

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Verfremdung im Konstruktiven Realismus und bei
Brecht“

Verfasser

Michael Franck

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Dezember 2011

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt: A 296
Studienrichtung lt. Studienbuchblatt: Philosophie
Betreuer: Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Friedrich Wallner

Mein besonderer Dank gilt:

Univ. Prof. i.R. Mag. Dr. Friedrich Wallner

MMag. DDr. Kurt Greiner

ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister

Meinen Eltern Ingrid und Wolfgang Franck

Judith Beatrix Mädl

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
 Kapitel 1: Was ist Verfremdung	11
I. Verfremdung im Konstruktiven Realismus.....	11
1. Eine kurze Einführung in den Konstruktiven Realismus.....	11
2. Verfremdung als philosophische Methode	17
3. Verfremdung als hermeneutisches Verfahren.....	21
4. Verfremdung in der Wissenschaftspraxis.....	26
5. Verfremdung und Interdisziplinarität	28
6. Verfremdung und Interkulturalität.....	30
II. Verfremdung bei Brecht	34
1. Brechts Theatertheorie.....	34
2. Der Begriff der Verfremdung	44
3. Arten der Verfremdung.....	45
 Kapitel 2: Die Verfremdungen im Vergleich	49
1. Mommsens Staatsanwalt und Wittgensteins Schmerz.....	49
2. Semiotik der Verfremdung	54
3. Die Absicht hinter der Verfremdung	56
4. Historisierung	59
 Kapitel 3: Berührungspunkte der Verfremdungen zu anderen Bereichen	61
1. Sokrates	61
2. Komik	66
3. Ostranenie	73
4. China	78

Kapitel 4: Philosophie und Theater	82
I. Brechts Verhältnis zur Philosophie	82
1. Brecht und Marx	82
2. Brecht und Wahrheit	88
3. Brecht und chinesische Philosophie	89
II. Ethik, Ästhetik und Narration im Konstruktiven Realismus	91
1. Ethik	91
2. Ästhetik	93
3. Narration	94
5. Kapitel: Verfremdete Verfremdung	97
1. Verfremdung des CR im Kontext von Bertolt Brechts epischem Theater....	97
2. Die Verfremdung Brechts im Konstruktiven Realismus	103
3. Auswertung der Verfremdungen	105
Conclusio	107
Literaturverzeichnis	116
Zusammenfassung (Deutsch)	125
Abstract (English)	127
Curriculum Vitae	128

Vorwort

In vielen Bereichen, seien es Philosophie, Literaturtheorie, Musik, Theater, Dramaturgie, Kybernetik oder Theologie, kann man auf ein Verfahren stoßen, das Verfremdung genannt wird. Dieses Verfahren wird in der Regel ausgiebig im jeweiligen Feld diskutiert und selten gleicht es dabei der Verfremdung eines anderen Bereiches. Zwei dieser Verfremdungen möchte ich in dieser Arbeit einander gegenüberstellen. Die Verfremdung Brechts stellt das erste Auftauchen einer Theorie eines Verfahrens der Verfremdung dar. Brecht gab der Verfremdung ihren Namen. Die Verfremdung des Konstruktiven Realismus (CR) ist vielleicht die jüngste Verfremdung. Die Tatsache, dass beide Verfremdungen in so offensichtlich verschiedenen Bereichen wie Theater und Literatur auf der einen und Epistemologie und Wissenschaftstheorie auf der anderen Seite beheimatet sind und trotzdem beide (u.a.) mit Text operieren, macht sie für einen Vergleich besonders geeignet.

Meiner Arbeit stelle ich die Hypothese voraus, dass die Verfremdungen voneinander verschiedene Verfahren sind. Diese Vorannahme ist zugleich auch eine methodische Voraussetzung. Schließlich wäre es witzlos, etwas mit sich selbst zu vergleichen. Natürlich ziele ich darauf ab, meine Annahme zu beweisen. Die weiteren Ziele meiner Arbeit sind es, das Verhältnis der beiden Verfremdungen zueinander zu enträtseln und möglichst viel über sie herauszufinden. Es geht mir darum, ihre Verfahren darzustellen, sie voneinander abzugrenzen und Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu finden. Worum es mir aber nicht geht, ist eine Aufarbeitung der philosophischen Aufarbeitungen von Brechts Verfremdung. Ernst Bloch scheint mir eine eigene Verfremdung zu haben¹, Marcuses Interpretation² und Adornos Zurückweisung derselben³ scheinen mir kaum zu meiner Arbeit beizutragen. Ebenso wenig wie Walther Benjamins Schriften über Brecht⁴, zu denen es bereits ausreichend Arbeiten gibt⁵. All das scheinen mir nur Abwege von meinem Projekt zu sein, weshalb ich sie nicht beschreiten werde.

¹ Siehe: Bloch: Verfremdungen 1. Siehe weiters: Bloch: Verfremdungen 2.

² Marcuse: Der eindimensionale Mensch.

³ Adorno: Ästhetische Theorie.

⁴ Benjamin: Versuche über Brecht. Siehe weiters: Benjamin: Wahlverwandtschaften: Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur.

⁵ Siehe: Nägele: Von der Ästhetik zur Poetik: Brecht, Benjamin und die Poetik der Zäsur. In: Ders.: Lesarten der Moderne. Siehe weiters: Nägele (Hg): Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity. Siehe weiters: Nägele: Literarische Vexierbilder.

Im ersten Kapitel werde ich die Verfremdungen gesondert vorstellen. Ich werde ihr theoretisches Umfeld kurz darstellen und erklären, auf welche Probleme sie dort angewandt werden, was also ihre Aufgabe in der jeweiligen Theorie ist.

Erst im zweiten Kapitel werde ich die Verfremdungen einander gegenüberstellen. Im Zuge dieser Konfrontation will ich ihre Vorgangsweisen herausarbeiten. Ich gehe dabei von ihrem Umgang mit Zeichen aus. Für eine vollwertige Semiotik aber wird der Raum fehlen, wie auch die Notwendigkeit, weshalb ich es bei einer, wie ich es nenne, Vulgärsemiotik bewenden belassen werde, die eine erste wichtige Erkenntnis dieser Arbeit sein wird. Nach dieser ersten Differenzierung der Verfremdungen werde ich noch einen zweiten Unterschied hervorheben, der in der Absicht, aus der heraus verfremdet wird, liegt. Eine Gemeinsamkeit hingegen sehe ich im aufklärerischen Anliegen, das in beiden präsent ist und das ich unter dem Schlagwort Historisierung behandeln werde.

Das dritte Kapitel befasst sich mit Bereichen, die mit den Verfremdungen verwandt sind. Einen gemeinsamen Urahnen sehe ich in der Philosophie des Sokrates, eine gemeinsame frappierende Ähnlichkeit mit dem Humor und eine gemeinsame Schwester in der Ostranenie. Darüber hinaus unterhalten beide eine Beziehung zum chinesischen Denken.

Bis zum vierten Kapitel werde ich bereits mehrmals auf Brechts Verbindung zu Marx hingewiesen haben. In diesem Kapitel endlich werde ich sie erklären, so weit es mir möglich ist bzw. so weit es notwendig ist. Darüber hinaus werde ich erneut auf Brechts zweite philosophische Inspirationsquelle, die chinesische Philosophie, speziell den Taoismus, eingehen. Außerdem werde ich, wo ich doch einen Vergleich mit einer epistemologischen Position durchführe, Brechts Verständnis von Wahrheit rekonstruieren. Auf der anderen Seite muss ich dann aber auch ein mögliches Verständnis des Konstruktiven Realismus von Moral und Ethik sowie Ästhetik und Narration skizzieren.

Im fünften Kapitel ist es dann letztlich so weit: Die Verfremdungen werden verfremdet.⁶ Wenn man einen Kontextvergleich zwecks Analyse zwischen einer Methode für Kontextvergleich und Analyse und einer anderen durchführt, wäre es doch eine vergebene Chance, sie nicht auch auf sich selbst anzuwenden. Ich werde

⁶ Dazu inspirierte mich der einzige Text in dem die Verfremdung Brechts und die des CR bereits gegenübergestellt wurden. Darin bezeichnet Lucas Pawlik die Verfremdung Wallners als eine "Verfremdung der Verfremdung Bertolt Brechts". Siehe: Pawlik: Zurück in die Zukunft. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Verfremdung. In: Greiner, Wallner, Gostentschnig (Hrsg): Verfremdung - Strangeification, S.22.

versuchen die Verfremdungen auseinander abzuleiten, indem ich die eine in den Kontext der anderen verfremde. Dabei werden, wie ich hoffe, einige Voraussetzungen sichtbar, die die Verfremdungen zentral bestimmen und zu dem machen, was sie sind.

1. Kapitel:

Was ist Verfremdung

I. Verfremdung im Konstruktiven Realismus

1. Eine kurze Einführung in den Konstruktiven Realismus

Die Grundthese des Konstruktivismus besteht darin, dass eine Theorie nicht ein Abbild des darin beschriebenen Vorganges ist, sondern ein Konstrukt. Anders ausgedrückt enträtselt der Wissenschaftler nicht die Natur, sondern er konstruiert ein Modell. Dabei wirft sich naturgemäß die Frage nach dem Verhältnis zwischen Natur und Modell auf. Diese Frage führt im speziellen Einzelfall zu der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Modell und der Wirklichkeit des darin beschriebenen Vorgangs. Eben diese zweite Frage aber ist im Konstruktivismus unsinnig. Die Problematik wird dann offenbar, wenn wir anstatt des Wortes Vorgang das Wort Phänomen verwenden, denn dann lehrt uns bereits ein Blick in ein philosophisches Wörterbuch, dass wir nicht mehr von Natur sprechen, sondern davon, wie sie uns erscheint. Somit würden wir dann nach dem Verhältnis zwischen dem Modell, das wir konstruierten, und dem Phänomen, also dem uns Erscheinenden, dem Produkt unserer Perzeption, fragen. Diese Frage ergibt einen Sinn, ist jedoch grundsätzlich anders zu beantworten als noch die erste allgemeine und die zweite unsinnige Fassung. Denn um die Frage nach dem Verhältnis von Denken und Welt zu beantworten, müssten wir, salopp formuliert, unser Denken verlassen können, um angemessen darüber nachzudenken – sprich dieses Verhältnis von außen betrachten. Da das nun einmal nicht möglich ist, wollen wir dieses Problem vorerst beiseite lassen, hat sich doch immerhin die gesamte Philosophie von der Antike bis heute darüber den Kopf zerbrochen und es immer noch nicht befriedigend gelöst. Es läuft letztlich auf die Frage hinaus, was Wahrheit ist und wie wir sie erkennen können. Bevor ich diesen Problemkomplex verlasse, möchte ich aber noch auf eine

bestimmte Theorie der Wahrheit, nämlich die Adäquationstheorie, und warum sie gescheitert ist, eingehen.

Sie ist die älteste und einfachste Wahrheitstheorie, die besagt, dass eine Aussage über einen Gegenstand dann wahr sei, wenn dieser Gegenstand sich auch in Wirklichkeit so verhält und so beschaffen ist wie in der Aussage behauptet. Um die solcherart definierte Wahrheit zu überprüfen, müssten wir aber den Gegenstand direkt betrachten können. Er ist uns dummerweise aber nur in Form von Urteilen gegeben, um es mit Kant zu sagen. Nehmen wir erneut das philosophische Wörterbuch zur Hand und legen die kantischen Begriffe Phänomenon und Noumenon an diese Problemstellung an, so werden wir feststellen, dass wir es nicht schaffen können, aus dem Bereich der Phänomene herauszusteigen, um die Dinge an sich direkt zu betrachten und mit unseren Aussagen zu vergleichen.

Jetzt sehen wir auch, warum die zweite Frage, nämlich die nach dem Verhältnis zwischen dem wirklichen Vorgang und der Theorie, im Konstruktivismus keinen Sinn macht. Wir haben den Phänomenbereich nie verlassen, und der Gegenstand selbst ist uns nur als bereits Vermitteltes gegeben, mehr noch – und das ist die Pointe im Konstruktivismus –, er selbst ist ein Konstrukt. Daher stammt auch das Wallner'sche Diktum, das Kurt Greiner zum Motto seiner Einführung in den Konstruktiven Realismus⁷ machte: „Das Objekt der Naturwissenschaften ist nicht die Natur.“⁸

Um diese Aussage in ihrem vollen Umfang verständlich zu machen, ist an dieser Stelle erneut ein kurzer Exkurs notwendig. Ich möchte hier im Folgenden das Verhältnis von Theorie und Objekt, ausgehend vom Verhältnis zwischen Objekt und Methode sowie vom Verhältnis zwischen Theorie und Beobachtung, in Grundzügen skizzieren, um diese Annahme Wallners zu erklären.

Um die angemessene Methode zur Untersuchung eines Gegenstandes zu wählen, ist es notwendig, bereits eine gewisse Vorstellung von diesem Objekt zu haben, die dann bei der Methodenwahl bzw. Methodenentwicklung zum Tragen kommt. Auf der anderen Seite ist die Beobachtung von Phänomenen, sowohl im Experiment, wo es ja nicht weiter verwunderlich ist, als auch in der Festlegung, was überhaupt als Phänomen gilt, der Wahrnehmung von etwas als Phänomen, theoriegeladen. Das, was wir mit unserem Blick auf die Welt wahrnehmen (hier wörtlich als für wahr nehmen), hängt davon ab, mit welchen Vorstellungen wir auf die Welt blicken. Was wir sehen, ist das, was wir aufgrund unseres Vorwissens erwarten zu sehen (ein

⁷ Greiner: Therapie der Wissenschaft.

⁸ Ebenda, S. 7.

Umstand, der für die Verfremdung von zentraler Bedeutung ist). Dieses Vorwissen ist notwendig, um überhaupt in der Lage zu sein, das über sie konstruierte Objekt zum Gegenstand von Untersuchungen machen zu können, da wir nur so überhaupt eine Idee davon haben können, welche Aspekte davon zu untersuchen sind und wie wir das bewerkstelligen können.

