

Bundálek, Karel

**Probleme der Dialektik in der Kunst vom Standpunkt Bertold Brechts
und Jan Mukařovskýs**

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno:
Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 63-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120634>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KAREL BUNDÁLEK

**PROBLEME DER DIALEKTIK IN DER KUNST VOM
STANDPUNKT BERTOLT BRECHTS UND
JAN MUKAŘOVSKÝS**

Der Ausspruch Friedrich Dürrenmatts „Wer sich nicht widerspricht, den werden die Leute nicht lesen“ bringt nicht nur sehr zutreffend den Charakter seines Werkes zum Ausdruck, sondern er unterstreicht die Wesenszüge des modernen Kunstschaffens überhaupt. Bertolt Brecht, an den Dürrenmatt in mehr als einer Hinsicht anknüpft, hat in seiner künstlerischen Theorie und Praxis nie aufgehört zu betonen, daß das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters seine Wirksamkeit auf die Dialektik begründet, daß sich sein Zuschauer auf die Darstellung von Gegensätzlichkeiten freut.

Zu der Erkenntnis, daß für die moderne Kunst die dialektische Antinomie ihrer einzelnen Komponenten besonders kennzeichnend ist, gelangte in der Tschechoslowakei in den 30er Jahren der Ästhetiker Jan Mukařovský.

Mukařovský, ein prominenter Vertreter des tschechischen Strukturalismus, vereinigte die von Durdík über Hostinský zu Zich führende heimische Tradition einer objektiven Untersuchung des literarischen Werkes mit der formalen Methode des Leningrader Opojaz und des Moskauer Literaturzirkels, deren Hauptaugenmerk der literarischen Spezifität des Kunstwerkes galt. Auch die Gegenwartsphilosophie und die Methodologie der Wissenschaften waren für Mukařovský Lehrstoff. Er erkannte die Vielschichtigkeit und Kompliziertheit der künstlerischen Schöpfung, und diese Erkenntnis führte ihn zu einer vielseitigen Untersuchung der inneren Gliederung des Werkes. Das methodologische Prinzip fand er in der Lehre von der Dialektik.¹ Als seine Erkenntnisquelle führt er Hegel und die deutsche Ausgabe Lenin's Schrift „Aus dem philosophischen Nachlaß“ an.²

¹ Květoslav Chvatík, *Estetika Jana Mukařovského*. Nachwort zum Buch von J. Mukařovský *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 354.

² Jan Mukařovský, *Kam směřuje dnešní teorie umění?* Slovo a slovesnost XI, 1948, S. 49–58.

Deutlich prägen die Grundsätze der Dialektik schon Mukařovskýs Begriff „Struktur“. Struktur ist bei Mukařovský ein dynamisches Ganzes, das sich in der Spannung und Bewegung innerer Gegensätze entwickelt. Doch war ihm die Dialektik nicht nur die Grundlage, auf der das Begriffssystem der Wissenschaft aufgebaut werden soll, sondern zugleich auch Methode der Untersuchung und Analyse konkreter Phänomene der Kunst. Das bezeugt u. a. auch seine Studie „Dialektické rozpory v moderním umění“ (Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst) aus dem Jahre 1935, also aus der ersten Blütezeit des tschechischen Strukturalismus.³ In dieser Studie deutet Mukařovský das Kunstwerk als Komplex von Gegensätzen: „Er analysiert in konkreter Weise die Gegensätze zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Kunst und Psyche des Schöpfers, zwischen dem kommunizierenden und autonomen Kunstausdruck, zwischen Material und Verwertung im Werk, zwischen ästhetischer und außerhalb ästhetischer Betrachtung liegender Funktion, zwischen der Tendenz zur Reinheit der Kunstgattungen und deren Synthese.“⁴

Anders liegen die Dinge bei Brecht. Zur Dialektik auf dem Theater gelangte er durch Verallgemeinerung seiner künstlerischen Praxis. Wenn sein Theater an der Kritik und Entschleierung der zeitgenössischen sozialen Verhältnisse mitwirken und zu einem Ort werden sollte, wo das neue Gesellschaftsprojekt experimentell erprobt werden könnte, so mußte ein grundlegender Wandel in den Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum, aber auch zwischen den einzelnen Komponenten und Funktionen des Theaters herbeigeführt werden. Dieser Prozeß gibt Brechts gesamtem Werk das Gepräge. Die theoretische Verallgemeinerung finden wir in vielen seinen Abhandlungen, besonders aus dem Ende der 40er und dem Anfang der 50er Jahre, deren Achse Kleines Organon für das Theater bildet.⁵ Unmittelbarer Anlaß zu der intensiven Arbeit Brechts und seiner Mitarbeiter an der Problematik der Theater-Dialektik war das Studium der Abhandlungen „Zur Frage der Dialektik“ von Lenin und „Über den Widerspruch“ von Mao Zedong.⁶

Mukařovskýs Deutung der dialektischen Widersprüche erstreckt sich auf den gesamten Bereich der Kunst, seine Erkenntnisse sind rein noetischer Natur und viel älteren Datums als die Studien von Brecht. Trotzdem können sie sehr wohl mit den Resultaten verglichen werden, zu denen Brecht zuerst in seiner Theaterpraxis gelangte und die er später auch theoretisch formulierte. Wir wollen hier die einzelnen Antinomien in der oben angeführten Folge betrachten und die Auffassungen Mukařovskýs und Brechts vergleichen.

³ Listy pro umění a kritiku r. III, 1935.

⁴ Květoslav Chvatík, o. c., S. 357. („Analyzuje konkrétně protiklady mezi uměním a společností, mezi uměním a psychickým životem tvůrce, mezi dílem jako znakem sdělovacím a autonomním, mezi materiálem a jeho užitím v díle, mezi funkcí estetickou a funkcemi mimoestetickými, mezi tendencí k čistotě uměleckých druhů a jejich syntézou.“)

⁵ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (Suhrkamp Verlag Berlin und Frankfurt am Main 1987), S. 9–73.

⁶ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, B. VII (Aufbau Verlag Berlin und Weimar 1964), S. 362–363.

Einen der grundsätzlichen dialektischen Widersprüche im Bereich der Kunst im allgemeinen, insbesondere aber der modernen Kunst, erblickt Mukařovský *in dem Gegensatz von Kunst und Gesellschaft*. Er bezieht sich dabei auf die soziale Schichtung und auf die Tatsache, daß es immer nur eine bestimmte Schicht war, die als Träger von Kunstbestrebungen auftrat und zur Kunst in enger Beziehung stand. Heute trete jedoch an Stelle des früheren Auftraggebers, der dem Künstler gegenüber ein genau definiertes gesellschaftliches Milieu vertrat, das Publikum. Immer geräuschvoller zwingt es sich zwischen Kunst und Gesellschaft, eine Summe sozial differenter Individuen ohne einheitliches Gepräge. Mukařovský folgert daraus, daß die Kunst in der Welt von heute gesellschaftlich ent wurzelt sei, und daß dem Publikum gegenüber als unbeständigem Element sogar ein Haßgefühl entstehe.

Brechts Deutung des Widerspruchs Kunst – Gesellschaft ergibt sich aus seiner Zielsetzung, die Welt auf dem Theater als erkennbar und abänderlich darzustellen. Vor allem sieht er in dem Theater eine Institution, die eng mit einer bestimmten Gesellschaft verbunden ist und ihre bestimmte wirtschaftliche Funktion hat. Die Künstler meinen, diese Institution übe auf ihre Arbeit keinen Einfluß aus, sie diene ihnen. In Wirklichkeit werde jedoch jedes Kunstwerk nach den Maßstäben der Institution beurteilt. Die Institution selbst wird von der herrschenden Gesellschaftsschicht geschaffen, die keinesfalls gewillt ist eine Umwandlung ihrer Funktion hinzunehmen.

