 100. Fragen kritischer Theorie heute*. Hg. Victor Rego Diaz u.a.. Hamburg: Argument 1999, S. 21-32, hier S. 30.

22 Klaus-Detlef Müller: „Gegen ein ‚Theater für Menschenfresser‘. Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters“. *Butzer/Zapf: Theorien der Literatur* (wie Anm. 10), S. 37-54, hier S. 40.

Phänomene²³ sind es, die Brecht in ihren erkenntnistheoretischen Implikationen entscheidend aufgewertet wissen will. Unzweifelhaft soll damit die „passive Rezeption verabschiedet“²⁴ werden, anstelle seliger Kreisbewegungen im Kinderkarussell erhält der Zuschauer durch das Theater eine wissenschaftliche Ausbildung über die in der Gesellschaft herrschenden Gesetze. Ebenso wie das Planetarium in erster Linie dazu eingerichtet wurde, über Bewegungen der Himmelskörper zu unterrichten, so hat das epische Theater über gesellschaftlich wiederholbare Vorgänge aufzuklären. Mit dem Planetarium spricht Brecht aber auch nicht das modernste Mittel naturwissenschaftlicher didaktischer Vermittlung an, er bewegt sich auf „dem schon morschen Boden“ (S. 388) der Mechanik und unterstreicht so die überfällige „Korrektur einer Verspätung“²⁵ in der Theatertheorie der Zeit.

Warnung: Dieser Theaterabend wird sich wiederholen

Joachim Fiebach hat scharfsinnig darauf hingewiesen, dass Brecht in *Die Straßenszene* das Theater zunächst als „eine übergreifende soziale Erscheinung, nicht nur als besondere Kunsttätigkeit“²⁶ begreift. Das zweifellos hochartifizielle epische Theater Brechts auf der Bühne ist folglich nur als ein „Sonderfall“²⁷ einer bedeutend umfassenderen sozialen Praxis zu verstehen. Der herausgehobene Status eines artifiziellen Theaters gegenüber der darstellerischen Kunst des Lastwagenfahrers an der Straßenseite wird generell hinterfragt und für wissenschaftlich nicht mehr haltbar erklärt, denn unter soziologischen Gesichtspunkten handelt es sich in beiden Fällen um demonstrierende Wiederholungen realer Ereignisse. Darauf hinzuweisen ist eine wesentliche Aufgabe des epischen Theaters, das damit auch als ein natürliches Theater bezeichnet werden kann. Wiederholungen als theatralen Demonstrationen kommt in diesem Kontext die nicht unwesentliche

23 Monika Schmitz-Emans: „Spiegel-Echo-Wiederholung. Stichworte zum Themenfeld“. *Spiegel – Echo – Wiederholung*. Hg. Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans. Essen: die blaue Eule 2008, S. 165-207, hier S. 202.

24 Müller: *Gegen ein Theater* (wie Anm. 22), hier S. 53.

25 Klaus-Detlef Müller: „Das alte Neue: Brechts ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘“. *Figurationen der literarischen Moderne. Helmut Kiesel zum 60. Geburtstag*. Hg. Carsten Dutt/Roman Luckschreiter. Heidelberg: Winter 2007, S. 261-275, hier S. 262.

26 Fiebach: *Brechts Straßenszene* (wie Anm. 3), S. 9.

27 Ebd.

Aufgabe zu, das „kunstmäßige“ Spiel (S. 378) als die dem „Gesetzmäßigen“ (S. 388) des wissenschaftlichen Zeitalters entlehnte Praxis kenntlich werden zu lassen. Klaus-Detlef Müller hat Brechts Wendung gegen die traditionelle Ästhetik zugunsten der Soziologie hervorgehoben²⁸, sie geht jedoch darüber hinaus. Im Geschäftsleben, in der Politik und in der Erotik werde täglich Theater gespielt, vermerkt Brecht in seinem Journal 1940. Und nicht ohne Selbstbewusstsein führt er weiter aus: „Die ‚Straßenszene‘ bedeutet einen großen Schritt entgegen der Profanisierung, Entkultisierung, Säkularisierung der Theaterkunst.“²⁹ Unter diesen Gesichtspunkten dürfen Wiederholungen keinesfalls der Inszenierung autonomer ästhetischer Wirklichkeiten dienen, können sie ganz im Gegenteil durch ihre berechenbare Redundanz und ihren einleuchtenden Schematismus den Produktcharakter der künstlerischen Darstellung markieren. Es liegt am Betrachter des Geschehens, angesichts der bedrohlichen Monotonie der Wiederholungen befreiend in die Gesellschaft einzugreifen: „Das muß aufhören.“³⁰

28 Müller: Gegen ein Theater (wie Anm. 22), S. 39.

29 Bertolt Brecht: *Journale I. Werke* (wie Anm. 2), Bd. 26, S. 443 (Eintrag vom 6.12.40).

30 Bertolt Brecht: „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ *Werke* (wie Anm. 2), S. 106-116, hier S. 110. Natürlich ist sich Brecht darüber im Klaren, dass Theater auch großes Vergnügen bereiten kann und bestens amüsiert – um dies abschließend noch unmissverständlich klarzustellen. Es wird nicht die These vertreten, die Brechtsche Auffassung von theatralen Wiederholung charakterisiere das epische Theater allgemein.