Wir sehen also, dass sich die Wissenschaft nie auf die Natur im eigentlichen Sinn bezieht, sondern sich nur über theoriebeladene Beobachtungen⁹ in Objekt-Methode-Zirkeln¹⁰ bewegt. Diese Erkenntnis birgt natürlich gewisse Gefahren für die Wissenschaft, deren größte wohl der Instrumentalismus darstellt¹¹. Doch wäre es verfehlt, sie aus enttäuschter Erwartungshaltung als gescheitert aufzugeben und daraus gar die Rechtfertigung abzuleiten, die Wissenschaft auf eine Stufe mit Esoterik und ähnlicher Scharlatanerie zu stellen. Es ist keine Schwäche der Wissenschaft, keine Metaphysik zu sein, sondern ihre wahre Stärke. In der von Kuhn beschriebenen Wissenschaftsgeschichte¹² sind es gerade die Perspektivenwechsel in den Betrachtungen, die den Fortschritt bringen. Eine kleine Änderung des Blickwinkels eröffnet völlig neue Möglichkeiten, Phänomene zu strukturieren und Wissen zu generieren (was schließlich das Geschäft der Wissenschaft ist, wie ihr Name schon verrät: die Wissen schafft).

Der große Vorteil, nicht mehr die eine einzige ontische Wahrheit in Anspruch zu nehmen, besteht darin, dass es dann möglich ist, dass verschiedene inkommensurable Wissenssysteme nebeneinander bestehen können, ohne dass dies ein Widerspruch wäre. Genau das ist in der Wissenschaft Alltag. Da nun aber, wie ich bereits behauptet habe, nicht alle Wissenssysteme gleichwertig sind bzw. überhaupt einmal festgelegt werden muss, was ein solches ist, wird es für die Epistemologie notwendig, in diesem Bereich Leistungen zu vollbringen. Genau das ist das Ziel des Konstruktiven Realismus. Es geht ihm dabei nicht darum, Normen für die Wissenschaft zu entwickeln, sondern ein Verstehen des Prozesses der Wissensgenerierung im jeweiligen Bereich zu ermöglichen. Das ist besonders wichtig, wenn das Konglomerat formaler Sätze Schwierigkeiten in der Interpretation bereitet, also ein Wissenszweig in den Instrumentalismus abzudriften droht, oder

⁹ Siehe hierzu Kuhn und Feyerabend.

¹⁰ Der Objekt-Methode-Zirkel ist eine der Grundannahmen im CR. Für Näheres siehe: Greiner: Therapie der Wissenschaft. S. 31ff.

¹¹ D.h. wenn formale Methoden angewandt werden, ohne dass noch verstanden wird, was die dadurch produzierten Aussagen überhaupt bedeuten.

¹² Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.

aber wenn es gilt, interdisziplinär oder gar interkulturell zu arbeiten, i.e. wenn verschiedene Wissenssysteme aufeinanderprallen. Im Konstruktiven Realismus gibt es dazu eine eigene Ontologie, die die Verhältnisse unter den Konstrukten klären soll, und eine zentrale Methode, um dem Verstehen dieser Konstrukte Vorschub zu leisten.

Die Ontologie des Konstruktiven Realismus ist keine Metaphysik. Sie gibt dem Wissenschaftler und Philosophen Sprachspiele in die Hand, zur Rede über die Vorgänge der Wissensgenerierung. Dabei werden zunächst drei Welten, also drei Formen der Rede von Welt, unterschieden: Wirklichkeit, Realität und Lebenswelt.

Die Wirklichkeit ist die Welt, wie sie wirklich ist. Es ist die Welt an sich, die es auch ohne uns gibt, der Lärm, den ein fallender Baum im Wald verursacht, auch wenn es niemand hört. Diese Welt ist unserer Erkenntnis nicht zugänglich, da sie per definitionem unerkannt ist. Es ist die Natur, die nicht Gegenstand der Naturwissenschaft ist, es nicht sein kann. Diese Welt wirkt selbstverständlich auf uns. Wir können von einem umstürzenden Baum erschlagen werden, gerade wenn wir ihn nicht hören. Die Wirklichkeit ist die Welt, in der wir uns bewegen, in der wir leben und in der wir uns orientieren müssen, um zu überleben. Diese Orientierung aber ist dann ein Produkt unseres Geistes und nicht mehr die Wirklichkeit.

Die Realität ist ein Produkt unseres Geistes. Es ist die Gesamtheit unserer Forschungsleistungen auf ihrem aktuellen Stand. Auf den Punkt gebracht: Die Realität ist die Art, wie wir uns die Welt erklären. In unserem Beispiel vom Baum im Wald wäre es eben, wie wir uns die Vorgänge im Wald erklären, vom Wachsen der Pflanzen über das Verhalten der Tiere über das Zusammenspiel verschiedener Lebensformen und die physikalischen Gesetze, denen sie unterworfen sind. Es ist unsere Art, uns den Baum, den Wald, in dem er steht, und die Ursache seines Umfallens begreiflich zu machen. Ich sage bewusst unsere Art, denn die Realität ist nicht geschlossen, nicht abgeschlossen und nicht die einzige ihrer Art. Sie ist nicht vollständig und kann nicht alles erklären. Sie ist nicht vollendet, sondern in stetigem Wandel. Die Realität des Waldes im Mittelalter war eine gänzlich andere als die heutige. Und sie ist nicht die einzige Art, sich den Wald zu erklären. Es können mehrere Realitäten nebeneinander bestehen. Innerhalb der Realität herrscht, bei näherem Hinsehen, ein ziemliches Gewimmel. Es gibt in ihr zahlreiche, einander oft widerstreitende, Erklärungsansätze. Diese werden im CR Mikrowelten genannt. Es

handelt sich bei einer Mikrowelt um eine konkrete wissenschaftliche Theorie. Es ist mehr oder weniger das, was Kuhn mit dem Begriff Paradigma bezeichnete. In einer Mikrowelt haben wir es nicht mehr mit einem wirklichen, konkreten Baum zu tun, der uns auf den Kopf fällt, sondern mit einem abstrakten Baum in unserem Kopf. Eine Mikrowelt wären zum Beispiel die Fallgesetze, nach denen wir die Geschwindigkeit, mit der der Baum fällt, berechnen und vorhersagen können. Und zwar für alle Bäume, Masten, Pfähle, Obelisk usw. Es ist kein bestimmter Gegenstand mehr, sondern nur noch in Objekt X das bestimmte relevante Parameter erfüllt, die in die Gleichung eingesetzt werden, um das Ergebnis, die Vorhersage, zu produzieren. Die Summe aller Mikrowelten, die wir als gültig ansehen und ernsthaft gebrauchen, ist unsere Realität. Aber Mikrowelten können auch technische Verwirklichungen mit sich bringen. Damit meine ich, dass Mikrowelten uns bestimmte Anwendungen ermöglichen, die dann Wirklichkeit werden. Sie ersetzen bestimmte Bereiche der Wirklichkeit. Dafür gibt es unzählige Beispiele wie etwa Autos, Flugzeuge, Computer usw. Wir interagieren hier mit Mikrowelten, die Wirklichkeit wurden und einen Teil der anderen Wirklichkeit verdrängt haben. Unser Handeln hat einen Einfluss auf die Wirklichkeit und Technik verändert die Natur. Für unser Beispiel heißt das, dass niemand den Baum umfallen hört, weil wir mittlerweile alle in Städten leben.

Als dritte Welt gibt es im CR noch die Lebenswelt. Diese ist im Gegensatz zur wissenschaftlichen Realität die vorwissenschaftliche, überkommene, kulturspezifische Vorstellung, die wir uns von der Welt machen. Sie ist letztlich der Grund, warum eine Frage in einer bestimmten Kultur während einer bestimmten Epoche überhaupt aufkommt und wie mit ihr umgegangen wird. Lebenswelt und Realität beeinflussen sich gegenseitig.

Offen geblieben ist aber immer noch die Frage nach der Verbindlichkeit wissenschaftlicher Aussagen. Wie bereits dargelegt, ist ein Einblick in die Wirklichkeit nicht möglich und im CR, wie aus seiner Ontologie ersichtlich wird, auch eine unsinnige Annahme, da doch der Blick bereits eine Erkenntnishandlung voraussetzt, ein Verstehen und Auffassen des Gegebenen, eine Orientierung, die schon nicht mehr die bloße Wirklichkeit selbst wäre, sondern ein Gedankenkonstrukt und somit Realität. Eine allumfassende, absolute, metaphysische Erkenntnis ist nur eine Chimäre, die es nicht geben kann. Damit wird ein metaphysischer

Verbindlichkeitsanspruch, an dem sich alle Erkenntnis zu messen hat, obsolet. Die Verbindlichkeit im CR muss notwendigerweise eine andere sein.

Machen wir erneut einen Blick zurück auf das bisher Gesagte. Wie bereits erwähnt bilden Objekt und Methode dahingehend einen Zirkel, dass, um eine Methode zu Untersuchung eines Objektes zu entwickeln, ein bestimmtes Vorverständnis des Objektes vorausgesetzt ist. Diese Voraussetzungen können in den vorangegangenen Leistungen der jeweiligen Disziplin liegen, mehr noch und grundlegender finden sie sich in den überkommenen kulturellen Vorstellungen der Lebenswelt. Eine besonders fundamentale Voraussetzung wäre beispielsweise jene, dass die Welt eine rationale Struktur hätte – entlang gleichbleibender Gesetze funktionieren würde. Diese Vorstellung ist vollkommen unbeweisbar, weitestgehend unhinterfragt und im Kontext einer Fachwissenschaft auch weitestgehend unhinterfragbar.

Ein weiterer Punkt, der aus der Ontologie des CR hervorgeht, ist der, dass Erkenntnis eine aktive Handlung ist. Realität setzt handelnde Individuen, die sich darüber hinaus noch in einer Lebenswelt befinden, die ihnen Voraussetzungen vorgibt, voraus. Die Voraussetzungen der Erkenntnishandlungen zu kennen heißt nun auch zu verstehen, wie sie zustande kamen und in welchem Bereich sie gelten. Die Verbindlichkeit einer wissenschaftlichen Theorie besteht im CR darin, dass wir nachvollziehen und verstehen können, wie sie zustande kam, was ihr als Vorannahme vorausgesetzt ist und unter welchen Einschränkungen – d.h. in welchem Bereich – sie demnach gilt. Oder anders ausgedrückt müssen wir, um die Verbindlichkeit einer Theorie nachvollziehen zu können, verstehen, worin dabei unsere Erkenntnishandlung besteht. Dazu ist es notwendig zu trennen, was als Voraussetzung übernommen wurde und was Teil der wissenschaftlichen Methodik ist. Die Methode, das sichtbar zu machen, ist die Verfremdung.

Die Verfremdung im Konstruktiven Realismus ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Form der Übersetzung, bei der eine Aussage (bzw. ein Aussagensystem) von einem Kontext in einen anderen – eben einen fremden – übertragen wird. Dies bringt zumeist ein bizarres Ergebnis hervor, mithilfe dessen dann die mitgedachten Voraussetzungen des einen Kontextes leichter identifiziert werden können.

2. Verfremdung als philosophische Methode

Im Konstruktiven Realismus wird die Verfremdung als philosophisches Verfahren angewendet. Bevor wir uns im Detail ansehen können, wie und in welchem Zusammenhang sie Verwendung findet, ist es aber erforderlich festzustellen, was unter Verfremdung im CR überhaupt verstanden wird. In „Wissenschaft in Reflexion“ wird sie von Fritz Wallner wie folgt definiert:

Ich nehme hier ein Aussagensystem X her, das in einem Kontext K steht. Das Aussagensystem X verlässt nun K, und X wird nun beispielsweise in einen Kontext R gestellt.

Das Verfahren der Verfremdung besteht also darin, dass wir den Kontext ändern, das Ziel besteht darin, dass wir implizite Voraussetzungen einer theoretischen Strukturierung kennen lernen. Das Ergebnis dieses Verfahrens könnte darin bestehen, dass wir uns nun außerhalb der Physik über Strukturierungsvorhaben unterhalten können, und zwar nicht in physikalischen Begriffen. Ich nehme also Wissenschaft und stelle sie in einen anderen Kontext, um das zu sehen, was bei den Strukturierungsunternehmungen der Wissenschaft unbesprochen bleibt.¹³

Was bei den Strukturierungsunternehmungen der Wissenschaft unbesprochen bleibt, sind die Voraussetzungen, die gemacht werden, was von vornherein mitgedacht wird und auch, was von vornherein ausgeschlossen wird. In einer anderen Schrift zum CR wurde das Ergebnis der Verfremdung auf den Punkt gebracht, als es hieß: „Man kann das ersehen, was man mitdenken muss, um ein Satzsystem sinnvoll zu machen, ohne es normalerweise auszusprechen.“¹⁴

Sichtbar werden die Voraussetzungen deshalb, weil das Ergebnis der Übersetzung häufig unsinnig ist und daraufhin reflektiert wird, woran das liegen könnte. Das, was mitgedacht wird, sind nicht notwendigerweise nur die Voraussetzungen, die die Theorie erst ermöglichen, also in der Ontologie des CR ausgedrückt, was die Realität vorgibt bzw. ihr an lebensweltlicher Anschauung zugrunde liegt, sondern auch manches Beiwerk, das die Lebenswelt beisteuert, ohne dass es grundlegend wäre. In beiden Fällen wird hierbei von tacit knowledge gesprochen.

Es mag nun etwas schwer sein, sich vorzustellen, was damit gemeint ist, zumal die Verfremdung als Verfahren nicht weiter formalisiert vorweggenommen werden kann, als dies eingangs bereits getan wurde. Verfremdung ist schlicht nicht vorhersagbar, und auch ihre Ergebnisse sind nicht antizipierbar, zumal es dem Urteilsvermögen der Verfremdenden obliegt, welche Schlüsse sie daraus ziehen, dass ein Aussagensystem in einem anderen Kontext unsinnig geworden ist. Die Verfremdung ist damit ein deutlich freieres Verfahren als die logische Analyse. Ihre Vorzüge liegen

¹³ Wallner: Wissenschaft in Reflexion, S. 87.

¹⁴ Pietschmann, Wallner: Gespräche über den Konstruktiven Realismus, S. 35.

nicht darin, eine bestimmte Denkrichtung zu erzwingen, sondern darin, mehrere Methodenansätze nebeneinander bestehen zu lassen und miteinander in Beziehung zu setzen, ohne den Verbindlichkeitsanspruch einem Einzelnen dabei zuzusprechen. Gleichzeitig ist es, wie im letzten Abschnitt erwähnt, Aufgabe der Verfremdung, die Verbindlichkeit der jeweiligen verfremdeten Mikrowelt zu gewährleisten, indem sie sichtbar machen soll, welche Handlungen wir setzen, indem wir sie anwenden. Eine Letztbegründung im Sinne metaphysischer Wahrheit ist dies freilich nicht. Auch ist die Verfremdung nicht eine Legitimierung der Wissenschaft, wie sie noch vom Wiener Kreis angestrebt wurde.