Neuer Stoff und neue Zielbestimmung alten Stoffes zwingt den Künstler, überliefertes Verfahren zu revidieren. Das bürgerliche und das sozialistische Theater verhalten sich jedoch dazu unterschiedlich: „Auch das spätbürgerliche Theater versucht sich, um das Interesse des Publikums an der Kunst zu erhalten, in formalen Neuerungen; bedient sich mitunter sogar einiger Neuerungen des sozialistischen Theaters, aber es wird da nur die mangelnde Bewegung des öffentlichen Lebens mehr oder minder bewußt durch eine künstliche Bewegung im Formalen „ausgeglichen“. Bekämpft werden nicht Übel, sondern Langweile. Aus Tat wird Betätigung. Geritten wird nicht das Pferd, sondern der Bock der Turnhalle, erklimmen nicht das Baugerüst, sondern die Kletterstange. So haben die formalen Bemühungen der beiden Theater nicht viel mehr miteinander zu tun als daß sie die Verwechslung ermöglichen. Das Bild wird dadurch verwirrt, daß in den kapitalistischen Ländern neben nur scheinbar neuem Theater der Nouveauté auch sporadisch echtes neues Theater gespielt wird und nicht immer nur als Nouveauté. Es gibt noch andere Berührungspunkte. Beide Theater, sofern sie ernsthaft sind, sehen ein Ende. Das eine das Ende der Welt, das andere das Ende der bürgerlichen Welt. Da beide Theater, als Theater, Vergnügungen bereiten müssen, muß das eine Vergnügung am Ende der Welt, das andere am Ende der bürgerlichen Welt (und am Aufbau einer anderen) bereiten. Das Publikum des einen darf erschauern über das große Absurde und wird angewiesen, das Lob der großen Vernunft (des Sozialismus) als die billige (wie wohl für das Bürgertum eigentlich teure) Lösung abzulehnen.“⁷

⁷ Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 309–310.

Die These von dem entscheidenden Einfluß der Institution bewahrheitete sich auch an dem Schicksal der tschechischen Vorkriegsavantgarde auf den offiziellen Bühnen. Von ihrer Gültigkeit zeugt auch der Ruf nach der Übernahme des Theaters durch jene, die es schaffen.⁸

Weiter behandelt Mukařovský *die Antinomie Kunst und Psyche des Individuums*.⁹ Er definiert sie durch die Gegenüberstellung von Kunst als unmittelbarer Ausdruck der subjektiven seelischen Verfassung und von Kunst als objektives zwischen Angehörigen eines Kollektivs vermittelndes Zeichen. Entweder neigt das Kunstwerk zu einem der beiden Extreme, oder es pendelt – wie es oft in der modernen Malerkunst der Fall ist – zwischen beiden hin und her.

In seinem bekannten Schema der Gewichtsverschiebung von der dramatischen zur epischen Form des Theaters geht Brecht offensichtlich von dieser Antinomie aus. Das Theater der dramatischen Form strebt Gleichwertigkeit mit dem seelischen Zustand sowohl des Verfassers als auch des Empfängers an; es verwickelt den Zuschauer durch die Handlung in die Bühnenaktion, verbraucht seine Aktivität, ermöglicht ihm Gefühle, Erlebnisse, der Zuschauer wird in etwas hereinversetzt, unterliegt der Suggestion, seine Empfindungen werden konserviert; der Mensch wird als bekannt und unveränderlich angesehen, die Spannung erregt der Ausgang, die Szenen knüpfen aneinander an, das Wachstum beruht auf linearem Geschehen; die Entwicklung hat evolutionäre Zwangsläufigkeit, der Mensch ist fixiert, das Denken bestimmt das Sein, es überwiegt das Gefühlmäßige.

Das Theater der epischen Form hingegen begreift das Kunstwerk als überdimensionales, von jeglichem Subjekt losgelöstes Symbol, durch das das gemeinverständliche betont wird. Indem es erzählt, macht es den Zuschauer zum Betrachter, weckt seine Aktivität, erzwingt von ihm Entscheidungen, vermittelt ihm ein Weltbild, stellt ihn gegenüber, wirkt auf ihn durch Argumente, führt Gefühle zu Erkenntnissen; der Zuschauer distanziert sich, studiert, der Mensch wird zum Gegenstand der Untersuchung, er verändert und ändert sich selbst, die Spannung ergibt sich aus dem Gang der Handlung, jede Szene existiert für sich, der Dramatiker arbeitet mit der Montage, Kurven kennzeichnen das Geschehen, Sprünge die Entwicklung, der Mensch wird als Prozeß aufgefaßt, das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken, der Akzent liegt auf dem Rationellen, aber ebenso wie bei Mukařovský, hat auch bei Brecht diese Antinomie nicht den Charakter absoluter Gegensätze; es handelt sich um bloße Akzentverschiebungen: „So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden.“¹⁰ Brechts Theorie des epischen Theaters gründet sich

⁸ Davon zeugt auch das Schicksal der Künstler der tschechischen Avantgarde E. F. Burian und J. Honzl, die zu Beginn der 30er Jahre auf offizielle Bühnen berufen wurden und ihr künstlerisches Konzept dem Betrieb ihrer neuen Wirkungsstätten unterordnen mußten. Dieser Zwang brachte E. F. Burian zu dem Entschluß, sein eigenes Theater zu gründen, das D 34. Eine der ersten Forderungen, die nach der Befreiung im Jahre 1945 ausgesprochen wurden, war die Übergabe der Theaterleitung an die Theaterleute.

¹⁰ Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 19.

also im wesentlichen auf die Oszillation zwischen beiden Polen der Antinomie.

Die Antinomie, die Mukařovský zufolge sich aus dem semasiologischen Charakter des Kunstwerkes ergibt, ist *der Widerspruch zwischen dem Kunstwerk als autonomem und als kommunizierendem Zeichen*, diese Antinomie ist in den Werken von Kunstgattungen enthalten, die deutlich inhaltsgebunden sind, also auch in den Werken der dramatischen Kunst. „Das Thema“, schreibt Mukařovský, „ist immer in einem gewissen Maße eine Aussage von der Wirklichkeit; wenn wir ein Werk der themengebundenen Kunst trotzdem als autonomes Zeichen ansehen, meinen wir damit, daß sein Inhalt doch nicht so weit mit einer konkreten Tatsache verbunden ist, daß es möglich wäre ihm die Frage nach Wahrheit bzw. Unwahrheit als eine Frage nach dem wesentlichen Wert zu stellen; von einem Roman z. B., den wir als Kunstwerk empfinden und beurteilen, verlangen wir nicht, daß das erzählte Ereignis einer Tatsache entspreche, die einem bestimmten Punkt des realen Zeitablaufs und Raums zugerechnet werden könnte, obwohl eine solche Forderung ebenso natürlich und zutreffend wäre, wie bei jeder anderen – kommunizierenden – sprachlichen Kundgebung... Die thematische Kunst oszilliert also ständig auf der Linie Fiktion–Wahrheit; einmal liegt der Akzent auf diesem, das andere Mal auf jenem Ast der Antinomie. Zum Unterschied davon betont die moderne Kunst die Widersprüchlichkeit von Fiktion und Wahrheit, oft durch Intensivierung dieser Oszillation, indem sie die Übergangstöne zwischen beiden Polen in komplizierter Schichtung gestaltet.“¹¹

Diese Antinomie ist der Kernpunkt der Brechtschen Theaterpoetik. In den letzten Jahrzehnten bemühten sich viele Theaterreformer, in dem Bühnenwerk das zu finden und hervorzuheben, was wir als Spezifität des Theaters bezeichnen. Lange Zeit hatte man nämlich in dem Theater nur die Bühnenaufführung dramatischen Schrifttums erblickt. Daher glaubte man den Weg zur Eigenheit des Theaters in seiner Entliterarisierung gefunden zu haben. Verschiedene Typen des improvisierten Volkstheaters wurden erneuert, denn die Reformer meinten, dadurch zu jener Spezifität gelangen zu können. Es gehört zu den Paradoxen der Theaterpoetik Brechts, daß sie die antiillusionistische Spezifität im Gegenteil durch die Literalisierung des Theaters erlangt.