Die Idee, die Voraussetzungen von Wissen zu ergründen, um so zu klären, wie wir überhaupt Wissen generieren können, erinnert an die Transzendentalphilosophie Kants. Dort wird nach den Bedingungen der Möglichkeit von Wissen gefragt, wobei man, wie auch im CR, das Wissen als gegeben ansieht. Es wird ergründet, was vorauszusetzen ist, damit wir dieses Wissen haben können, und dann von diesen Voraussetzungen zum gegebenen Wissen zurückgefolgert. Diese Form des Schließens ist zirkulär. Die Frage, um die es hier geht, ist die danach, was wir wissen können.

Der größte Unterschied zu Kant besteht beim CR darin, dass Kant unserem Erkennen ein absolutes Erkennen gegenüberstellt. Kants Voraussetzung hier ist demnach eine theologische. Es gibt ein Denken Gottes, mit dem das menschliche Denken verglichen wird. Es gibt auch immer nur einen Weg und nicht mehrere Möglichkeiten zu erkennen.

Um Humes Einsprüchen zu entkommen und die Newton'sche Physik zu retten, wurde es für Kant notwendig, die Wissenschaft als etwas von uns Konstruiertes anzunehmen, da die Urteile derselben nicht aus der Erfahrung allein ableitbar sind. Kant fragte stattdessen danach, wie unser Denken beschaffen sein muss, um Wissen konstruieren zu können. In dem Zirkel aus Bewusstsein, Erfahrung und Denken bringen wir das Konstrukt der Wissenschaft hervor (die Singularform ist hier Absicht.). Das Problem hierbei ist, dass einige Voraussetzungen, die die Newton'sche Mechanik ermöglichen, daraufhin mit in die Darstellung unseres Verstandes Eingang fanden, die jedoch andere Theorien ausschließen. Das berühmteste Beispiel hierfür ist wohl die Transzendente Ästhetik, in der Raum und Zeit, die bei Newton noch als Gegebenes, innerhalb dessen sich Bewegungen vollziehen, angenommen werden, als reine Anschauungsformen des Geistes

beschrieben werden, was die Relativitätstheorie unmöglich machen würde. Dadurch, dass durch den Grenzbegriff des Dinges an sich nicht die Wahrheit unserer Erkenntnis dargelegt werden kann, sondern nur das Zustandekommen unseres Wissens, und die Voraussetzungen dafür dargelegt werden, um die Frage zu beantworten: „Was kann ich wissen?“, ist es in dieser Vorgangsweise nun von Nachteil, derart unflexibel bezüglich der Theorien, die die Wissenschaft hervorbringen kann, zu sein. Es ist bei Kant immer nur eine Strukturierung möglich, nicht mehrere, was auch ganz in seiner Absicht lag. Die Verfremdung ist an dieser Stelle ein offeneres Verfahren, das die theologischen Motive des Transzendentalismus nicht teilt.

Um vollständig zu verstehen, welche Rolle die Verfremdung im Sinne Wallners in der Philosophie einnimmt, ist es notwendig, einen Blick auf Wittgenstein zu werfen, auf den sich Wallner auch beruft. Hierzu schreibt Wallner: „Language for WITTGENSTEIN has a structure which can be compared to a transcendental circle.“¹⁵

Das, was Wittgensteins Sprachphilosophie von Kants transzendentaler Analyse des Bewusstseins unterscheidet, ist auch der springende Punkt im Verfahren der Verfremdung im CR.¹⁶

Für Wittgenstein ist die Sprache der Ort, an dem die Probleme unseres Denkens entstehen und an dem sie auch gelöst werden können. Anders ausgedrückt sind nur die Probleme, über die wir sprechen können, überhaupt Probleme. Was sich nicht in Sprache ausdrücken lässt, ist nicht Teil unserer Welt. Eine Einsicht in die objektive Welt vermag die Sprache jedoch nicht zu geben. Von der Struktur der Sprache auf die Struktur der Wirklichkeit zu schließen, wie einst eine Strukturanalogie zwischen unserem Bewusstsein und der Welt in der Philosophie angenommen wurde, ist bei Wittgenstein nicht möglich. Die Sprache bleibt sich selbst ein geschlossenes System. Warum das so ist, obgleich wir uns in unserer Rede doch auf die Welt oder zumindest unsere Erfahrung derselben beziehen, hat damit zu tun, wie sich Wittgenstein die Versprachlichung von Empfindungen vorstellt. Es handelt sich dabei um einen Vorgang des Ersetzens. Wenn ich z.B. Schmerz empfinde und daraufhin, um darüber zu reden, das Wort „Schmerz“ gebrauche, so wird die unmittelbare Empfindung durch einen Begriff ersetzt. Der Schmerz mag immer noch bestehen,

¹⁵ Wallner: Constructive Realism, S. 54.

¹⁶ Ich beziehe mich hierbei auf Wallners Äußerungen zur Philosophie Wittgensteins in der Monografie: Wallner: Constructive Realism.

doch bestand er nie in der Sprache, sondern immer nur der Begriff, der ihn ersetzte und den wir uns zum Gegenstand unserer Rede machten. „We are not discussing the pain, we are discussing its replacement.“¹⁷ Die Ähnlichkeit zum im letzten Kapitel vorgestellten Konzept der Mikrowelt wird hier offensichtlich.

Einer der Gründe für die Adaption von Wittgensteins Sprachphilosophie für eine zunächst als Wissenschaftstheorie ausgelegte Denkschule ist der, dass Wittgenstein die Wissenschaft als System sprachlicher Ausdrücke auffasst, also auch in diesen Bereich fällt. Ein anderer wichtiger Grund ist, dass Humberto Maturana, der für Wallners Denken ebenfalls eine große Rolle spielt, das Nervensystem als geschlossenes System darstellt. Das philosophische Rüstzeug, um mit geschlossenen Systemen umzugehen, bietet nun einmal Wittgensteins Philosophie.

Der wichtigste Punkt für den CR an Wittgensteins Philosophie ist der, dass es nur möglich ist, in Sprache über Sprache zu reden. Hierin liegt auch der große Unterschied zu Kants Transzendentalismus. Es gibt keinen Punkt außerhalb der Sprache, den wir erreichen können und von dem aus wir die Sprache erklären könnten. Dass Sprache nicht von einer anderen Ebene aus erklärbar ist, hat nun auch negative Folgen für alle Versuche, die Objektsprache von einer Metasprache aus zu erklären. Natürlich gibt es Metasprache und Objektsprache, aber die erste Frage ist die, ob sie miteinander identisch sind. Sind sie es, so ist ein Schließen im transzendentalen Sinn nicht machbar. Sind sie es nicht, so haben wir das Problem, dass wir für die Metasprache bestimmte Regeln festlegen müssen. Wir können aber nicht alle möglichen Regeln festlegen, sondern wir müssen einige auswählen. Je nachdem, wie nun unsere Auswahl ausfiel, sind die Ergebnisse der mit dieser Metasprache produzierten Einsichten andere. Das sind dann keine allgemeinen Einsichten mehr, die auf diesem Wege gewonnen werden, sondern, je nach verwendetem Regelsystem, spezielle. Für die Sprachphilosophie gilt demnach: „We cannot give rules for language, we only can watch how language works and, by insight into the working of language, understand what language is doing.“¹⁸

Dieser Satz Wallners zielt bereits sehr stark in Richtung Konstruktiver Realismus ab. Die Übersetzung einer Aussage in einen anderen Kontext verzichtet nämlich auf eine Metaebene. Dadurch ist sie zugleich auch nicht normierend vorwegnehmbar. Dieses „Spiel mit Kontexten“¹⁹ ist ein methodologischer Trick²⁰, bei dem auf eine Trennung

¹⁷ Wallner: Constructive Realism, S. 55.

¹⁸ Ebenda, S. 59.

¹⁹ Wallner: Konstruktion der Realität, S.94.

von Objektebene und Metaebene verzichtet wird, auf deren Basis bisher versucht wurde die Gültigkeit wissenschaftlicher Aussagen zu legitimieren. Diese Legitimierung wird im CR fallengelassen. Eine Letztbegründung ist im CR nicht vorgesehen und auch nicht sinnvoll. Auf einen normativen Anspruch gegenüber der Wissenschaft wird ebenfalls verzichtet. Sie wird im CR als ein selbstregulierendes System angesehen. Die einzige Form der Normierung, die die Verfremdung bietet, ist indirekter und negativer Art, indem sie aufzeigt, in welchen Kontexten ein Aussagensystem nicht funktioniert. Dies ist jedoch nicht Ziel der Verfremdung, sondern ihre Methode, um die Voraussetzungen des Aussagensystems offenzulegen. Die Verwendung von Metaebenen ist dabei nicht verboten, doch werden auch sie nur zur Verfremdung eingesetzt und nicht zur Normierung.

Insofern lässt sich sagen, dass sich die Verfremdung zur Legitimierung ebenso verhält wie Wittgensteins Sprachanalyse zu Kants Transzendentalphilosophie. Die Frage nach der Begründung unserer Erkenntnis von außerhalb wird fallengelassen, da sie als unmöglich zu lösen erkannt wurde und damit zugleich jeglicher positive normative Anspruch der Philosophie aberkannt. Ziel ist es, unser Handeln zu verstehen.

3. Verfremdung als hermeneutisches Verfahren

Die Äußerungen zu Wittgenstein im letzten Abschnitt lassen sich auf den Punkt bringen, indem man feststellt, dass, laut Wittgenstein, das Reden über Sprache – und so ziemlich alles ist Sprache, vor allem Wissenschaft – keine tiefere Einsicht in die Struktur derselben oder gar der Welt ermöglicht. Das wohl größte Projekt der Philosophie seit der Antike ist damit gescheitert. Es ist nicht mehr die Aufgabe der Philosophie, die Welt zu erklären, sondern uns zu zeigen, was wir tun, wenn wir uns die Welt erklären. Nur so können wir verstehen, was wir dabei tun. Verstehen heißt hier, dass wir in der Lage sind, unsere Satzsysteme zu deuten. Dieses hermeneutische Motiv war von Anfang an bestimmend für die Verfremdung. Bereits in „Acht Vorlesungen zum Konstruktiven Realismus“ war die Diskussion der Verstehensebene präsent. Am umfangreichsten aber wurde es in „Die Verwandlung

²⁰ Ebenda.

der Wissenschaft“ zehn Jahre später besprochen. In meinen Ausführungen werde ich mich auf diese beiden Werke stützen.

Am besten beginnen wir, indem wir uns vor Augen führen, was im Konstruktiven Realismus das Produkt wissenschaftlicher Arbeit, eine Mikrowelt, eigentlich ist:

Eine Mikrowelt ist eine strukturierte Menge von Daten, die bestimmte Eigenschaften aufweist – Eigenschaften, wie auch die Welt Eigenschaften hat. Im Unterschied zur Welt hat diese Mikrowelt eine eingeschränkte Anzahl an Eigenschaften, deshalb nennen wir sie Mikrowelt. Mikrowelten sind künstliche Weltgebilde mit einigen wenigen Eigenschaften. Diese können beispielsweise anschaulich oder formal sein.²¹

Der Sinn einer Mikrowelt ist das Handhaben von Daten. Phänomene werden in Daten zerlegt und diese dann gemäß bestimmter Satzsysteme strukturiert. Auf diesem Weg werden Vorhersagen bezüglich der Daten von Phänomenen innerhalb der Mikrowelt möglich. So weit ist das ein rein instrumenteller Vorgang. Und, wie bereits dargelegt, ist die Mikrowelt keine Beschreibung der Natur, sondern sie ersetzt sie, wie das Wort „Schmerz“ den Schmerz ersetzt.

Das Zeichen „Schmerz“ versteht man, wenn man in der Lage ist, es richtig anzuwenden. Genau darin liegt der Unterschied zwischen Alltagssprache und Mikrowelt. Letztere wird nämlich keineswegs im Sinne von Erkenntnis verstanden, wenn man bloß in der Lage ist, ihre Zeichen regelkonform zu gebrauchen. Doch dazu in Kürze mehr. Zunächst möchte ich noch erneut festhalten, was Zeichen nicht sind: Beschreibung.

Zeichen sind Mittel zur Handhabung von Information. Es sind Regeln, wie ich mit Information umgehe. Die Zeichen eines wissenschaftlichen Satzsystems dienen demnach dazu, eine bestimmte Strukturierung von bestimmten Phänomenen durchzuführen. Strukturierungen, die außerhalb der Mikrowelt nicht vorhanden sind. Das macht es mitunter problematisch, sie in die Alltagssprache zu übernehmen. Je komplexer und differenzierter eine Mikrowelt ist, umso schwieriger wird es und umso größer werden die Fehler und Missverständnisse.

Demzufolge ist eine Mikrowelt ein rein funktionales Gebilde, dessen Zeichen wir gebrauchen können, ohne sie notwendigerweise mit der Welt, in der wir leben (Lebenswelt), identifizieren zu können. Die Quantenmechanik ist ein Beispiel für eine Mikrowelt, bei der das nicht mehr ohne weiteres geht. Sie funktioniert, ihre Vorhersagen treffen zu, aber sie ist nicht verstanden, betrachtet man die Probleme bei ihrer Interpretation. Spätestens jetzt sollte offensichtlich werden: Es geht dem CR hier um die Deutung.

²¹ Wallner: Die Verwandlung der Wissenschaft, S. 212.

Die Anwendung einer Mikrowelt ist in den Händen der entsprechenden Wissenschaftler gut aufgehoben. Die Philosophie kann sich darin nicht einmischen, ohne sich selbst lächerlich zu machen. Es ist auch nicht ihre Aufgabe, Standards für das Funktionieren wissenschaftlicher Theorien festzulegen. Das zu bestimmen, gelingt der Wissenschaft auch ganz gut ohne sie. Die Aufgabe der Philosophie liegt darin, die Erkenntnis zu retten, in dieser Handhabung funktionierender Satzsysteme. Dazu ist es notwendig, die Satzsysteme zu deuten.

Deutung kann nur so entstehen, indem man abstrahiert, wovon die formale Sprache abstrahiert. Wenn wir verstehen, wovon die Satzsysteme abstrahieren, begreifen wir, welche Handlungen nötig waren und sind, um diese Satzsysteme zu konstruieren. Das heißt, Erkenntnis bedeutet nicht Erkenntnis der Natur, sondern wie man Natur strukturieren kann. Natur kann man nicht erkennen. Das praktische Verfahren dieser Deutung nennt man im Konstruktiven Realismus „Verfremdung“.²²

Worin das Verfahren der Verfremdung besteht, denke ich bereits ausreichend dargelegt zu haben. Es ist im Grunde eine Übersetzung. Bevor ich dazu übergehe, über Deutung und Übersetzung in Bezug auf Erkenntnisgewinn zu sprechen, sind noch einige Punkte zu klären.

Um die Verfremdung hier als Deutung überhaupt anwenden zu können, ist es zunächst notwendig, eine Grenze niederzureißen. Es handelt sich um die Trennung von Technik und Kontemplation. Die instrumentelle Ebene bringt Techniken hervor, die sich auf die Wirklichkeit auswirken. Die kontemplative Ebene beschäftigt sich mit Deutungen. Zieht man zwischen diesen beiden Ebenen eine Grenze, so ist die instrumentelle Ebene einem blinden Instrumentalismus anheim gefallene Ansammlung von Techniken zur Beherrschung von Welt ohne jeglichen Erkenntnisanspruch. Wobei das jetzt negativer klingt, als es eigentlich ist, denn die Welt, in der man lebt, auch in weiten Teilen kontrollieren zu können, ist eine gute Sache. Es erhöht deutlich die Lebensqualität und daran gibt es auch nichts auszusetzen. Das Problem dabei ist, dass es nicht Erkenntnis produziert.

Auf der Deutungsebene hingegen ist die Sache die, dass sie einen Inhalt braucht. Dieser Inhalt kann nur dem Handeln entspringen – dem Umgang mit Welt, denn eine andere Form des Bezuges haben wir nicht. Ansonsten wäre diese Ebene zugleich leer und erfüllt vom Überschwang der Spekulation.

Das Wort „Ebene“ in Deutungsebene und instrumenteller Ebene verdeutlicht, dass hier gedanklich eine Trennung zwischen Rätsel lösen und Rätsel interpretieren stattfindet. In älteren Philosophemen wurde die Deutung auf der Metaebene

²² Wallner: Die Verwandlung der Wissenschaft, S. 216.

vollzogen. Mit dem Wegfall derselben kamen Probleme auf.²³ Man könnte auch zwischen Deutungswissenschaft und instrumenteller Wissenschaft unterscheiden, mitunter entlang der Trennung von Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft. Tatsächlich kann man eine Mikrowelt der Naturwissenschaft innerhalb der Mikrowelten verschiedener Geisteswissenschaften – z.B. Geschichte oder Soziologie – ganz gut betrachten. Für die Verfremdung ist es aber unerheblich, ob sie Satzsystem von einer Naturwissenschaft in eine Geisteswissenschaft oder umgekehrt oder in eine andere Naturwissenschaft übersetzt. Wichtiger sind Freiheit und Offenheit der Deutung.

Erkenntnis und Freiheit gehören zusammen. Wenn man eine Ideologie vertritt, in der Erkenntnis auf systemimmanente Abläufe reduziert ist, so gibt es auch keine Freiheit. Wer hingegen sieht oder zumindest erwartet, dass ein Heraustreten aus Abläufen möglich ist, kann von Erkenntnis sprechen und auch von Freiheit, obwohl die Gesetzmäßigkeit gewahrt bleibt.²⁴

Es ist eine Freiheit im Sinne der Selbstgesetzgebung (Kants). Durch die Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten kann man sich überhaupt erst für sie entscheiden. Denn ohne die Einsicht gäbe es keine Möglichkeit zur Entscheidung. Ein resignierendes Sich-Unterordnen unter die normative Kraft des Faktischen ist im Konstruktivismus nicht vorgesehen und ein reiner Instrumentalismus eröffnet ebenfalls keine Freiheit, die Einsicht voraussetzt. Erst im Zuge der Selbstgesetzgebung aus Freiheit heraus entsteht Verbindlichkeit.

Das zweite Prinzip, welches ich vorausschicken möchte, ist das der Offenheit der Deutung. Sie resultiert daraus, dass die Deutung keine Handlungsanweisung ist. Sie beeinflusst nicht direkt die instrumentellen Abläufe einer Mikrowelt, weshalb auch mehrere verschiedene Deutungen derselben gleichzeitig möglich sind.

Diese Prinzipien von Freiheit und Offenheit bergen nun die Gefahr des Relativismus in sich. Falsch. Relativismus kann nur dann aufkommen, wenn man voraussetzt, dass es einen wahren Zugang gibt. Da aber alles Arten menschlichen Handelns sind und eben keine Beschreibung, gibt es keine Möglichkeit festzustellen, dass es davon nur eine geben kann. Die Behauptung, es gäbe nur einen richtigen Zugang, entbehrt

²³ Dieser Wegfall der Metaebene und damit der Erkenntnisrechtfertigung spiegelt sich auch im Bild des Wissenschaftlers wider, das in der Kunst präsent ist. Der Wissenschaftler in Literatur, Bühne und Film wandelte sich vom Weltdeuter, vom Schlage eines Dr. Faust, zum Spielzeugmacher, der in erster Linie interessante Maschinen baut, wie ein Doc Brown in „Back to the Future“.

²⁴ Wallner: Die Verwandlung der Wissenschaft, S. 217.

jeglicher Basis. Ebenso wenig, wie Wittgenstein Relativist war, ist es Wallner. Er greift hier ein Argument Wittgensteins auf.²⁵

Nachdem ich nun viel über den Erkenntnisgewinn durch Verfremdung gesprochen habe, ist es an der Zeit zu skizzieren, wie dieser vonstattengeht. Erkenntnis beansprucht immer aus dem System herauszutreten und es von außen zu betrachten. Bleibt man innerhalb des Systems, kann man bestenfalls das System beschreiben, es schildern. Nacherzählen ist aber nicht verstehen. Man bleibt dabei im Instrumentellen gefangen. Da es nun aber keine Metaebene gibt, von der aus die Mikrowelten betrachtet werden könnten und die allgemein gültig wäre, stehen wir hier genau vor jenem Problem, dessen Lösung die Verfremdung ist. Es werden Kontextwechsel vollzogen, die es ermöglichen, von außerhalb des Systems darauf zu blicken, ohne dass dazu eine Metaebene nötig wäre. (Es ist möglich, Metaebenen zu bilden und in diese hinein zu verfremden, aber das ist nicht zwingend erforderlich für das Zustandekommen von Verfremdung.) Es wird schlicht die Tatsache ausgenutzt, dass es mehrere Mikrowelten gibt, indem man ein Satzsystem von einer in eine andere überträgt. Wie auch bei der Übersetzung von einer Sprache in eine andere kommt es auch hier zu Abweichungen und Unschärfen. Wenn ich diese identifiziere, habe ich Einsichten über die Kontexte gewonnen, aus denen und in die ich übersetze.

Fachsprachen der jeweiligen Disziplinen behandeln ihre Objekte immer auf eine ganz bestimmte Weise. Das schränkt die Deutungen ein. Wesentlich vielfältigere Möglichkeiten bieten sich, wenn ich in die Lebenswelt hinein verfremde, da die Alltagssprache die Einschränkungen und Abstraktionen der Fachsprachen nicht kennt. Aber auch die Lebenswelt kennt Einschränkungen, die durch Verfremdung sichtbar werden können.

Zusammenfassend ließe sich also sagen, dass die Verfremdung ein Verfahren zum Erkenntnisgewinn durch Deutung mittels Übersetzung ist, das nicht auf eine Metaebene angewiesen ist und keine normativen Ansprüche an die instrumentellen Abläufe einer Mikrowelt stellt. So viel zur Theorie, wenden wir uns nun der Praxis zu.

²⁵ Ein ähnliches Argument ließe sich auch gegen den Solipsismus einbringen, der bei Wittgenstein ebenfalls auf einen Sprachmissbrauch hinausläuft. Dabei werden in diesem Fall Objektsprache und Metasprache miteinander vertauscht.

4. Verfremdung in der Wissenschaftspraxis

Mitunter könnte man mir vorwerfen, den Titel dieses Abschnittes unglücklich gewählt zu haben, wo ich doch gerade erst ausführlich erklärt habe, die Verfremdung würde in ihrer Deutung nicht in die Wissenschaftspraxis eingreifen. Und es stimmt auch, dass die Verfremdung keine normativen Ansprüche stellt. Das heißt aber nicht, die Wissenschaft sei in ihrem Vollzug völlig frei von Verfremdung. Es ging lediglich darum, dass es sich bei der Verfremdung nicht um ein Mittel zur metatheoretischen Normierung handelt. Ich habe auch zu zeigen versucht, wie eine Trennung in kontemplative und instrumentelle Ebene die Wissenschaft verarmen lässt. Nur weil die Deutung nicht mehr hierarchisch über dem Vollzug steht, heißt das nicht, der Vollzug würde nicht auch Deutung erfordern.

Ein interessantes Beispiel dafür, was alles an der Wissenschaft als Verfremdung aufgefasst werden kann, findet sich in „Konstruktion der Realität“: das Experiment.

„In der empirischen Kontrolle verfremden wir die Realität zur Wirklichkeit.“²⁶

Da das Experiment selbst Konstruktcharakter aufweist, ist der Bezug zur Wirklichkeit nur ein indirekter. Es geht mir hier aber nicht darum, die Problematik der Empirie im CR zu diskutieren, sondern darum aufzuzeigen, wie Verfremdung Eingang in die Wissenschaftspraxis findet. Wallner ging es dabei von Anfang an darum, der Wissenschaft eine Dienstleistung zu bieten.

In erster Linie ist das Ziel der Verfremdung freilich, dem Wissenschaftler ein Verfahren zu sein, das hilft, die Methoden der eigenen Disziplin besser zu verstehen. Das bringt mit sich, die Grenzen ihrer Anwendbarkeit überblicken wie auch andere Methoden als Möglichkeiten adaptieren zu können. Das Verstehen war Thema des letzten Abschnittes. Mit Grenzen der Anwendbarkeit meine ich hier zweierlei: zum einen den bereits angesprochenen, durch Voraussetzungen begrenzten Gültigkeitsbereich, der durch das Aufdecken jener Voraussetzungen offengelegt wird, zum anderen ein damit verwandtes Problem, das auftritt, wenn eine Methode für eine andere Disziplin, mit einem anderen Problemfeld, adaptiert wird. Ein Beispiel dafür wäre die Übertragung eines Paradigmas aus der Biologie in die Soziologie, wie es beim Sozialdarwinismus geschehen ist. Es kann durchaus sein, dass in der einen Disziplin die Voraussetzungen der anderen problematisch werden können. Es ist dann notwendig, diesen Vorgang als Verfremdung aufzufassen und zu behandeln,

²⁶ Wallner: Konstruktion der Realität, S. 97.

das Ergebnis also kritisch danach zu beäugen, ob die Grenzen der Anwendbarkeit dieser Methode nicht überschritten wurden. Speziell in dem von mir gegebenen Beispiel spielt eine gewisse ideologische Komponente ebenfalls eine Rolle, die es ebenso offenzulegen gilt. Dieser Vorgang der Methodenübertragung birgt allerdings nicht nur Gefahren, sondern auch Möglichkeiten. Überträgt man, um ein häufig von Wallner gebrauchtes Beispiel zu zitieren, quantitative Methoden der Naturwissenschaft auf die Psychologie, so kann dadurch auch ersichtlich werden, welche Phänomene nicht quantifizierbar sind, und es kann so etwas über diese festgestellt werden.²⁷

Angewandte Verfremdungen können also nicht nur die Wissenschaft deuten, sondern auch als Mittel zur kritischen Methodenreflektion wie auch als kreativer Prozess zur Methodenerweiterung dienen. Vor allem aber bietet sie dem Forscher die Möglichkeit, aus den Methodenzwängen seiner Disziplin herauszutreten und sie von außen zu betrachten.

In „How to deal with Science if you care for other Cultures“ zählt Wallner drei Arten der Verfremdung auf: die linguistische, die ontologische und die pragmatische Verfremdung.

Die linguistische Verfremdung ist die Art von Verfremdung, von der bisher die Rede war. Es ist der Übersetzungsvorgang, bei dem die Kontexte, in denen das übersetzte Aussagensystem absurd wird, betrachtet und so deren Voraussetzungen identifiziert werden.

Die ontologische Verfremdung ist die Übertragung von der Methode einer Disziplin in eine andere. Auf diese Art kann das Methodeninventar erweitert werden oder können, was wahrscheinlicher ist, bei einem Scheitern neue Einsichten über den untersuchten Gegenstand gewonnen werden (– und natürlich auch über die Methoden).

Die pragmatische Verfremdung schließlich ist die Betrachtung der Wissenschaftler und ihrer Vorannahmen, die sozialen und kulturellen Kontexte, in denen sie stehen und die zwangsläufig ihr Denken beeinflussen.

Darüber hinaus bietet die Verfremdung ein Mittel zur Kommunikation. Die Fachsprache einer Disziplin wird nur von einer sehr kleinen Elite gesprochen und ist für Laien unverständlich. Da Wissenschaft auf Förderungen durch die Gesellschaft angewiesen ist, kann es mitunter notwendig werden zu erklären, was man tut, indem

²⁷ Wallner: Acht Vorlesungen zum Konstruktiven Realismus, S. 49.

man die eigenen Ergebnisse in der Alltagssprache darstellt. Das adäquat zu Stande zu bringen, ist keineswegs trivial. Aber auch Wissenschaftler untereinander haben häufig Schwierigkeiten, sich zu verständigen, wenn es zu interdisziplinärer oder gar interkultureller Zusammenarbeit kommt. Diese beiden letztgenannten Bereiche sind das Hauptanwendungsgebiet der Verfremdung im CR.

5. Verfremdung und Interdisziplinarität

Wie wir gesehen haben, ist die Verfremdung ein Mittel zur Kommunikation von Wissenschaftlern untereinander wie auch ein Mittel zur Reflexion von eigenen und fremden Methoden in wechselnden Kontexten. Der Gebrauch im interdisziplinären Diskurs bietet sich insofern an. Wallner unterscheidet in „Acht Vorlesungen zum Konstruktiven Realismus“ vier Formen der Interdisziplinarität. Diese sind die instrumentelle, die universalisierende, die erklärende und eben die verfremdende Interdisziplinarität, wobei die ersten drei Defizite aufweisen, die in der letzten nicht vorkommen.

Die instrumentelle Interdisziplinarität übernimmt nur die Ergebnisse einer anderen Wissenschaft und nutzt sie in der eigenen. Das ist nur Interdisziplinarität im weitesten Sinne, da die Methoden ebenso wenig übernommen wie reflektiert werden. Fragestellung und Zielsetzung werden nicht mehr diskutiert, sie stehen bereits fest, bevor man mit einer anderen Disziplin in Kontakt tritt. Dieser Kontakt läuft dann darauf hinaus, dass Daten übernommen werden, deren Zustandekommen nicht Teil der interdisziplinären Arbeit ist. Die Fragestellung, in der sie gebraucht werden, steht bereits fest und die Methodenwahl spielt sich ebenfalls nur innerhalb der Disziplinen ab, nicht aber zwischen ihnen. Die Daten aus der anderen Disziplin haben keinen anderen Stellenwert als irgendein Messergebnis.