Einen der grundsätzlichen Widersprüche des Gegenwartstheaters sieht

¹¹ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky* (Praha 1966), S. 260. [„Téma je vždy do jisté míry sdělením o skutečnosti; nazývájíce dílo umění tematického přesto znakem autonomním, máme na mysl tu jeho vlastnost, že jeho obsah není do té míry spjat s jistou konkrétní skutečností, aby bylo vůči němu možno klást otázku pravdivosti–nepravdivosti jako otázku podstatné hodnoty; tak např. na románu, vnímáme-li jej a hodnotíme jako umělecké dílo, nežádáme, aby událost, kterou vypravuje, odpovídala nějakému skutečnému faktu, lokalizovanému v jistém bodě reálného času a prostoru, ač takový požadavek by byl úplně přirozený a místný vzhledem k jakémukoliv jinému – sdělovacímu – projevu jazykovému... Umění tematické osciluje tedy stále na linii fiktivnost–pravdivost; jednou bývá položen důraz na tuto, jindy na onu větev antinomie. Moderní umění na rozdíl od toho zdůrazňuje antinomii mezi fiktivností a pravdivostí často zintenzivněním zmíněné oscilace, jehož dosahuje složitým zvrstvením přechodních odstínů mezi oběma těmito póly.“]

Brecht darin, daß es die dramatische Literatur beherrscht. Die Theaterinstitution adaptiert sie für ihre Zwecke. Daher muß die neue Dramatik, will sie richtig gedeutet werden, der feststehenden Konvenienz des Theaters von heute entgegentreten. Als einfachste Form, das Theater zu literalisieren, betrachtet Brecht die Beschriftung von Tafeln mit Szenentiteln, die es dem Zuschauer erleichtern jenen Standpunkt zu gewinnen, auf dem er über den Dingen steht. Diese Ansicht widerspricht allerdings zur Gänze der konventionellen Theaterpraxis, in der alles dem einzigen Ziel dienen soll, den Zuschauer in die einspurige Dynamik des Bühnengeschehens hineinzuziehen, damit er weder nach rechts noch nach links, weder nach oben noch nach unten blicken kann. Dagegen fordert Brecht, daß dem Zuschauer die Möglichkeit gegeben werde, die Sachverhalte zu vergleichen und sich eine komplexe Betrachtungsweise anzueignen, sich in die Rolle eines objektiven Beobachters zu versetzen. Die beschrifteten Tafeln entziehen dem Bühnengeschehen die Sensation des Stoffes. Der Schauspieler muß es daher verstehen, seine Aktionen mit ganz anderen Mitteln wirksam zu gestalten. Und so schwächen die auf die Tafel projizierten Szenentitel die Semantik der Handlung keineswegs ab; durch Ankündigung, was nun geschehen wird, lenken sie im Gegenteil die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Frage, wie es geschehen wird. Dadurch wird dem Theater ein neuer Interpretationsstyl aufgezwungen, den Brecht den epischen nennt.

Bei all seiner Dynamik und Geradlinigkeit bot das klassische Drama des elisabethinischen Zeitalters dem einzelnen genügend Raum für Abwägungen vom gleichmäßigen Fluß der Handlung. Sie wirkten als Triebkraft; an ihnen und durch sie wuchs der Widerspruch. Diese Dramatik war überzeugend materialistisch, sie schuf Menschen von Fleisch und Blut, erst die spätere Entwicklung kennt das Bestreben, den Stoff in einer billig idealen Form zu gestalten.

Zu den materialistischen Zügen der elisabethinischen Dramatik tritt in der epischen Dramatik die zielbewußte Betonung der in Sprüngen und Kurven vor sich gehenden Entwicklung hinzu. Brecht sagt wörtlich: „Die neue Dramatik muß methodologisch den „Versuch“ in ihrer Form unterbringen. Sie muß die Zusammenhänge nach allen Seiten benützen dürfen, sie braucht Statik und hat eine Spannung, die unter ihren Einzelteilen herrscht und diese gegenseitig „lädt“.“¹²

Um diese Absichten verwirklichen, d. h. um in seine Dramatik den Versuch eingliedern und alle Zusammenhänge aufzeigen zu können, mußte sich Brecht über das traditionelle, auf die wahrheitsgetreue Wiedergabe des Lebens ausgerichtete dynamische Drama hinaus viel intensiver um ein spezifisches Modell des Lebens bemühen. Das bedeutet in der erwähnten Antinomie Mukařovskýs die Akzentuierung der Fiktion. Wir werden sehen, daß Brechts epische Dramatik tatsächlich von der Oszillation zwischen Wahrheit und Fiktion getragen wird.

Martin Walser hat gezeigt, daß Brechts Realismus sich nur auf die Gesetzmäßigkeit des Handlungsablaufs erstreckt, keinesfalls auf den Stoff. Daher haften seinen Gestalten nur vereinzelt realistische Züge an. Die Ab-

¹² Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 35.

messung und Verhältnisse, die Brecht für seine Darstellungen brauchte, zwangen ihn, ein irdisches „Jenseits“ zu schaffen. „Realistisch ist nur die Tendenz, das Bewegungsgesetz. Die Figuren aber sind aus dem Stoff, aus dem die Märchen sind und die Legenden. Will man feststellen, wie gut da einer ist, genügt fast die Waage, das Körpergewicht. Aber keinen Augenblick läßt die Poesie Brechts Zweifel an der Kampfrichtung zu, an der Veränderungsabsicht.“¹³

Die Oszillation seiner dramatischen Figuren zwischen Wahrheit und Fiktion benützt das epische Theater dazu, um das „Natürliche“ auffallend zu machen. Nur so kann das Gesetz der Ursachen und Folgen offenbar gemacht werden. Die Menschen müssen so handeln, wie sie es taten, gleichzeitig hätten sie aber auch anders handeln können.

Ein anschauliches Beispiel ist Sen-Te, die Heldin des Guten Menschen von Sezuan. Die Gegebenheiten der kapitalistischen Ordnung zwingen sie, wider ihren Charakter zu handeln, denn sie käme um alles, wenn sie ihrem guten Herzen und zarten Sinn gemäß handelte. Sie erdenkt sich einen herzlosen Cousin, und will als solcher verkleidet einen Ausweg finden. Durch diese Schutzverkleidung erhebt sie zugleich Anklage gegen ein Gesellschaftssystem, das sie zu dieser Verwandlung zwingt.

Aus der Oszillation Wahrheit–Fiktion wird auch der *V e r f r e m d u n g s e f f e k t* herbeigeführt. Es handelt sich hier um eine Technik, die die Vorgänge als erklärungsbedürftige Handlungsweise des Menschen darstellt. Der Effekt soll dem Zuschauer einen produktiven gesellschaftskritischen Standpunkt ermöglichen. Das sich als wahrheitsliebend gebärdende fiktive Weltbild wird teilweise überbetont, und eben diesem hervorgehobenen Teil gegenüber verläßt den Zuschauer das Gefühl, etwas Selbstverständliches zu sehen. Durch die Störung der Kontinuität wird der fiktive Charakter der Vorgänge unterstrichen. Sinn dieses Verfahrens ist es, dem Zuschauer einen tieferen Einblick in die gesellschaftlichen Mechanismen zu vermitteln, als es die „wahrheitsgetreue“ realistische Darstellung in der Lage ist. Der Verfremdungseffekt hat also offensichtlich den Charakter eines kommunizierenden Zeichens. Je intensiver die Oszillation zwischen Wahrheit und Fiktion, desto wirksamer der Effekt. Als die ersten Brecht-Stücke über die tschechischen und slowakischen Bühnen gingen, wurde auch die Frage ihrer Inszenierung aktuell. Anfangs identifizierte man oft Antiillusionismus mit nichtrealistischer Stylistik. Doch zeugten die Aufführungen des Berliner Ensembles auf der Stammübne von etwas anderem: sie zeigten eine unverhüllte Orientierung auf das realistische Detail, denn erst auf dem Hintergrund des „Wahrhaftigen“ kam die Technik des Verfremdungseffekts zur Geltung.