Das genaue Gegenstück dazu stellt die universalisierende Interdisziplinarität dar. Diese glaubt, es wäre möglich, durch die Vereinigung und Vereinheitlichung aller Disziplinen allgemeinere Einsichten zu bekommen. Um überhaupt auf die Idee zu kommen, so etwas wäre möglich, ist eine bestimmte wissenschaftstheoretische Position vorausgesetzt, die der CR nicht teilt. Während die instrumentelle Interdisziplinarität eine instrumentalistische Herangehensweise ist, setzt die

universalisierende Interdisziplinarität einen Realismus voraus. Denn nur wenn die Ergebnisse einer Disziplin die Welt erklären, eine Beschreibung geben sollen – d.h. zu ihr in einem Abbildverhältnis stehen –, macht es Sinn anzunehmen, durch die Zusammenführung aller Theorien ein einheitliches Ganzes, ein großes Bild, schaffen zu können. Dieser Wunsch nach einer geschlossenen Welterklärung ist ein sehr altes Anliegen, das im Konstruktivismus nicht denkbar ist. Eine einheitliche Theorie ist zwar möglich, aber sie würde nicht mehr erklären als eine Vielzahl einzelner.

Die erklärende Interdisziplinarität erklärt eine Disziplin aus einer anderen heraus. Beispiele dafür wären die Wissenschaftsgeschichte oder die Wissenschaftsforschung (Wissenschaftssoziologie). Eine solche Erklärung ändert aber nichts an der Validität der Argumente der untersuchten Disziplin. Die historische Entwicklung zu kennen, die bis zur Newton'schen Mechanik geführt hat, relativiert dieselbe nicht noch beweist sie sie oder ändert überhaupt irgendetwas an deren Plausibilität. Die Methoden werden hier nicht vermischt, sondern nur die eine Wissenschaft zum Gegenstand der anderen.

Die verfremdende Interdisziplinarität schließlich bietet die Möglichkeit, ein großes Problem der Interdisziplinarität zu umgehen. Es war bisher immer so, dass eine Wissenschaft die Rolle der, wie Wallner es nennt, Führungswissenschaft übernimmt. Diese liegt den anderen Wissenschaften zu Grunde und stellt zugleich das Ideal dar, wie Wissenschaft zu sein hat. Unter diesen Voraussetzungen sind die Disziplinen im interdisziplinären Diskurs freilich nicht gleichberechtigt. Die Führungswissenschaft gibt den anderen ein Paradigma vor und ihre Methoden werden denen der anderen vorgezogen. Das liegt daran, dass im Großen und Ganzen diese Disziplin der Ort ist, an dem das Treffen stattfindet. Es wird automatisch alles aus ihrem Blickwinkel gesehen. Die Wissenschaft endet mit dem Einflussbereich der Führungswissenschaft, und somit ist es nicht möglich, diesen Bereich zu verlassen.²⁸ Durch Verfremdung wäre es möglich, eben das doch zu schaffen. Man könnte zwischen den beteiligten Disziplinen ebenso die Kontexte wechseln wie auch in die Alltagssprache hinein verfremden. Der mögliche Nutzen wäre eine größere Vielfalt, mehr noch aber, dem Instrumentalismus zu entkommen. Denn was ich eben bezüglich der Führungswissenschaft skizzierte, ist nur bis zu einem gewissen Komplexitätsgrad möglich. Ab dann wird es zu kompliziert, noch alles zu überblicken, selbst innerhalb der eigenen Disziplin. Dann bleibt einem nichts anderes mehr übrig,

²⁸ In diesem Zusammenhang ist der Ignorabimusstreit besonders interessant. Viele der Grenzen unseres Erkennens, die damals diskutiert wurden, hingen mit der Newton'schen Physik zusammen.

als die Daten blind zu übernehmen und die Einheit zerfallen zu lassen, und damit auch die Interdisziplinarität im eigentlichen Sinn. Verfremdung kann selbst in einem solchen Szenario noch funktionieren, wo die universale Welterklärung längst zu einem Scherbenhaufen zersplittert ist, und sie schafft dabei eine gleichberechtigte Diskussionsebene für alle Disziplinen. So viel zur westlichen Wissenschaft. Was passiert, wenn jene auf andere Wissenskulturen stößt, will ich als Nächstes behandeln.

6. Verfremdung und Interkulturalität

Für die Interkulturalität gilt im Prinzip dasselbe, was auch bereits über die Interdisziplinarität gesagt wurde. Das Problem ist auch hier, dass bestimmte Paradigmen existieren, auf deren Basis die anderen Kulturen beurteilt werden, die selbst aber der eigenen Kultur entstammen und somit nur bedingt als Mittel zur Analyse und zum Diskurs taugen. Konzepte fremder Kulturen mit den Methoden der eigenen zu analysieren, läuft letztlich darauf hinaus, sie von seinem eigenen Standpunkt aus entlang eines Maßstabes zu bewerten, der nur in der eigenen Kultur Gültigkeit hat, dessen Universalität hierbei aber stillschweigend in Anspruch genommen wird.²⁹

Wenn nun der interkulturelle Diskurs auf eine solche Praxis hinausläuft, kippt er unweigerlich in eine gewisse Einseitigkeit, die in Franz Martin Wimmers Einführung in die interkulturelle Philosophie³⁰ als Zentrismus bezeichnet wird. Wimmer nennt vier Formen des Zentrismus, die ich an dieser Stelle aus Platzgründen nicht ausführlich diskutieren möchte. Wichtig für unseren Zusammenhang ist aber, dass zwei dieser Typen Voraussetzungen aus der eigenen Kultur beanspruchen, von denen ausgehend erst mit anderen Kulturen umgegangen wird. Diese beiden sind der expansive und der integrative Zentrismus. Ersterer ist der klassische Eurozentrismus, der die Menschheitsgeschichte als einen linearen, notwendigen Fortschrittsprozess ansieht, dessen Endpunkt klar vorbestimmt ist. Andere Kulturen sind in dieser Sichtweise eben in früheren Entwicklungsstadien stehen geblieben. Als Beispiele für ein solches Denken könnte man die Geschichtsphilosophie Hegels

²⁹ Wallner: Systemanalyse als Wissenschaftstheorie III S. 74.

³⁰ Wimmer: Interkulturelle Philosophie.

hernehmen oder auch das Denken Marx'. Interessant finde ich hierbei, dass Brecht hierin von Marx abweicht, da es Ziel seiner Verfremdung ist, die Nichtnotwendigkeit der gegenwärtigen Situation, also deren prinzipielle Vermeidbarkeit, aufzuzeigen. Der integrative Zentrismus baut darauf auf, dass es bestimmte universale Werte gibt, die sich durchsetzen werden, da sie von allen geteilt und deshalb die richtige Praxis von allen übernommen wird. Ein Beispiel hierfür wäre der Umgang Chinas mit der mongolischen Besatzung im 13. Jhdt., als in China die Meinung vorherrschend war, die Mongolen würden schon noch chinesisch werden. Rückblickend betrachtet erwiesen sich beide Formen als durchsetzungsfähig – die Mongolen wurden chinesisch und die Globalisierung ist im Grunde die Verwestlichung der Welt. Jedoch sind sie nicht erkenntnisfördernd, da eben echtes Verständnis der anderen Kultur – im Speziellen ihrer Wissenschaft und Philosophie – nicht erreicht wird.

Als Reaktion darauf entstand der separatistische Zentrismus. Hier werden Kulturen als Inseln voneinander isoliert und ein interkultureller Diskurs als unmöglich aufgefasst. Dieser Schritt aber ist bereits zu radikal und so gibt es noch den tentativen Zentrismus. Entscheidend dabei ist die Fähigkeit zum Perspektivenwechsel, die jegliche Kommunikation – egal ob interkulturell oder nicht – erst ermöglicht. Genau hier setzt die Verfremdung an, ist sie doch ein Verfahren des Perspektivenwechsels via Kontextwechsel. Ein Zentrismus ist der tentative für Wimmer nur, weil er auf Basis von Argumenten verläuft und das Denken des Einzelnen dabei das Zentrum bildet. Eine übergeordnete, universale Position können wir mit unserem Denken nicht erreichen, wie ja bereits mehrfach argumentiert wurde. Der Ausgangspunkt wäre damit nun auch wieder ein Kulturzentrismus, denn das Denken und die Philosophie sind kulturabhängig. Tatsächlich bestimmt die Philosophie aber auch ebenso die Kultur wie die Kultur die Philosophie. Ein schönes Beispiel, das Wallner häufiger gibt, sind die Universalien. Platons Philosophie von der Ideenlehre und deren Weiterentwicklungen bilden das Zentrum der abendländischen Philosophie. Insofern stimmt der Ausspruch Whiteheads, die gesamte Philosophie sei nur eine Fußnote zu Platon. Jedoch stimmt er nur für die abendländische Philosophie. Der Gedanke, es gäbe eine allgemeine abstrakte Form als Gemeinsames hinter den konkreten Dingen (oder in ihnen oder über ihnen oder durch sie usw.), das es aufzufinden gilt, Universalien eben, ist zugleich auch der Kerngedanke, um den sich unsere Wissenschaft entwickelte – das Bestreben, das allgemeine Gesetz hinter den konkreten Phänomenen zu finden.

Wenn dies aber nur ein Spezifikum unserer Kultur ist, so müssen wir uns von einigen lieb gewonnenen Universalitätsansprüchen verabschieden. Wie bereits mehrfach angedeutet, wendet sich der CR gegen den Gedanken, es wäre möglich, alles Wissen zu einer universalen Theorie des Ganzen zu vereinheitlichen. Da dieser Gedanke aber eng mit dem Wahrheitsanspruch von Wissen verbunden ist, wird es schwierig, dabei dem Relativismus zu entgehen. Wie das gelingen könnte und vor allem welche Folgen das für den interkulturellen Diskurs hat, beschreibt Wallner in „Multikulturalität als Bedingung des Konstruktiven Realismus“³¹.

Um den Relativismus zu umschiffen, werden zwei Unterscheidungen getroffen: zum einen die zwischen der Einheit des Wissens und dessen Universalitätsanspruch, zum anderen die zwischen Wissen und Instrumentieren mit Daten. Die Mikrowelten sind frei erfunden, erfordern aber, um zu funktionieren, eine logische Einheit. Wissen ist erst dann gegeben, wenn die Mikrowelt interpretiert wird, also in andere Kontexte gestellt bzw. mit der Empirie verglichen wird (d.h. auch, dass sie mit selbiger überhaupt erst vergleichbar sein muss bzw. gemacht werden muss).

Will man im interkulturellen Bereich zugleich dem Universalitätsanspruch und dem Relativismus entkommen, so ist auch hier ein Umdenken entlang der beiden bereits genannten Trennungen zwischen Einheit und Wahrheit sowie zwischen Mikrowelt und Erkenntnis erforderlich. Die Verfremdung erfolgt den beiden Trennungen folgend gemäß zweier Prinzipien: dem Prinzip der lokalen Wahrheit und dem Prinzip der Übersetzung.

Eine Mikrowelt ist, obzwar frei erfunden, nicht arbiträr. Sie basiert auf bestimmten Voraussetzungen und steht insofern in einem kulturellen Kontext, innerhalb dessen sie als valide erwiesen werden kann. Die lokale Wahrheit ist diese an einen kulturellen Kontext gebundene Validität. Aufgezeigt werden kann sie in ihrer Begrenztheit – d.h. in ihrem Gültigkeitsbereich – durch eine Übersetzung.

Die Deutung der Mikrowelt kann nicht in derselben Formalsprache erfolgen, in der sie selbst operiert. Es empfiehlt sich hier die Umgangssprache. Das Trickreiche bei der Interkulturalität ist, dass wir es mit verschiedenen Umgangssprachen und verschiedenen Lebenswelten zu tun haben. Bei einer Übersetzung von einer Sprache in eine andere werden die unterschiedlichen Voraussetzungen der unterschiedlichen Lebenswelten sichtbar, vor allem bei den Unschärfen, die dabei auftreten, wenn Lebenswelten nicht deckungsgleich sind und Entsprechungen nur

³¹ Wallner: Systemanalyse als Wissenschaftstheorie II, S. 70ff.

rudimentär oder zur Gänze fehlen. Übersetzungsfehler entstehen, wenn dieser Umstand nicht beachtet wird. Bei der Verfremdung geht es genau darum, diese Unterschiede aufzuspüren.

Aber die Verfremdung birgt auch Gefahren. Wallner gab in „The Viennese Progame“³² vier Punkte an, die es im interkulturellen Bereich zu beachten gilt und die ich zum Abschluss noch kurz anführen möchte:

1. Gemeinsamkeiten können sich als irreführend erweisen.
2. Die Suche nach Material zum Aufbau eines Systems ist zu vermeiden. Entweder es liegt bereits vor oder nicht.
3. Komme zu einem absurden Ergebnis.
4. Überlege, warum das Ergebnis absurd ist, warum die Übersetzung scheiterte. Es ist vermutlich etwas gänzlich anderes dabei gemeint.

³² Wallner: Systemanalyse als Wissenschaftstheorie III, S. 74ff.

II. Verfremdung bei Brecht

1. Brechts Theatertheorie

Brecht war sein ganzes Leben hindurch auf die eine oder andere Art Theaterschaffender, sei es als Ensembleleiter, Theaterdirektor, Autor, Dramaturg³³ oder Regisseur. Für ihn als Theoretiker heißt das, dass er zu allen Phasen seiner theoretischen Entwicklung praktische Umsetzungen auf die Bühnen brachte. Als Denker durchlief er natürlich einen Entwicklungsprozess, jedoch liegen zu jeder Phase dieses Prozesses abgeschlossene Kunstwerke vor. Insofern ist eine verbindliche Einteilung seiner theoretischen Entwicklung auch für die Interpretation seiner Stücke sehr wichtig und wurde schnell weitläufig akzeptiert. In der klassischen Brechtforschung hat sich ein Drei-Phasen-Modell durchgesetzt.