Wie weit die Theaterkunst in der Oszillation zwischen Wahrheit und Fiktion gehen kann, zeigt folgender Ausspruch von Brecht: „Wenn die Kunst das Leben abspiegelt, tut sie es mit besonderen Spiegeln. Die Kunst wird nicht unrealistisch, wenn sie Proportionen ändert, sondern wenn sie diese so ändert, daß das Publikum, die Abbildungen praktisch für Einblicke und Impulse verwendend, in der Wirklichkeit scheitern würde.“¹⁴

¹³ Martin Walsers, *Brecht, der neueste Fall*. In: Sammelbuch Bertolt Brecht (Internationales – Bad Godesberg 1966), S. 41.

¹⁴ Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 171.

In dem weiteren Teil seiner Studie befaßt sich Mukařovský mit der *Antinomie zwischen dem Stoff und seiner Verwendung im Kunstwerk*. Dieser Widerspruch betrifft vor allem die bildenden Künste, sie kann jedoch auch sehr wohl auf die zugleich redende und bildende Kunst des Theaters, die ihren Ausdruck sowohl im Raum als auch in der Zeit findet, bezogen werden. Der Widerspruch zwischen dem Kunstwerk als Struktur und als Gegenstand beruht darin, daß das Kunstwerk als Gegenstand unserer Betrachtung mit gewissen realen Eigenschaften ausgestattet ist, über die uns unsere Sinne unterrichten, sobald wir jedoch an den Gegenstand „ästhetische Maßstäbe anlegen, tritt ein Wandel ein. Jede Eigenschaft wird, bei voller Wahrung ihres realen Wertes im Verhältnis zu den übrigen, als Glied des Eigenschaftskomplexes, zu einem Faktor des ästhetischen Verhaltens, das von der Gesamtheit der Eigenschaften hervoggerufen wird. Das Kunstwerk ist Gegenstand und ästhetischer Aufbau zugleich: Auch in dem Aufbau ist der Stoff Träger der dinglichen Eigenschaften, die im Bezug auf die ästhetische Wirkung zu Komponenten der Struktur werden... Die moderne Kunst ist hier, wie auch in anderer Hinsicht, in gesteigertem Maße dialektisch: Sie macht sehr eindringlich auf die rohe Sachlichkeit des Materials aufmerksam, indem sie ihm genügend Eigenheit beläßt, um in einen Gegensatz zur künstlerischen Struktur, in die es ja selbst eingespannt ist, gebracht werden zu können.“¹⁵

Auf dem Theater können wir diese Antinomie vor allem in der Schauspielerkunst und in der Szenographie feststellen. Die Figur bildet der Schauspieler aus seinem eigenen Körper als Material. Während das „dramatische“ Theater, um mit Brecht zu sprechen, dem Schauspieler restlose Verschmelzung und emotionelle Identität mit der darzustellenden Person abverlangte, soll der Schauspieler des epischen Theaters von der Person Abstand wahren. Der Schauspieler des Brecht Theaters ist kein Lear, Harpagon oder Švejk, er soll diese Gestalten bloß zeigen. Er spricht in ihrer Sprache, er führt sie in ihrer Verhaltensweise vor, aber ist nicht darauf aus, sich selbst von einer restlosen Umwandlung zu überzeugen.¹⁶ Die Antinomie zwischen Schauspieler und Gestalt wird noch dadurch hervorgehoben, daß der Darsteller statt den Zuschauer von der

¹⁵ Jan Mukařovský, o. c., S. 261. [Jakmile však k tomuto objektu „zaujmemo poměr estetický, nastane změna: každá z jeho vlastností — podržujíc si svou reální platnost — stane se zároveň, ve svém poměru k ostatním, jako součást jejich celkového souboru, činitelem estetického stavu (Verhalten), jež tento soubor u pozorovatele vyvolává. Také umělecké dílo je zároveň věcí i estetickou výstavbou: nositelem věčných vlastností je i v něm materiál; vzhledem k estetickému účínu se pak tyto vlastnosti stávají složkami umělecké struktury... Moderní umění je i zde, jako po jiných stránkách, zvýšeně dialektické: upozorňuje silně na syrovou věcnost materiálu tím, že mu ponechává dost svébytnosti, aby se mohl postavit v protiklad k umělecké struktuře, přestože je do ní vpjat“.]

¹⁶ Im Zusammenhang mit der Inszenierung von Galilei schreibt Brecht: „Dies, daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in den gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen, die epische gegeben hat, bedeutet schließlich nichts mehr, als daß der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird — steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt.“ (Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 153–154.

Einmaligkeit und Einzigartigkeit des Bühnengeschehens überzeugen zu wollen, die Tatsache betont, daß es sich um ein einstudiertes Stück handelt.

Die Folgen der erörterten Antinomie sind jedoch nicht nur ästhetischer Natur. Stellt sich der Schauspieler des epischen Theaters „in Widerspruch zur künstlerischen Struktur, trotzdem er in sie eingegliedert ist“, geschieht dies, um das Aussagevermögen zu stärken, und die Determiniertheit der Gestalten durch die gesellschaftlichen Kräfte in dem gegebenen historischen Augenblick überzeugender darzulegen.

Im Bereich der Szenographie kommt diese Antinomie in dem Augenblick zur Geltung, wo Ausstattung und Kostüme nicht mehr bloß räumliches und zeitliches Milieu illustrieren sollen, sondern zu funktionellen Komponenten der Zielsetzung der Inszenierung werden. Die Benützung natürlichen und nicht üblichen Materials, dem man seine spezifischen Eigenschaften ansieht, neutralisieren die Neigung des Publikums, der Illusion zu unterliegen. Die Antinomie beinhaltet auch das Bestreben, die Bühne und deren Mechanismen zu entblößen, die Lichtquellen offen zu halten, für Kostüme, Perrücken und Masken neu entwickelte Stoffe zu verwenden, die kein Hehl aus ihrer tatsächlichen Beschaffenheit machen. Sie steigern die ästhetische Wirksamkeit der dinglichen Verwandlungsmittel und unterstreichen den theatralischen Charakter des Bühnengeschehens.

Von der Antinomie Material – ästhetische Funktion gelangt Mukařovský zur *Antinomie zwischen Schöpfungen vorwiegend ästhetischer Zweckbestimmung und ästhetisch zweitrangigen bzw. belanglosen*.

Zum Unterschied vom „dramatischen“ Theater will Brechts episches Theater zugleich lehren und unterhalten. Zum Gegenstand der dramatischen Darstellung werden Brechts eigenen Worten zufolge Öl, Inflation, Krieg, soziale Kämpfe, Familie, Weizen, Religion, Schlachtviehhandel. Die diesen Sphären entnommenen Begebenheiten werden in breitere politische Zusammenhänge projiziert, und erst in dem sozialen Kontext kann die Handlungsweise des Menschen als falsch oder richtig beurteilt werden. Das Theater wird zum Ausgangspunkt philosophischer Betrachtungen und sozialpolitischer Belehrung. Die ausdrücklich als „Lehrstücke“ bezeichneten Spiele bilden einen nicht unwesentlichen Teil des Brechtschen Werkes. Doch wo bleibt bei einer solchen Zielsetzung die Unterhaltung? Die das epische Theater beherrschende Antinomie zwischen Ästhetik und Didaktik will Brecht durch *unterhaltsame, Erkenntnisfreude bringende Gestaltung des Lehrstoffes aufheben*. Schweißtreibende Gelehrsamkeit ist Brecht zu tiefst fremd. Wissens- und Bildungsdrang sieht er gesellschaftlich. Die zufriedenen Schichten streben keine sozialen Änderungen an, sie sind daher auch nicht bildungsbestrebt. Dagegen wissen jene Schichten, die mit den sozialen Gegebenheiten unzufrieden sind, deren Lebensinteressen eben einen Wandel der Verhältnisse fordern, daß Bildung für sie unerläßlich ist. Ohne eine solche unterhaltsame Lehrweise, meint Brecht, wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach überhaupt nicht in der Lage zu lehren. Mukařovský zeigt an konkreten Kunstwerken, wie das Ästhetische durch Überbetonung in andere Eigenschaften umschlägt, wie der Ausschluß aller nicht ästhetischen Funktionen zum Wandel der ästhetischen Funktion selbst führt, an deren Stelle eine andere, z. B. die ethische tritt. Die Verneinung der ästhetischen Funktion führt hingegen mit dialektischer Not-

wendigkeit ihr Aufleben herbei. Ähnlich wandelt sich auf Brechts epischem Theater die so hervorgehobene *didaktische* Funktion in eine ästhetische. *Der Weg zur ästhetischen Befriedigung führt bei Brecht über die Erkenntnis des Bekannten.*

Mukařovský untersucht weiter die der ästhetischen Funktion selbst innewohnenden Antinomien, d. h. er macht auf jene *Widersprüche* aufmerksam, *die im Kunstwerk selbst zwischen den ästhetisch belangreichen Komponenten entstehen.* An erster Stelle befaßt er sich mit der nicht ganz zutreffend als Widerspruch von Inhalt und Form definierten Antinomie. Die inhaltsbestimmenden Faktoren nennt Mukařovský bedingende, die formbestimmenden bedingte. Unmittelbar darauf bezeichnet er jedoch diese Bedingtheit als gegenseitig. In der modernen Kunst wird diese Spannung nicht nur gesteigert, sondern auch die reziproke Relation betont: Die Form bedingt den Inhalt.

Auf dem epischen Theater können wir die gegenseitige Bedingtheit von Inhalt und Form sehr genau beobachten. Sein Theaterkonzept erklärend und begründend, sagt Brecht im Kleinen Organon, das überlieferte Theater sei für ihn unbrauchbar, da es nicht in der Lage sei, zur Untersuchung der Bewegung der gesellschaftlichen Kräfte einen Beitrag zu leisten. Er erörtert, wie dieses Theater auf den Zuschauer wirkt, und zeigt, daß die Schauspieler mit einem krampfhaften Kräfteaufwand arbeiten, daß ihre Darstellungsweise traumhaft anmutet und daß sie sich von der Wirklichkeit desto weiter entfernen, je mehr sie sich anstrengen. Brecht findet es schier unbegreiflich, daß diese künstliche Welt von Papppe, Mimik und Text das Gefühlsleben des Zuschauers stärker beeinflusst als die Welt der Realitäten. Der Besucher erwartet hier Sensationen ganz bestimmter Art, und der Schauspieler müsse trachten, ihn zufriedenzustellen. Ein halbes Jahrhundert lang habe dieses Theater getreue Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens und von Gestalten geliefert, die gegen gesellschaftliche Mißstände, ja gegen die gesamte Gesellschaftsstruktur Protest erhoben. Allmählich hätten sich die rauhen Kanten abgeschliffen, die Darstellungsweise sei verfeinert worden, allerdings oft auf Kosten der Unterhaltsamkeit. Brecht stellt fest, daß das Feld der gesellschaftlichen Beziehungen zwar sichtbar war, jedoch keineswegs übersichtlich. Das von ihm vorgefundene Theater habe keinen Aufschluß über die Struktur der dargestellten Gesellschaft gegeben und auch keine Wege zu einer Umstrukturierung durch die gesellschaftlichen Kräfte gezeigt, deren Vertreter das Publikum sei. Für Brecht ergibt sich daraus die Notwendigkeit eines Theaters, das Gefühle gesellschaftlichen Bewußtseins, Einsichten in Mechanismus und Struktur der Gesellschaft und Anregungen sozialpolitischer Natur nicht nur vermittelt, sondern den Anstoß zu ihrer Entstehung gibt und so bei der Neubestellung des Feldes der sozialen Beziehungen mitwirkt. In diesem Sinne legt Brecht großes Gewicht auf die geschichtliche Interpretation der Handlung, denn jede Antwort, die auf der Bühne gegeben wird, sei historisch und durch die Klassenzugehörigkeit der dramatischen Person bedingt, insofern ist sie objektiv motiviert. Überdies kommt in der Antwort aber auch der subjektive Standpunkt zum Ausdruck. Die Geschlossenheit der Person ergibt sich Brecht zufolge aus dem Widerspruch der Einzeleigenschaften. Wir denken z. B. an Mutter Courage. Sie

verwünscht den Krieg, der sie ihrer Kinder beraubt, gleichzeitig fürchtet sie aber den Frieden, der sie ihrer Erwerbsquelle berauben würde. Dieser dialektische Widerspruch muß in der Stellungnahme der Person erkennbar sein. Auf Grund dessen postuliert Brecht: „Solche Abbilder erfordern freilich eine Spielweise, die den beobachtenden Geist frei und beweglich erhält. Er muß sozusagen laufend fiktive Montagen an unserem Bau vornehmen können, indem er die gesellschaftlichen Triebkräfte in Gedanken abschaltet oder durch andere ersetzt, durch welches Verfahren ein aktuelles Verhalten etwas „Unnatürliches“ bekommt, wodurch die aktuellen Triebkräfte ihrerseits ihre Natürlichkeit einbüßen und handelbar werden.“¹⁷

In der Gestalt, wie er sie vorfand, konnten allerdings weder Drama noch Theater Brechts Zielsetzung genügen. Seiner Vorstellung entsprach das „epische Theater“. (Er selbst dachte an die Bezeichnung „dialektisches Theater“.) In einem Brief an Ernst Schumacher beklagt Brecht, daß es ihm nicht gelungen sei klarzustellen, daß es sich bei seiner Theaterepik um eine gesellschaftliche, nicht um eine formal ästhetische Kategorie handle.¹⁸ Brecht wollte damit sagen, daß das epische Theater nicht von ihm erfunden worden ist und daß er mit der Bezeichnung keine neue Art der Poetik hat begründen wollen. Das Epische war dem Drama auch schon früher eigen gewesen. In Wirklichkeit ist jedoch Brechts Auffassung vom Epischen etwas gänzlich Neues; die epischen Züge des Dramas von einst sind mit Brechtschem epischen Theater keinesfalls identisch. In seiner Studie „Lessing und Brecht“ führt H. J. Schimpf den Nachweis, daß Brecht mit dem Attribut „episch“ den Inhalt bezeichnen wollte, der der klassischen Dichtkunst ebenso fremd war, wie die nichteuklidische Geometrie der euklidischen.¹⁹ So sehr Brecht auch die gesellschaftliche Funktion seines epischen Theaters unterstrich, konnte er doch nicht umhin, die Notwendigkeit anzuerkennen, von formalen Änderungen auszugehen: „Die Opposition, in der ich als Stückenschreiber zum Publikum stand, streckte sich auf das Formale: in der Tat, sie begann damit. Das „gutgebaute Stück“, folgend der Ästhetik, die dem Theater eine anrühlich gewordene soziale Funktion ausüben half, benutze eine irreführende Anordnung des Stoffes; zum Realismus kann man überhaupt nicht von da aus (wie der formalistische Realismus, nämlich der Naturalismus zeigt). Das Abbild der Wirklichkeit diene nur dazu, bestimmte (faulgewordene) Empfindungen auszulösen und brauchte zu diesem Zweck gar nicht zu stimmen.“²⁰

Man sieht, daß Brechts Ausgangspunkt die Form war. Er sah darin den Beweis realistisch zu schaffen, wobei sein Werk von der dialektischen Methode her, eine neue Qualität erhält. Brecht war sich dessen bewußt, daß ein Künstler des Realismus vielfach Gefahr läuft, mißverstanden zu werden. Er erkannte, daß seine Stücke eines aufklärenden Leitartikels bedurften, sollten sie nicht um ihre politische Substanz gebracht werden, wollte er nicht die politische Wirksamkeit seines Schaffens abgeschwächt sehen. Die Lösung fand er bei Shakespeare: „Kesser... wirft die Frage

¹⁷ Ibidem, S. 149.