1. Phase: subjektivistisch; individualistisch, nihilistisch, anarchistisch (Baal-Typus)
2. Phase: objektivistisch; vulgärmarxistisch, unterwürfig, autoritär, lehrhaft (Mann ist Mann-Typus bzw. Lehrstücktypus).
3. Phase: „Vermittlung“ der beiden ersten Phasen, ihre „reife“ Synthese (Puntilla-Typus, Galilei-Typus)³⁴

Die erste Phase berührt uns nicht weiter, da die Verfremdung da noch nicht Teil von Brechts Konzept war. Der Beginn des epischen Theaters und auch der Verfremdung fällt in die zweite Phase und gelangte in der dritten zur Vervollständigung.

Die bereits zitierte Phasentheorie wurde vor dem Erscheinen von Steinwegs Buch „Das Lehrstück“³⁵ formuliert. Die Ansicht, die Lehrstücke seien eine Phase, ein Zwischenschritt zum wahren großen Schaffen Brechts, wird darin stark kritisiert und auch im Cambridge Companion³⁶ Jahrzehnte später wird noch die eigenständige Bedeutung der Lehrstücke hervorgehoben. Mir geht es hier nicht um deren Status im Gesamtwerk oder Brechts Entwicklung als Autor bzw. wie er sich und die Gesellschaft in seinem Schreiben anpassen musste, denn das ist das Argument von Steinweg und Mueller, dass er in einem weniger revolutionären Umfeld

³³ Vgl.: Luckhurst: Revolutionising theatre: Brechts reinvention of the dramaturg, In: Thomson u. Sacks (Hrsg.): Cambridge Companion to Brecht.

³⁴ Knopf: Brecht Handbuch, S. 412.

³⁵ Steinweg: Das Lehrstück.

³⁶ Mueller: Learning for a new society: the Lehrstück, In: Thomson u. Sacks (Hrsg.): Cambridge Companion to Brecht.

Konzessionen an das Publikum machen musste, wollte er noch seinem Zweck, selbiges zu erreichen, um es zum Umdenken zu bewegen, gerecht werden. Aus dieser Diskussion möchte ich mich heraushalten. Den Lehrstücken ist zweifelsohne eine gewisse Eigenständigkeit zuzugestehen, der es Rechnung zu tragen gilt. Im Folgenden werde ich Jan Knopfs Darstellung von Steinweg³⁷ folgen, jedoch diese nicht ausgiebig wiedergeben.

Brecht war in dieser Phase seines Schaffens eindeutig marxistisch geprägt. Über das Label vulgärmarxistisch darf gestritten werden, aber zumindest marxistisch war er schon. Dies zeigt sich in vier Punkten, die Knopf³⁸ hervorhebt: Denken und Handeln müssen verbunden werden und überhaupt verbindbar sein. Nicht Realisierbares ist auch nichts wert. Das Produzieren wurde hervorgehoben. Das bürgerliche Publikum hat eine bloß passiv empfangende Haltung. Brecht wünschte sich ein aktiveres, produktiveres Tätigsein im Parkett. Brecht sah des Weiteren das Individuum erst im Kollektiv verwirklicht, wozu das Theater eine Einübung bilden sollte. (Etwas anderes als das Kollektiv bleibt dem Individuum auch nicht, wurde doch das Verhältnis des Einzelnen zur Masse von bzw. an denen bestimmt, die ausbeuten, bis hin zu einem Grad, da der Einzelne, der nicht ausbeutet, nichts mehr zählt. Und letztlich sollen die Ausbeuter gestrichen werden, weshalb nur die Masse übrigbleibt, in welcher das Individuum zu seiner Befreiung aufgehen muss. So weit zumindest Knopfs Wiedergabe des Argumentes.) Trotz all dieser marxistischen Aspekte ist die(se) Lehre deshalb nicht Zweck des Lehrstückes, sondern nur Voraussetzung, um die Handlung zu verstehen. Nichtsdestotrotz hat Brecht ein explizit pädagogisches Anliegen. Er unterschied eine große und eine kleine Pädagogik. In der kleinen Pädagogik ist die Trennung von Schauspieler und Zuschauer noch aufrecht. Sie ist für die Übergangszeit der Revolution gedacht. In der großen Pädagogik gibt es diese Trennung nicht mehr. Alle sind Spielende und Lernende zugleich.

Das hervorstechendste Merkmal des Lehrstückes ist die Tatsache, dass es keine ausgearbeiteten individuellen Charaktere mehr gibt. Es ist nur noch ihre Funktion im Stück, ausgehend von ihren Handlungen, wichtig. Sie sind nicht einmalig, sondern ersetzbar, völlig fungibel. Es sind letztlich nur Abstraktionen in einem Gedankenexperiment, die demonstriert werden, wie Knopf sagt. Verlassen wir aber nun kurz Knopfs Ausführungen und wenden uns der Rolle der Verfremdung im Lehrstück zu.

³⁷ Knopf: Brecht Handbuch, S. 419ff.

³⁸ Ebenda, S. 420f.

Es ist kein Wunder, dass die Verfremdung während dieser Phase entstanden ist. Brecht wollte einen kritischen Zuschauer mit wachem Geist, der das Geschehen auf der Bühne begreift. Der versteht, worum es geht und warum es so ist, wie es ist, und der damit die Welt versteht – und zwar so, dass er entsprechend handeln kann. Dem gemäß wünschte sich Brecht ein „Theater voll von Fachleuten, wie man Sporthallen voll von Fachleuten hat.“³⁹ Aber die Einfühlung funkt ihm dazwischen. Wie soll einer Leuten, die vom Sog der Ereignisse erfasst sind, beibringen sich zu distanzieren, um zu hinterfragen. Brecht fordert eine andere Haltung der Zuschauer ein als die von der Handlung berauschte:

Diese Dramatik (Anm.: die nichtaristotelische) erfordert eine ganz bestimmte Einstellung ihres Zuschauers. Er muss imstande sein, in einer ganz bestimmten erlernbaren Haltung die Vorgänge auf der Bühne zu verfolgen, sie in ihrem allseitigen Zusammenhang und totalen Verlauf zu begreifen. Und zwar zum Zwecke einer gründlichen Revision seines eigenen Verhaltens. Er darf sich nicht spontan mit bestimmten Figuren identifizieren, um dann lediglich an ihrem Erleben teilzunehmen. Er geht also nicht aus von ihrem „intuitiv“ erfassten „Wesen“, sondern aus ihren Äußerungen und Handlungen setzt er die Gesamtprozesse zusammen.⁴⁰

So begann er zu experimentieren, wie er es erreichen könnte, sein Publikum dahin zu bringen. Diese Experimente fanden zunächst im Lehrstück statt und bilden den Keim der Verfremdung:

Die dialektische Dramatik setzte ein mit vornehmlich formalen, nicht stofflichen Versuchen. Sie arbeitete ohne Psychologie, ohne Individuum und löste, betont episch, die *Zustände* in *Prozesse* auf. Die großen Typen, welche als möglichst fremd, also möglichst objektiv (nicht so, dass man sich in sie hinein fühlen konnte) dargestellt wurden, sollten durch ihr Verhalten zu anderen Typen gezeigt werden. Ihr Handeln wurde als nicht selbstverständlich, sondern auffällig hingestellt: So sollte das Hauptaugenmerk auf die Zusammenhänge der Handlungen, auf die Prozesse innerhalb bestimmter Gruppen hingelenkt werden. Eine fast wissenschaftliche, interessierte, nicht hingebende Haltung des Zuschauers wurde also vorausgesetzt (die Dramatiker glaubten: ermöglicht). Demzufolge wurde diese Bewegung zu einer auf die Umänderung des ganzen Theaters einschließlich des Zuschauers gerichtet.⁴¹

In diesem kurzen Abschnitt hat Brecht sein damaliges Programm präzisestmöglich zusammengefasst. Die Saat, aus der die Verfremdung aufgehen wird, liegt im Wörtchen „fremd“. Sie ist hier der Idee nach bereits vollständig angelegt. Zusätzlich zum oben Gesagten wird in diesen Worten Brechts noch ein weiterer Aspekt der Verfremdung offenbar: Sie ist auch ein Mittel zur Darstellung. Genauer gesagt – was hier vielleicht noch nicht so herauskommt – ein Mittel zur indirekten Darstellung, von etwas, das mitunter nicht direkt darstellbar ist, indem sie es nur andeutet, das Denken darauf hinweist.

³⁹ Brecht: Anmerkungen zu den Stücken, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 2, S. 91.

⁴⁰ Ebenda, S. 143.

⁴¹ Brecht: Der Weg zum Zeitgenössischen Theater, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 1, S. 255.

Während sich vieles in Brechts Theatertheorie geändert hat, wie etwa der Wegfall des Verzichtes auf alle Individualität in den Figuren oder die Verabschiedung der großen Pädagogik, blieb die Verfremdung im Grunde dieselbe, antwortete auf dieselben Probleme, erfüllte dieselben Funktionen und hatte dasselbe Prinzip. Nur wandte sich ihr Brecht erst in der dritten Phase seines Schaffens explizit zu. Wenden wir uns nun dieser Phase und damit dem theoretischen Umfeld und der theoretischen Formulierung der Verfremdung zu.

Es geht Brecht darum, ein Theater, das seiner Zeit und den Problemen seiner Zeit angemessen ist, zu erschaffen: ein wissenschaftliches Theater. Was die Fallgesetze für die Physik sind, soll das Theater für das Zusammenleben der Menschen sein. Newton erklärt, warum ein Stein, den jemand fallen lässt, hinunterfällt, und Brecht will zeigen, warum der Mensch den Stein fallen lässt. Die Ursache der Naturvorgänge sieht Brecht in ihrer Ergründung begriffen und er möchte nun auch dasselbe für das Zusammenleben der Menschen untereinander leisten. Das Forum, um die Ursachen und Zusammenhänge gesellschaftlicher Vorgänge zu klären, sieht Brecht im Theater. Im „Messingkauf“ tritt ein Philosoph auf, der das Theater diesem Zwecke zuführen will und im Gespräch mit einem Dramaturgen, einem Schauspieler, einer Schauspielerin und einem Bühnenarbeiter (genauer einem Beleuchter) erarbeitet, was am Theater geändert werden müsste, um dorthin zu kommen. Während der Philosoph und der Dramaturg das Brecht'sche Projekt vorwärtstreiben, nimmt der Schauspieler, von einer gewissen künstlerischen Eitelkeit geprägt, die Rolle des Advocatus Diaboli ein, der die ältere darstellende Kunst in Schutz nimmt, weil er um das Fortbestehen der Kunst überhaupt besorgt ist. (Die Schauspielerin und der Bühnenarbeiter sagen fast überhaupt nichts, was mitunter als Zeichen gelesen werden kann, dass diese Figuren als Residuen von Brechts radikalmarxistischer Phase (er ist immer noch Marxist) – der Arbeiter und die Revolutionärin, wie die Schauspielerin kurz charakterisiert wird – nicht mehr allzu gewichtige Stimmen haben. Das Dogmatische ist nun bereits in den Hintergrund getreten.)

Dies fällt dann auch stark mit dem Anspruch nach Unterhaltung zusammen, von dem Brecht im „Kleinen Organon“ seinen Ausgang nimmt. Für den Brechtforscher Jan Knopf stellt der „Messingkauf“ das Zentrum von Brechts theoretischen Werke dar und das „Kleine Organon“ ist nur eine leichter fassliche Zusammenfassung⁴² dieses

⁴² Knopf: Brecht Handbuch, S. 458.

über 14 Jahre (1937-'51) entstandenen Konglomerats aus Fragmenten, Dialogen, Traktaten, Szenen und Gedichten.⁴³ Auf alle Fälle ist es Brechts umfangreichste theoretische Schrift.⁴⁴ Wenn ich nun über Brechts Theatertheorie schreibe, so werde ich mich auf diese beiden Werke stützen.

Wie bereits erwähnt geht es Brecht darum, dem wissenschaftlichen Zeitalter ein wissenschaftliches Theater (Thaeter vgl. „Messingkauf“⁴⁵) zu schenken. Das Theater seiner Zeit scheint ihm dieser Aufgabe nicht gewachsen, zumal es ihm nicht das Theater seiner Zeit, sondern das eines verklärten Gestern zu sein scheint. Brecht kritisiert die Rückwärtsgewandtheit des Theaters; das Bürgerliche und Kultische, das Ir- und Antirationale in der Kunst, die hochgestochenen Ansprüche, künstlerisch zu sein, indem man nicht wissenschaftlich ist, und gleichzeitig der Anspruch, Unterhaltung zu sein, indem man den Eskapismus des Rausches der Wirklichkeit vorzieht. Daraus ergeben sich vier Themenfelder: Das Theater ist bourgeois und damit kontrarevolutionär. Es unterstützt den Status quo. Der Zuschauer wird weiters in den Bann gezogen, die Magier auf der Bühne machen ihn fühlen, was sie fühlen, und letztlich auch denken, was sie denken, so sie denn überhaupt denken, erwecken sie doch ganz den Anschein der Unvermeidbarkeit, Unveränderbarkeit des Geschehens, welches sie auf der Bühne darstellen. Brecht ortet hier Residuen der einst mystischen Praxis, aus der heraus sich das Theater zum Unterhaltungsmedium entwickelte, das es heute ist. Es unterhält, indem es ablenkt, vom Denken entbindet. Es ist das Opium des Publikums. Daraus entsteht ein Widerspruch zwischen Lernen und Unterhaltung, den Brecht auflösen bzw. als scheinbar entlarven möchten. Der zweite Widerspruch, gegen den sich Brecht wendet, ist der zwischen Kunst und Wissenschaft. Er speist sich aus dem Glauben, Kunst sei etwas zu Fühlendes, dem

⁴³ Der Name „Messingkauf“ stammt von einer Äußerung des Philosophen, der sich mit seiner Intention, in der er an das Theater herantritt – er möchte es für seine Zwecke instrumentalisieren –, wie ein Messinghändler fühlt, der von einem Trompeter dessen Instrument nach seinem Materialwert kaufen möchte. Vgl.: Brecht: Messingkauf, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 5, S. 16f.

⁴⁴ Tatsächlich gibt es oberflächliche Brüche zwischen dem „Messingkauf“ und dem „Kleinen Organon“, aber die Kernaussagen sind dieselben. Er versucht lediglich nicht missverstanden zu werden. Er möchte nämlich nicht Wissenschaft, sondern Theater betreiben, weshalb er seine Rede vom wissenschaftlichen Theater zu einer Rede über das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters korrigiert. An seinen Intentionen, die Gesellschaft verständlich darzustellen, ändert das letztlich nichts. Er stellt nur klar, dass er keinerlei Anspruch stellt, Wissenschaftler zu sein oder Wissenschaft zu betreiben oder auch, dass Theater Wissenschaft wäre. Vgl.: Brecht: Messingkauf, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 7, S. 8f.