¹⁸ Sammelbuch Bertolt Brecht, S. 34.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, S. 37.

auf, wie tief die Mißverständlichkeit meiner Stücke in ihnen steckt. In der Tat wurde der „Galilei“ als eine Ehrenrettung des Opportunismus aufgefaßt; das Sezuanstück als religiöse (in dem, daß der Atheist Gottes loyale Opposition ist) Verurteilung der Zweiseelenkonstruktion; die „Courage“ als Loblied auf die unerschöpfliche Vitalität des Muttertieres. Ich antworte, daß der bürgerliche Darstellungsstil alles aus Altertum, asiatischem Bereich, Mittelalter, und alles antibürgerliche aus der neueren Zeit dem Bürgertum als das seine verkaufen kann. Der Stückenschreiber kann sich nur dadurch retten, daß er die Substanz aufgibt oder (und) einen Leitartikel anhängt. Ich erwähne die Situation der Elisabethaner zwischen Feudalismus und Bürgertum. Vom feudalen Standpunkt aus zeigen sich die neue Liebe (Romeo, Antonius), das neue Denken (Hamlet, Timon), die neue Verwandtschaftsbeziehung (Lear), der neue Freiheitsdrang (Brutus), der neue Ehrgeiz (Macbeth), die neue Selbstachtung (Richard III.) als tödlich. Vom bürgerlichen Standpunkt aus, sind die Schranken feudaler Art tödlich, und triumphiert die neue Verhaltensart durch die Gleichgültigkeit gegen den Tod angesichts der Befriedigung, die sie gewährt.“²¹

Von hier nimmt Brechts Bemühen um die Aufwertung des Epischen zu einer gesellschaftlichen Kategorie seinen Anfang. Der Antinomie folgend, die auch Mukařovský erwähnt, mußte sich Brecht vom aristotelischen Drama und dessen Spielweise abkehren, in der dem Bourgeois „alles verkauft werden konnte, als gehöre es ihm“, und durch die Form den Stoff neugestalten. Er schreibt darüber: „Bei keiner Betrachtung dürfte vergessen werden, daß *nichtaristotelisches Theater* zunächst nur *eine* Form des Theaters darstellt; es dient bestimmten gesellschaftlichen Zwecken, und hat keine usurpatorische Bedeutung, was das Theater im allgemeinen angeht.“²² Brecht fügt noch hinzu, daß er in bestimmten Fällen auch den Bühnenstil des aristotelischen Theaters zweckdienlich anwenden könnte. Auf diesen Prozeß der Negation der Form durch ihre Negation macht Werner Mittenzwei aufmerksam. Aus Brechts Briefen zitiert er einen Passus, aus dem hervorgeht, daß der Dramatiker selbst der Meinung gewesen ist, den neuentwickelten Gestaltungsmitteln und Verfahren in den Fragmenten „Fatzler“ und „Brotladen“ das höchste technische Niveau gegeben zu haben. Dagegen habe er den „Galilei“ von diesem Gesichtspunkt aus als „opportunistisch“ beurteilt, d. h. als Einfühlungsobjekt im aristotelischen Sinne. Die Praxis aber hat die Richtigkeit der angewandten Gestaltungstechnik unter Beweis gestellt. Und so können wir übereinstimmend mit Mittenzwei feststellen, daß die Neuerungen, die Brecht in den beiden angeführten Fragmenten erprobt hatte, und die er so schätzte, erst dann Früchte trugen, als sie ihr Schöpfer mit der traditionellen Gestaltungsweise zusammenwirken ließ. „In jedem einzelnen Werk Brechts vollzog sich diese Verbindung von Tradition und Neuertum auf verschiedene Weise. Das war jeweils vom Stoff und der politischen Wirkung, die er erzielen wollte, abhängig.“²³

²¹ Ibidem, S. 37–38.

²² B. B. Archiv, Berlin; „Tagebücher“, Archiv – Mappe 277, Blatt 82.

²³ Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht*. Von „der Maßnahme“ zu „Leben Galilei“ (Aufbau Verlag Berlin 1962), S. 331.

Mukařovský macht weiter darauf aufmerksam, daß sich parallel mit der Antinomie in der Form auch der Inhalt an seinem inneren Widerspruch entwickelt. Es handelt sich hier um die *Antinomie, Einheit und Vielheit*. Der Inhalt eines Kunstwerkes ist Einheit und Vielheit zugleich. Es besteht aus Teilen, die in verschiedenem Maße Inhaltsträger sind. Das Verhältnis ihres Inhaltswertes kann die Einheit des Ganzen stören, mindern oder stärken. Als Beispiel führt Mukařovský eine epische Handlung an, die die Spannung durch eine unerwartete Folge der Begebenheiten hervorruft, welche anfangs keinen einheitlichen Aufbauplan erkennen lassen und erst durch die Knotenlösung zu einer inhaltlichen Synthese gelangen. „Die moderne Kunst steigert oft die zwischen Kontinuität und Diskontinuität des Themas bestehende dialektische Antinomie, indem sie den thematischen Zusammenhang dadurch in Frage stellt, daß jeder Teil seine selbständige Beziehung zum Stoff behält, d. h. zu der Realität, die den Hintergrund des Werkes bzw. seines Themas bildet.“²⁴

Auch Brechts Fabeln gibt diese von Mukařovský angeführte Antinomie das Gepräge. Mittenzwei beruft sich auf Brechts eigene Aussprüche, um darzutun, daß die Anerkennung der Rolle, die der Fabel im dramatischen Werk zukommt, der wesentliche Punkt ist, in dem Brecht mit Aristoteles übereinstimmt.²⁵ Brecht hat nämlich erkannt, daß die Fabel zur Schnittlinie der Ansichten des Verfassers über gesellschaftliche Fragen und Probleme der Kunst wird. Dementsprechend wird auch die dramatische Fabel von Zeitalter zu Zeitalter unterschiedlich aufgebaut. In dem Aufbau kommt das jeweils erreichte Niveau der gesellschaftswissenschaftlichen Erkenntnisse zum Ausdruck. In der Zeit, da sich Brecht dem Marxismus widmete und die Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Veränderungen kennenlernte, unterzog er alle künstlerischen Mittel und Verfahren des Theaters einer Überprüfung in bezug auf ihre Verwendbarkeit für das Gegenwartstheater und seine eigenen schöpferischen Ziele. Seine Aufmerksamkeit galt auch der Konstruktion der Fabel. Er schrieb: „Mehr und mehr werden wir gestört durch die Primitivität und Sorglosigkeit der Abbildungen menschlichen Zusammenlebens, und dies nicht nur bei den alten Werken, sondern auch bei zeitgenössischen, wenn sie nach alten Rezepten gemacht sind.“²⁶ Mittenzwei verweist weiter darauf, daß Brecht nach Möglichkeiten suchte, die Fabel von jener höheren gesellschaftswissenschaftlichen Warte aus aufzubauen, auf der er, dank seiner marxistischen Bildung, Fuß gefaßt hatte. Die alten komplizierten Konstruktionen schienen ihm nicht zweckdienlich; er erblickte in ihnen ein Hindernis für seine Absichten. Brecht schreibt: „Die Teile der Fabel sind also sorgfältig gegeneinander zu setzen, indem ihnen ihre eigene Struktur, eines Stückchens im Stück, gegeben wird.“²⁷

Mit den Jahren seiner Bühnenpraxis gewannen Brechts Fabeln an

²⁴ Jan Mukařovský, o. c., S. 264. [„Moderní umění zvyšuje často dialektickou antinomií mezi souvislostí a nesouvislostí tématu, podávajíc téma do té míry nesouvisle, že každá z jeho částí podržuje samostatný věcný vztah (tj. vztah k realitě, předpokládané za dílem, vlastně za jeho tématem).“]

²⁵ Werner Mittenzwei, o. c., S. 98.

²⁶ Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 135.

²⁷ Ibidem, S. 166.

Tragfähigkeit und Aussagevermögen. In der Entwicklung von den Lehrstücken zur Dramatisierung der „Mutter“ von Gorki, stellen wir eine zunehmende Verfeinerung des Aufbaus fest. In den einfachen und einspurigen Erzählungen der Lehrstücke konnten die komplizierten Zusammenhänge der Welt des modernen Kapitalismus noch nicht dargelegt werden. An dieser Vereinfachung scheiterte auch das Streben, die handelnden Personen im vollen Umfang des menschlichen Zusammenlebens darzustellen. Auch in der „Mutter“ bleibt er dem Grundkonzept seiner Fabelkonstruktion treu (das Ganze besteht aus relativ selbständigen Teilen), die Handlung selbst entwickelt sich jedoch mehrgeleisig und mehrschichtig.