⁴⁵ Der Philosoph meint scherzhaft, dass seine Wünsche vielleicht nicht mehr Theater wären und es deshalb anders bezeichnet werden müsste. Er nennt das, was seine Ansprüche befriedigen soll, deshalb Thaeter. Vgl. Schriften zum Theater Bd. 5, S. 18.

Verstande Unzugängliches und Wissenschaft sei etwas Unkreatives, das es nur zu pauken gelte.

Doch beginnen wir von vorn. Das Theater ist bürgerlich, nicht zuletzt, weil das Publikum bürgerlich ist. Die Eintrittspreise und der Stückekanon von Klassikern sind dem Bürgertum angepasst. Die Zukunft soll zwar dem Proletariat gehören, die Gegenwart hingegen wird eindeutig vom Bürgertum bestimmt und auch regiert. Entsprechend ist die Kunst einem gewissen Zeitgeist verpflichtet, wie sie es immer war. D.h. es wird angenommen oder eher vorausgesetzt, dass es notwendig so ist, wie es ist. Die Ereignisse werden als unveränderbar dargestellt. Auch die Figuren im Stück haben keine Wahl. Ihre Handlungen sind direkt aus ihrem Charakter ableitbar, es ist ihnen nicht gestattet, auch anders handeln zu können. Damit wird die Frage nach den Möglichkeiten freien Handelns ausgeschaltet. Die Moralvorstellungen sind meist von übergeordneter Autorität verhängt – von so übergeordneter, dass sie aller Kritik enthoben sind, seien es nun Götter, die Natur, das Schicksal etc. Die Zustände, die das Leid verursachen, sind damit nicht kritisiert, da sie als unabänderlich dargestellt werden.

Das Theater, wie wir es vorfinden, zeigt die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum). Ödipus, der sich gegen einige Prinzipien, welche die Gesellschaft der Zeit stützen, versündigt hat, wird hingerichtet, die Götter sorgen dafür, sie sind nicht kritisierbar. Die großen Einzelnen des Shakespeare, welche die Sterne ihres Schicksals in der Brust tragen, vollführen ihre vergeblichen und tödlichen Amokläufe unaufhaltsam, sie bringen sich selber zur Strecke, das Leben, nicht der Tod wird in ihren Zusammenbrüchen obszön, die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer, allerwege! Barbarische Belustigung! Wir wissen, dass die Barbaren eine Kunst haben. Machen wir eine andere!⁴⁶

Diese andere Kunst ist eine wissenschaftliche. Bevor ich nun im Detail darauf eingehe, möchte ich noch einige Aspekte dieser Wissenschaftlichkeit von Brechts Theater vorwegnehmen: Es soll gezeigt werden, dass die Dinge veränderbar sind und dass der Einzelne eine Wahl hat, sich so oder so zu verhalten. Das Wissenschaftliche daran ist es, herauszufinden, wieso er so oder so handelt und wieso die Situation so und nicht so ist, was die Gründe sowohl für seine Entscheidung als auch für das Dilemma sind.

Als ich vorher schrieb, die Stücke seien dem Zeitgeist ergeben, so impliziert dies auch, dass die Klassiker dem heutigen Zeitgeist nicht entsprechen. Weder die feudalen Moralvorstellungen noch die Spielregeln der Gesellschaft. Gerade diese Unterschiede gilt es herauszuarbeiten, zeigen sie doch die bestehende Situation als veränderbar. Aber genau das Gegenteil wird im bürgerlichen Theater getan: Die

⁴⁶ Brecht: Kleines Organon für das Theater, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 7, S. 30.

Unterschiede werden verdeckt, zugeschüttet und damit der Status quo als ewig und immerdar dargestellt. Das ist dann aber nicht das Ziel dieser Praxis, sondern nur ein Nebeneffekt. Ziel ist es, die Einfühlung vollständig zu machen, was nun einmal mit einer fremden, längst vergangenen Weltsicht nicht geht. Der Einfühlung wird damit aber auch die ursprüngliche Bedeutung des Stückes geopfert, die dabei mit verdeckt wird durch die Ahistorisierung. Darin hat auch die Rede von den ewigen Gefühlen als Gegenstand der Kunst ihren Ursprung. Als wären die Familienverhältnisse im Griechenland des 10. Jhdts. v. Chr. dieselben wie heute, als wäre die Beziehung zwischen Mann und Frau in Italien des 16. Jhdts. dieselbe wie heute, als wäre der Tod heute dasselbe wie im Mittelalter. Die Stücke werden ihrer Bedeutung – ihres Sinngehalts – beraubt, ohne dass sie einen anderen bekommen würden, denn eine Bestätigung des Zeitgeistes zu sein, wenn überhaupt.

Wobei Brecht das Theater nicht als historisches Projekt sieht. Seine Historisierung hat andere Hintergründe und insofern erkennt er auch klar die Notwendigkeit, die Stücke der Zeit anzupassen, in der sie aufgeführt werden, sollen sie noch verständlich bleiben. Allein gilt es zu bedenken, dass die Welt nicht nur änderbar ist, sondern sie sich auch ständig ändert und mit ihr selbstverständlich auch das Theater in Bezug auf das Dargestellte wie auch die Form der Darstellung. Die Darstellungsweise muss der Gegenwart angepasst sein und insofern muss das Dargestellte auch der Zeit entsprechend aufbereitet werden. Das leugnet Brecht nicht. Ihm geht es darum: Das Individuum ist von seiner Epoche bestimmt, aber die Epoche ist auch nur von Menschen gemacht, die Umstände der Zeit sind veränderbar und der Mensch hat Einfluss auf sie, d.h. der Einzelne kann sich ihnen widersetzen. Diese Dynamik innerhalb des Möglichkeitsraumes historischer Entwicklung von Gesellschaft sichtbar zu machen ist, laut Brecht, am ehesten durch Inszenierung von Widersprüchen (Brecht hatte einen Hang zur Dialektik) erreichbar. Aber das vorerst nur als Exkurs am Rande.

Denn eigentlich geht es dem älteren Theater darum, eine Wandlung zu vollziehen. Der Schauspieler verwandelt sich in Ödipus, Lear und Faust, und er lässt das Publikum fühlen, was Ödipus, Lear und Faust fühlen. Dadurch sind die Zuschauer dem Wüten dieser hilflos ausgeliefert, vollziehen es stierend und kritiklos mit, im Bann der Magier auf der Bühne. Bei diesem kultischen Vorgang werden sie in einer Katharsis von ihren eigenen negativen Emotionen reingewaschen. Es ist allerdings auch möglich, dass sie sich das falsche Fühlen bei bestimmten Situationen

einlernen, sind sie doch im Bann der Einfühlung dem Fühlen anderer schutzlos ausgeliefert. Was denn nun der Fall ist, Katharsis oder Seelenkrankheit (also Aristoteles oder Augustinus), ist Brecht nicht wichtig, da ihn die Trance selbst stört. Er möchte Nüchternheit und Analyse. Die Katharsis-Lehre betrachtet er als ein Residuum einer Zeit, als das Theater noch mystische, kultische Zwecke erfüllte. Doch das tut es nicht mehr, es ist Unterhaltung geworden und die Trance zum Rausch verkommen.

Brecht behauptet nun, das Theater kann ohne den Rausch immer noch unterhalten. Es läuft dann auf eine andere Haltung des Zuschauers hinaus. Eine abwägende, nachdenkliche, mitdenkende Haltung – für Brecht die Haltung eines Rauchers. Es geht darum, distanzierter Betrachter anstatt mitgerissener Zuschauer zu sein. Das führt dann schnell zu dem Vorwurf, das Dargebotene sei schlecht. Denn bis Brecht war es so, dass ein distanzierteres Publikum ein Indikator für das Versagen der Aufführung war. Dem muss aber nicht so sein. Der Zuschauer kann auch lachen, wenn der Held weint, und weinen, wenn der Held lacht. Das Fühlen des Publikums ist nicht an das der Figuren gebunden, was nicht heißt, dass es überhaupt nicht fühlt. Natürlich bringt Brecht die Zuschauer zum Lachen und er will sie auch betroffen, wütend und traurig machen. Die Gründe dafür sollen aber im Verstehen und nicht in der Einfühlung liegen.

Das führt dann zu einem zweiten Vorwurf. Nämlich dass Fühlen und Denken nicht zueinander passen würden. Das ist eine Voraussetzung der damaligen Zeit, die nicht näher argumentiert wird. Brechts Theater brachte aber sehr wohl Gefühle hervor, obwohl es an den Verstand appellierte. Ich will es mal als empirisch erwiesen erachten, dass Brechts Theater unterhaltsam war. Der eigentliche Hintergrund dieses seltsamen Vorwurfs liegt also nicht in der Erfahrung. Er liegt darin, dass die Kunst des Schauspielers bisher darin bestand, die Verwandlung zu vollziehen. Verlangt man nun plötzlich von ihm eben dies zu unterlassen, so entzieht man ihm seine Kunst. Das ist im „Messingkauf“ zumindest die Argumentation des Schauspielers. Es galt nun, den Schauspieler davon zu überzeugen, dass das reine Zeigen eines Charakters, ohne Einfühlung, nur das Zeigen, wie er ist und wie er handelt und was seine Beweggründe sind, diese aber gleichzeitig im Spiel zu kommentieren, nicht minder kunstvoll ist.

Bevor ich nun weiter auf Brechts Schauspieltheorie eingehe, möchte ich noch kurz etwas zum Abbild allgemein sagen. Es geht im epischen Theater darum, ein Bild der

Wirklichkeit zu erzeugen. Naturalismus und Realismus hatten ebenfalls den Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden. Jedoch bestanden für sie dabei zwei Probleme: ein praktisches und ein theoretisches. Das praktische Problem ist, dass eine Auswahl getroffen werden muss, weil die ganze Wirklichkeit weder auf eine Bühne noch in eine Geschichte passt und somit der naturalistische Anspruch bereits untergraben wird. Das weit gravierendere theoretische Problem ist uns, wie auch das praktische, bereits in anderer Form begegnet: Ein Abbild der Wirklichkeit ist noch kein Verstehen der Wirklichkeit.

Brecht drückt es so aus: „Ihr wisst, einer, der einen Stein fallen lässt, hat noch nicht das Fallgesetz dargestellt, noch einer, der den Fall des Steins lediglich genau beschreibt. Man kann vielleicht sagen, dass seine Aussagen der Wahrheit nicht widersprechen, aber wir wollen mehr, wenigstens ich.“⁴⁷

Brechts philosophisches Fingerspitzengefühl wird uns noch an späterer Stelle beschäftigen. Vorerst aber begnüge ich mich damit, meine Kurzdarstellung von Brechts Theatermodell zu komplettieren. Die berühmteste Darstellung, die Brecht selbst von seinem Theater gab, ist wohl die Straßenszene.

Die Straßenszene im „Messingkauf“ ist das Modell Brechts epischen Theaters schlechthin, auch ihrem Selbstverständnis nach. In erster Linie aber ist sie Gedankenexperiment und Beispiel. Es handelt sich um folgende Szene: Ein Mann, der Zeuge eines Unfalls geworden ist, demonstriert anderen Passanten den Hergang dieses Unfalls. Dieser einfache Vorgang soll alle Aspekte des epischen Theaters aufweisen:

- Es wird vollständig auf Illusion verzichtet. Das Theater trachtet nicht danach zu verbergen, dass es Theater ist.
- Der Zweck ist nicht die Erzeugung von Emotionen. Es werden zwar Emotionen erweckt, es sollen aber nicht die des Dargestellten – also des Unfalllenkers oder Opfers in unserer Straßenszene – sein. Es soll nicht der Schrecken des Unfalls reproduziert werden.
- Das Ziel ist von gesellschaftlich praktischer Art. Bei einem Unfall wäre das zum Beispiel die Klärung der Schuldfrage.
- Nachdem der Zweck feststeht, gilt es, den Grad der Vollständigkeit der Darstellung danach zu richten. Es ist nicht notwendig, eine naturalistische

⁴⁷ Brecht: Messingkauf, In: ders. Schriften zum Theater Bd. 5, S. 30.

Darstellung abzuliefern. Es muss nur das dargestellt werden, was für den festgelegten Zweck der Darstellung notwendig ist.

- Dasselbe gilt auch für die Charaktere. D.h. die Charaktere sollen aus den Handlungen abgeleitet werden und nicht umgekehrt. Nur ihre unfallverursachenden Eigenschaften sind interessant. Innerhalb dieser Grenzen aber können sie variieren.
- Emotionen können wiedergegeben werden, doch müssen sie begründet und der Kritik des Zuschauers unterworfen werden. Einfühlung in sie ist explizit nicht das Ziel, sondern allenfalls ein Zwischenschritt des Nachvollziehens. Dasselbe gilt auch für den Schauspieler, der diese Gefühle als die eines Fremden demonstrieren und sich nicht in diesen Fremden verwandeln und sie somit zu den seinen machen soll.
- Es darf zu keiner Fusion von Schauspieler und Rolle kommen.

In Anbetracht dieser Liste an Merkmalen bleiben noch zwei Fragen offen:

Diese Straßenszene mag jetzt zwar ein anschauliches Beispiel sein, aber es bleibt noch der Einwand, dass es sich um etwas Alltägliches, und nicht um Kunst, handelt. Diesen Einwand weist Brecht von der Hand, indem er fragt, ob künstlerisches Talent in einer solchen Situation des Demonstrierens eines Vorganges nützlich ist. Da es dies ist, ist der Kunstanspruch gerechtfertigt.

Die zweite offene Frage ist das Wie der Umsetzung. Ich habe mir im Zuge der Darstellung von Brechts Theater die Freiheit genommen, um den V-Effekt herumzuschreiben, um damit schließen zu können, welche Aufgaben er erfüllt und welche Problemstellungen er löst. Die Verfremdung als Verfahren, das Bekannte fremd zu machen, um es so erst erkennbar werden zu lassen, ist die zentrale Methode, mithilfe derer Brecht all seine Anliegen befördern kann. Der Bann der Einfühlung wird gebrochen und das Publikum in eine andere, reflexivere Haltung gedrängt, indem es zum Denken angeregt wird. Die Schicksale auf der Bühne werden als veränderbar dargestellt, das Leid als vermeidbar, um anzuregen zu bedenken, wie es vermeidbar wäre. Hierbei ist die Verfremdung ein wichtiges Darstellungsmittel, denn eine direkte Abbildung der Welt kann, wie gesagt, nicht funktionieren und die Verfremdung ist das Mittel zu indirekter Darstellung. Sie macht das in der Alltäglichkeit unsichtbar Gewordene zum Gegenstand des Sich-Wunderns und weist dabei auf die dahinterliegenden Mechanismen hin, die bei einer reinen

Abbildung nicht sichtbar wären. Und sie ist ein Mittel der Historisierung. Sie macht Unterschiede sichtbar, zeigt Ursprünge auf und weist auf die Veränderbarkeit der Zustände hin.