Das Prinzip der Vielheit in der Einheit beherrscht mehr oder minder markant alle Brecht-Stücke. Am prägnantesten kommt es wohl in „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ zum Ausdruck, auf dem Gegenpol steht der von dem Standpunkt der orthodoxen Verfechter des epischen Theaters aus „opportunistische“ „Galilei“.

Es ist klar, daß Mukařovskýs Antinomie von Kontinuität und Diskontinuität auch der Brechtschen Fabelkonstruktion das Gepräge gibt. Jeder Teil der Fabel steht für sich in sachlicher Beziehung zur „Realität“, „die Verbindung der Fakten und Dinge zu einer sinnvollen Einheit wird dem Zuschauer oder Leser zur Aufgabe gemacht.“²⁸

Brecht zufolge soll die Dialektik dem Zuschauer zu einer Quelle des Vergnügens werden. Er soll sich an dem Scharfsinn der Widersprüche ergötzen, an der Möglichkeit, den Begebenheiten gegenüber einen eigenen Standpunkt einzunehmen. Zweckdienlich sind daher Fabeln, die den Zuschauer nicht in die Handlung einbeziehen, sondern ihm den Posten eines Beobachters zuweisen.

Die letzte Antinomie, die Mukařovský in seiner Studie erwähnt, ist der *Widerspruch zwischen den einzelnen Kunstarten*. Mukařovský denkt hier vor allem an den Widerspruch zwischen der sogenannten reinen Kunst und der Kunst, die einer anderen Kunstgattung zustrebt. Ihrem Wesen nach kann sich eine Kunstart einer anderen nähern, d. h. es werden gemeinsame Züge betont, oder kann der Akzent auf ihrer Spezifität liegen, d. h. der Ausdruck tendiert zur „reinen“ Kunst. Sowohl die Tendenz zur „reinen“ Kunst als auch die Tendenz zur Annäherung kommen, Mukařovský zufolge, in der modernen Kunst oft in extremer Weise zur Geltung.

Untersuchen wir nun die Wirksamkeit dieser Antinomie im Bereich der dramatischen Kunst, deren synthetischer Charakter sich aus dem Zusammenwirken von Literatur, Pantomime, Musik und bildender Kunst ergibt. Auf dem „dramatischen Theater“ kam es darauf an, diese Kunstarten ihres Eigenwertes zu entkleiden und sie in einem wagnerianischen „Gesamtkunstwerk“ aufgehen zu lassen. Ähnliches forderte auch Otakar Zich in seiner „Ästhetik der dramatischen Kunst“. Ganz anders verhält es sich mit dem epischen Theater. Brecht sieht die Hauptaufgabe des Theaters in der Darlegung der Fabel und deren Vermittlung mit Hilfe von Verfremdungen. Diese Aufgabe ist nicht nur dem Schauspieler gestellt. Die Interpretation der Fabel ist Sache des Theaters als Ganzes. Neben dem

²⁸ Jan Mukařovský, o. c., S. 264. [„— — spojení faktů a věcí navzájem odloučených ve významovou jednotu ponechává se divákovi nebo čtenáři jako úkol.“]

Schauspieler beteiligt sich daran der bildende Künstler, der Maskenbildner, der Kostümmacher, der Musiker, der Choreograph usw. Alle leisten einen Beitrag zum gemeinsamen Werk, *ohne sich ihrer künstlerischen Selbständigkeit zu begeben.*

Nehmen wir als Beispiel die Musik des epischen Theaters. Der allgemeine Gestus des Zeigens wird in gewissen Fällen durch „musikalische Adressen“ betont, die an das Publikum gerichtet sind. Der Schauspieler soll also nicht zum Gesang übergehen, der Song soll mit Hilfe geeigneter Mittel aus dem Bühnenganzem ausgegliedert werden. Die Musik muß sich aus ihrer untergeordneten Stellung emanzipieren, sie begleitet nicht, sie gibt sich mit bloßem Stimmungsausdruck nicht zufrieden. In diesem Zusammenhang erinnert Brecht an die erfolgreiche Mitarbeit Hans Eislers am „Galilei“. Seine triumphale und drohende Musik zum Fastnachtsumzug der Gilden verkündet die revolutionäre Hoffnung, die das Volk mit der Lehre Galileis verknüpft, und fördert wesentlich die Zügigkeit der Handlung. Die Musik kann im Stück auf verschiedene Weise zur Geltung kommen und dem Thema gegenüber einen eigenen Standpunkt beziehen.

Ähnlich wird auch die Szenographie gleichberechtigt. Sie schafft nicht mehr illusorische Wohnstätten und Landschaften. Gaspar Neher läßt z. B. vor „Galilei“ Landkarten, Dokumente und Kunstwerke der Renaissance projizieren. Nicht minder selbständig wird im Endergebnis der Bühnengestaltung die Choreographie.

Die ästhetische und zugleich ideologische Wirksamkeit des epischen Theaters ergibt sich also aus der Widersprüchlichkeit seiner Komponenten, die selbst veränderlich ist, d. h. im Verlauf der Handlung kommt es zwischen den Komponenten zu immer neuen Antinomien.²⁹

Die vom „dramatischen“ Theater angestrebte Synthese ist eine Verschmelzung der Kunstarten. Sie führte zum Verlust der theatralischen Spezifität und zu illusorischen Bühnengestaltungen des Lebens. Die Synthese des epischen Theaters hingegen beläßt den einzelnen Komponenten relative Selbständigkeit, um im Ergebnis der Widersprüchlichkeiten umso kräftiger die Eigenständigkeit der Bühnenkunst hervortreten zu lassen. Diese Feststellung mag etwas paradox anmuten, doch ermöglicht sie uns die Frage nach der Eigenheit des Theaters vor allem als eine Frage nach dem qualitativen Verhältnis der einzelnen Komponenten des Bühnenwerkes zu behandeln.

Mukařovský führt in seiner Studie den Nachweis, „daß die moderne Kunst auf dialektischen Widersprüchen aufgebaut ist; das bedeutet nicht, daß es in anderen Entwicklungsphasen keine solche Widersprüche gäbe — sie sind ja immer die treibende Kraft der Entwicklung —, aber daß die Antinomien, die in der Regel nach und nach wirksam werden, in der mo-

²⁹ „So seien alle Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen nicht um ein ‚Gesamtkunstwerk‘ herzustellen, in dem sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden.“ (Bertolt Brecht, o. c., Suhrkamp Verlag, S. 171.)

dernen Kunst auf einmal, gehäuft und sehr eindringlich, sich gegenseitig überschneidend und ohne Tarnung auftreten.“³⁰

Auch in Brechts epischem (dialektischem) Theater kommt es zu einer bewußten Häufung der Antinomien. Brecht spricht ausdrücklich von der Dialektik auf dem Theater. Sie ermöglicht ihm eine tiefere Einsicht in die gesellschaftlichen Prozesse, mit ihrer Hilfe bildet er die Welt als erkennbar und daher auch als veränderbar ab. „Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuß zu machen. Die Überraschung der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeiten usw., das sind Vernügun-gen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit.“³¹

Versuchen wir nun auf Grund der vorangegangenen Vergleiche zu einem Schluß zu gelangen. Mukařovskýs Studie ist eine ausgezeichnete dialektische Analyse der Widersprüche im Bereich der modernen Kunst. Mit Hilfe der dialektischen Methode gelang es Mukařovský auf Grund der Untersuchung konkreter Phänomene die gemeinsamen und charakteristischen Züge der modernen Kunst zu begreifen. Er beschränkte sich nicht auf eine bestimmte Kunstart, sondern führt Beispiele aus der Literatur, den bildenden Künsten und der Musik an. Er war sich darüber im klaren, daß neben den grundlegenden dialektischen Antinomien, die alle Kunstbereiche beherrschen, auch noch Antinomien innerhalb der einzelnen Kunstarten bestehen und spezifiziert werden können.

Brechts Theaterwerk ist das Ergebnis modernen Kunstschaffens und ist als solches und auch durch die politischen und künstlerischen Zielsetzungen an Widersprüchen besonders reich. Zu einer zielbewußten Anwendung der Dialektik gelangt Brecht allerdings erst nach dem zweiten Weltkrieg, da er auf Grund der bisherigen Theaterpraxis seine künstlerischen Ansichten formuliert und Erkenntnisse in seinem Schaffen programmatisch weiterentwickelt.

Die auffallende Übereinstimmung, die wir zwischen den Ansichten des Theoretikers Mukařovský und des schöpferischen Künstlers Brecht feststellen konnten, resultiert aus der beiden gemeinsamen dialektischen Denkweise. Sowohl Mukařovský als auch Brecht hatten sich bei Lenin über Wesen und Grundsätze der Dialektik belehrt.

Brecht handelte es sich vor allem darum, mit Hilfe der Dialektik ein Vergnügungstheater zu schaffen, das dem Zuschauer zwar genügend Raum böte, sich seine eigene Meinung zu bilden, dabei aber zugleich unzweideutig die Weltanschauung des Verfassers verkünden und die Ereignisse unter diesem Gesichtswinkel vorführen würde, um den Zuschauer zu einer klaren politischen Stellungnahme zu bewegen. Brecht stellte die Dialektik voll in den Dienst der Ziele, die ihre klarste Formulierung in der Auf-

³⁰ Jan Mukařovský, o. c., S. 265. [Mukařovský se ve své studii pokusil ukázat, „že moderní umění je vybudováno na dialektických rozporech, nikoliv ovšem v tom smyslu, že by v jiných vývojových fázích těchto rozporů nebylo — vždyť jsou stále hybnou silou vývoje, ale tak, že rozpory, které se zpravidla uplatňují postupně, vystupují v moderním umění houfně a důrazně, působíce nezastřené a křížice se navzájem“.]

³¹ Bertolt Brecht, o. c. (Suhrkamp Verlag), S. 173.

forderung erhielten: „Ihr solltet nicht mehr lange so schreiben, daß man zwar euren Standpunkt, den kommunistischen, erkennt, aber nicht gezwungen ist, sich dafür und dagegen zu entscheiden.“³²

³² Bertolt Brecht, o. c. (Aufbau Verlag), S. 319.

PROBLÉMY DIALEKTIKY V UMĚNÍ PODLE BERTOLTA BRECHTA A JANA MUKAŘOVSKÉHO

Studie si klade za cíl srovnat postřehy Jana Mukařovského v práci Dialektické rozpory v moderním umění, která vyšla v polovině třicátých let, se závěry, k nimž dospěl ve své divadelní teorii a praxi Bertolt Brecht na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Zatímco pro Mukařovského byla dialektika jednak principem výstavby pojmového aparátu vědy, jednak metodou zkoumání konkrétních uměleckých jevů, dopracoval se Brecht k formulaci dialektiky na divadle zobecněním širší umělecké práce.

Studie sleduje jednotlivé rozpory, které Mukařovský nachází v umění vůbec, a v moderním umění zvláště, a konfrontuje je s Brechtovými závěry o dialektice na divadle.

Na prvním místě je to rozpor mezi uměním a společností. Ten se Brechtovi promítá především do sféry institucionální. Divadlo jako instituce je vždy spjato s určitou společností; každé dramatické dílo je posuzováno z hlediska zájmu této instituce. Divadlo si tedy podřizuje dramatickou formu a nikoliv naopak.

Brechtova snaha postavit proti tradičnímu „dramatickému“ divadlu své „epické“ divadlo souvisí s Mukařovského antinomií uměleckého díla jako bezprostředního výrazu subjektivního duševního stavu a jako objektivního znaku prostředkujícího mezi členy téhož kolektivu. Zatímco „dramatické“ divadlo je podle Brechta mnohem subjektivnější a snaží se být ekvivalentem duševního stavu jak původcova, tak vnímatelova, „epická“ forma divadla usiluje být nadindividuálním znakem odpoutaným od jakéhokoliv subjektu a zdůrazňujícím to, co je přístupno obecnému pochopení.

Klíčové postavení v Brechtově divadelní poetice zaujímá antinomie, která podle Mukařovského představuje protiklad mezi uměleckým dílem jako znakem autonomním a sdělovacím. V této antinomii, týkající se ovšem jen umění tzv. tématických, jde o oscilaci mezi fiktivností a pravdivostí. Této oscilace využívá Brecht ve svém směřování za divadelní specifičností (paradoxně k ní dospívá cestou zliterárního divadla, zatímco mnozí divadelní reformátoři volili cestu právě opačnou). Z této oscilace vychází jak celý Brechtův model divadla, tak jeho požadavek poznávání známého a ozvláštňení jednotlivých významových prvků inscenace metodou zcizení.

Mukařovský se dále zabývá antinomií mezi materiálem a jeho užitím v uměleckém díle. Tuto antinomií, týkající se především umění prostorových, lze vztahovat i na umění časoprostorové, tj. na divadlo, a to zejména na hereckou a scénografickou složku v brechtovském pojetí divadla.

Herec v epickém divadle si záměrně zachovává od postavy odstup, staví se — řečeno s Mukařovským — „v protiklad k umělecké struktuře, přestože je do ní vpjat“, aby mohl výrazněji ukázat determinovanost postavy společenskými silami. Ve scénografii týká se tato antinomie obnažení jeviště i světelných zdrojů, volby nezvyklých materiálů, které nepředstírají jiné látkové vlastnosti. Tato antinomie neustále upozorňuje diváka na to, že na jevišti nejde o skutečnost, ale o divadlo s veškerou jeho specifičností.

Antinomie mezi výtvary s dominantní funkcí estetickou a funkcemi jinými týká se úzce naučného charakteru Brechtovy tvorby. Jestliže Mukařovský připomíná případy uměleckých děl, v nichž krajní zdůrazňování nebo popírání estetické funkce přechází zvratem ve vlastní protiklad, pak se nauková funkce akcentovaná v Brechtově epickém divadle mění ve funkci estetickou. Divák Brechtova divadla dochází k estetickému uspokojení novým poznáním známého.

K vnitřním antinomiím estetické funkce samé patří protiklad mezi obsahem a formou, jejich vzájemná dialektická podmíněnost. Drama a divadlo v té podobě, v jaké je nalezl Brecht, nemohly vyhovovat jeho záměrům; proto začal usilovat o jejich proměnu. K tomu účelu musel ovšem ve smyslu antinomie, kterou naznačil Mukařovský, opustit typ aristotelského dramatu i odpovídajícího mu jevištního

stylu a provést reorganizaci látky pomocí formy. Přitom ovšem u Brechta nejde o absolutní negaci, nýbrž o proces negace formy, jak ukazuje jeho autorský vývoj od „Lehrstücků“ k Životu Galileiho. V každém Brechtově díle se uskutečňuje spojení tradice a novátorství jiným způsobem – podle povahy látky a politického účinku, kterého chtěl dosáhnout.

S dialektikou obsahu a formy úzce souvisí protiklad mezi jednotností a mnohostí tématu. Tuto antinomií můžeme nalézt i u Brechta, jemuž stará zauzlená fabule nevyhovovala a proto se ji snažil vystavět tak, aby si každá z jejích částí podržela samostatný, věcný vztah k realitě.

Konečně sem patří antinomie mezi jednotlivými složkami divadelního výrazu. V „dramatickém“ divadle šlo o to, aby se jednotlivá umění vstupující do syntézy vzdala své samostatnosti a rozplynula se ve wagnerovském „Gesamtkunstwerku“. Naproti tomu ideologický a současně i estetický účinek epického divadla je založen na protikladnosti jeho jednotlivých složek, přičemž tato protikladnost je proměnlivá, to znamená, že v průběhu děje vstupují jednotlivé složky inscenace do stále nových antinomií.

Studie Ja. a Mukařovského rozebírá rozpory celé oblasti moderního umění. Brecht usiloval prostřednictvím dialektiky vytvářet zábavné divadlo, které by jasně vypoovídalo o jeho světovém názoru, ale zároveň ponechávalo dosti prostoru divákovi, aby sám zaujal stanovisko.