2. Der Begriff der Verfremdung

Laut Grimms Wörterbuch tauchte das Wort „Verfremdung“ erstmals in Berthold Auerbachs Roman „Neues Leben“ im Jahre 1842 auf. Dort noch in der Bedeutung eines aufkeimenden Gefühls der Fremdheit. Die Eltern, welche des Französischen nicht mächtig waren, fühlten sich in Auerbachs Roman von ihren französisch sprechenden Kindern „verfremdet“.

Brecht verwendete das Wort erstmals 1936 in „Zu die Rundköpfe und die Spitzköpfe. Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung“⁴⁸.

Bestimmte Vorgänge sollten – durch Inschriften, Geräusch- oder Musikkulissen und die Spielweise der Schauspieler – als in sich geschlossene Szenen aus dem Bezirk des Alltäglichen, Selbstverständlichen, Erwarteten gehoben (verfremdet) werden.⁴⁹

Das Konzept bestand bereits vorher, wurde da aber als Entfremdung bezeichnet. Das geschah erstmals 1930 in seiner zur Lehrstücktheorie gerechneten Abhandlung „Aufzeichnungen zur großen und kleinen Pädagogik“⁵⁰. Dieses Wort hat nichts mit dem Begriff der Entfremdung bei Marx zu tun. Auch mit Hegel oder Locke nicht. Es geht nicht darum, sich oder etwas zu veräußern, sondern war immer in demselben Sinne gemeint wie bereits zitiert. Brecht verwendete aber auch den Begriff Entfremdung im Marx'schen Sinne. Das aber erst, als das Wort „Verfremdung“ bereits geprägt war. Sinn dieses „Wortwechsels“ war vermutlich, keine Verwechslungen zwischen den beiden Konzepten aufkommen zu lassen. Insofern ist die Übersetzung mit „alienation“ zu kritisieren, stammt diese doch von „abalineare“, also erst wieder der „Entfremdung“ im alten Sinne des Verkaufes.

⁴⁸ Brecht: Anmerkungen zu den Stücken, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 4.

⁴⁹ Ebenda, S. 98.

⁵⁰ Steinweg (Hrsg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrung.

3. Arten der Verfremdung

Was nicht fremd ist, findet befremdlich!
Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich!
Was da üblich ist, das soll euch erstaunen.
Was die Regel ist, das erkennt als Missbrauch
Und wo ihr den Missbrauch erkannt habt
Da schafft Abhilfe!⁵¹

Brecht gab häufiger Definitionen der Verfremdung, die wie das eingangs gebrachte Zitat zugleich Absichtserklärungen darstellen.

Einen Vorgang oder Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.⁵²

Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als dass wir uns bemühen müssten, es zu verstehen. Was sie miteinander erleben, scheint den Menschen das gegebene menschliche Erleben.⁵³

Die neuen Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt.⁵⁴

Der Grundtenor dieser Aussagen ist meiner Meinung nach einheitlich.⁵⁵ Die Unerkanntheit des Bekannten ist die Wurzel seiner Unantastbarkeit. Die Verfremdung soll hier Auslöserin einer Reflexion sein, die dieser Unabänderlichkeit Abhilfe verschaffen soll, indem sie Neugierde und Staunen, die Grundstoffe aller Philosophie, hervorruft.

Dieser Vorgang ist in keinsten Weise neu, der Kontext und der von Brecht daran geknüpfte politische Zweck schon. So wird Brecht nicht müde zu betonen, dass sich auch die Wissenschaft eines solchen Verfahrens notwendigerweise bedient, da es auch hier notwendig ist, aus überkommenen Vorstellungen herauszutreten und das Besondere an ihnen herauszuarbeiten (d.h. die zu entwickelnden Sätze an anderen Besonderheiten aufzuhängen als bisher üblich – letztlich also einen anderen Blick auf den Gegenstand zu gewinnen).

⁵¹ Brecht: Die Ausnahme und die Regel, In.: ders. Stücke Bd. 3, S. 260.

⁵² Brecht: Über das experimentelle Theater, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 3, S. 101.

⁵³ Brecht: Kleines Organon für das Theater, In: der.: Schriften zum Theater Bd. 7, S. 33.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Die Auswahl der eingangs gebrachten Zitate habe ich von einem Aufsatz von Käthe Rülcke-Weiler (siehe: Rülcke-Weiler: Verfremdung als Kunstmittel der materialistischen Dialektik: Parteilichkeit als Ausgangspunkt der Verfremdung, In: Helmers (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur.) übernommen, in dem sie genau das Gegenteil behauptet. Dazu muss ich anmerken, dass selbstverständlich eine Ausdifferenzierung der Verfremdung als theoretisches Konstrukt (wie auch in ihrer praktischen Anwendung) stattfand, einhergehend mit zahlreichen Änderungen in Brechts gesamter Theatertheorie (siehe Phasenmodell). Die Verfremdung erweiterte sich aber, so wie ich das sehe, nur in ihrer Methodik und änderte sich nicht in ihrer Grundstruktur, die dazu wohl zu einfach ist, und ihrem Zweck.

Dadurch, dass dem Dargebotenen somit der Anschein des vorgegebenen Schicksals genommen wurde und es als menschliche Handlung offenbart wird, die so oder so ausfallen und diese oder jene Gründe haben kann, ergeben sich zwei Konsequenzen. Die eine ist die Historisierung. Der Stempel des Ewigen, Unabänderlichen ist dem Geschehen genommen und es wird zu einem Produkt einer bestimmten Epoche, die aber das Handeln der Individuen bestimmt. Die Epochen selbst sind auch nur das Produkt menschlichen Handelns und je nachdem, wie dieses ausfällt, wandeln sich jene. Ein Handlungshorizont wird sichtbar und eine Einsicht in eine Kausalität damit eröffnet. Beides schließt einander nicht aus. Doch dazu im nächsten Kapitel mehr. Das zweite sind die Widersprüche, die sich daraus ergeben. Der Widerstreit der Handelnden mit dem Gegebenen bildet für Brecht eine Dialektik. Das hat dann selbstverständlich auch einen marxistischen Hintergrund, auf den ich jetzt ebenfalls noch nicht eingehen werde. Um aber dieser Dialektik Rechnung zu tragen, bedarf es einer Dialektik der Verfremdung, die Brecht auch geschrieben hat:

DIALEKTIK UND VERFREMDUNG

1.
Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation.
2.
Häufung der Unverständlichkeiten, bis Verständnis eintritt (Umschlag von Quantität in Qualität).
3.
Das Besondere im Allgemeinen (der Vorgang in seiner Einzigartigkeit, Einmaligkeit, dabei typisch).
4.
Moment der Entwicklung (das Übergehen der Gefühle entgegengesetzter Art, Kritik der Einfühlung in einem).
5.
Widersprüchlichkeit (dieser Mensch in diesen Verhältnissen, diese Folgen dieser Handlung!).
6.
Das eine verstanden durch das andere (die Szene, im Sinn zunächst selbständig, wird durch ihren Zusammenhang mit anderen Szenen noch als eines andern Sinns teilhaftig entdeckt).
7.
Der Sprung (saltus naturae, epische Entwicklung mit Sprüngen).
8.
Einheit der Gegensätze (im Einheitlichen wird der Gegensatz gesucht, Mutter und Sohn – in „Mutter“ – nach außen hin einheitlich, kämpfen gegeneinander des Lohnes wegen).
9.
Praktizierbarkeit des Wissens (Einheit von Theorie und Praxis).⁵⁶

⁵⁶ Brecht: Neue Technik der Schauspielkunst, In.: ders.: Schriften zum Theater Bd. 3, S. 180ff.

Das spricht eigentlich für sich selbst. Brechts Verfremdung ist an eine bestimmte Aufgabe gekoppelt – nämlich an die Hervorbringung einer bestimmten Art von Erkenntnis, die auch anwendbar ist, indem sie Erwartungen bewusst enttäuscht, um Überraschung hervorzurufen – und orientiert sich in ihrem Selbstverständnis an der Dialektik. Doch wie läuft nun Verfremdung eigentlich in der Praxis ab?

Alle Mittel der Verfremdung lassen sich von der klassischen Brechtforschung in eine überschaubare Anzahl von Arten unterteilen. So schreibt Reinhold Grimm:

Es gibt im Grunde dreierlei Arten von Verfremdung: durch den Stückeschreiber, der den Text herstellt; durch den Regisseur, der den Text mit Hilfe von Bühnenbild, Beleuchtung, Kostüm, Maske, Musik und anderen Effekten inszeniert; durch den Schauspieler, der Text und Inszenierung im Moment der Aufführung auf der Bühne verwirklicht.⁵⁷

Werner Mittenzwei unterteilt in poetische, sprachliche und theatralische Verfremdung⁵⁸. Dabei handelt es sich um die Verfremdung in der Fabel des Stückes, in den sprachlichen Mitteln, derer sich der Autor bedient, und in der Aufführung. Käthe Rülicke-Weiler hingegen unterscheidet lediglich zwei Arten von Verfremdung, nämlich durch das Stück und durch die Inszenierung⁵⁹, also zwischen den Verfremdungen im Text und denen, die durch die Inszenierung entstehen. Im Grunde aber laufen alle diese Gliederungen auf dasselbe hinaus. Insofern lässt sich zusammenfassend sagen: Der Autor verfremdet durch die Sprache, derer er sich bedient, und durch die Struktur wie auch den Inhalt des Stückes. Zu den sprachlichen Mitteln zählen zum Beispiel die Verwendung der Versform in einem Stück im Chicago der Gegenwart („Die heilige Johanna der Schlachthöfe“), veränderte Zitate aus Klassikern oder umgewandelte Sprichworte oder die Verwendung unpassender oder besonders passender Namen. In der Struktur des Dramas können sich Brüche einbauen lassen, die das Geschehene kommentieren und Einfühlung verhindern (epische Form), wie Songs, Prologe, Epiloge, Zwischentitel und auch klare Brüche in Form von mangelnder Verknüpfung der Szenen untereinander. Darüber hinaus kann auch der Inhalt des Stückes einer eher als verquer geltenden Logik folgen (z.B. „Der gute Mensch von Sezuan“). Dem Regisseur stehen Bühnenbildner, Komponisten und Maskenbildner zur Verfügung, mit denen er einiges erreichen kann (offen angebrachte Scheinwerfer, Projektionen,

⁵⁷ Grimm: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung des Begriffs, In.: Helmers (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur, S. 190.

⁵⁸ Siehe: Mittenzwei: Verfremdung. Eine dialektische Methode zum Aufbau einer Figur, In: Helmers (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur, S. 246.

⁵⁹ Rülicke-Weiler: Verfremdung als Kunstmittel der materialistischen Dialektik: Parteilichkeit als Ausgangspunkt der Verfremdung, In: Helmers (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur, S. 304ff.

Schminke). Die Schauspieler schließlich sollen sich der verfremdenden Spielweise bedienen, d.h. sie sollen den Charakter und ihre Meinung von dessen Handlungen zugleich darstellen. Diesem Feld schenkte Brecht die größte Aufmerksamkeit in seinen theoretischen Schriften, nicht zuletzt weil er auf ihn den geringsten Einfluss hatte in seiner Funktion als Ensembleleiter, Regisseur und Autor. Er war nun mal kein Schauspieler, während er alle anderen Bereiche abdeckte. Brechts Schauspieltheorie in ihrem vollen Umfang hier darzustellen, erachte ich für die Zwecke dieser Arbeit nicht für erforderlich. Es gilt eine Überlagerung von Schauspieler und Figur zu erreichen anstatt einer Verwandlung in die Figur.

Mit diesem kurzen Einblick in die Praxis der Verfremdung Brechts möchte ich meine Darstellung der Kontexte der Verfremdung schließen und zu den Problemfeldern, die sich aus einer Kollision beider Arten ergeben, übergehen.

2. Kapitel:

Die Verfremdungen im Vergleich

1. Mommsens Staatsanwalt und Wittgensteins Schmerz

Im letzten Kapitel wurden zwei Arten von Verfremdung vorgestellt und aufgezeigt, welchen Problemstellungen sie entspringen. In diesem Kapitel geht es darum, wo zwischen ihnen Unterschiede und Gemeinsamkeiten auftreten. Dabei stellt sich auch die Frage, ob es nicht nur eine Verfremdung in verschiedenen Kontexten ist.⁶⁰ Die Darstellungsweise ist auf alle Fälle sehr unterschiedlich. Während die Verfremdung bei Wallner eine hermeneutische Operation mittels Übersetzung ist, ist sie bei Brecht ein dialektischer Erkenntnisvorgang.

Wie im letzten Kapitel dargelegt ist bei Wallner die Sprache ein geschlossenes System (vgl. Wittgenstein). Überhaupt ist unser gesamter Weltbezug kein direkter und die Art, wie wir uns die Welt aus dieser indirekten Vermittlung erst generieren, ein geschlossenes System (vgl. Maturana). Rufen wir uns in Erinnerung, wie Wittgenstein den Unterschied zwischen Empfindung und Zeichen am Beispiel Schmerz aufgezeigt hat. Die Empfindung wird durch einen Begriff ersetzt, um so erst handhabbar zu werden. Jetzt gibt es in vielen (vor allem komplexeren) Fällen (vielleicht sogar allen) mehrere Arten der Handhabung. Jede verläuft nach eigenen Spielregeln. Es handelt sich dabei um die Handhabung von Begriffen. Diese erhalten ihre Bedeutung überhaupt erst durch ihre Funktion im jeweiligen Spiel, das den Kontext bildet. Damit ist ein Wechsel des Kontextes eine sehr (und in jeder Hinsicht) bedeutende Angelegenheit. Die Verfremdung ist ein Spiel mit Kontexten⁶¹, das uns etwas über die Spielregeln dieser Kontexte lehren kann. Doch ist diese Darstellung noch sehr unscharf. Die Kontexte sind Mikrowelten und Lebenswelten, die in unterschiedlichen (Fach-)Sprachen operieren. Die Verfremdung ist eine Übersetzung zwischen ihnen, um unser Handeln in ihnen sichtbar werden zu lassen. Das gilt vornehmlich für die Aspekte, die bis dahin nicht sichtbar waren, wie etwa die

⁶⁰ Diese Frage aber zu beantworten, bleibt wohl erst dem letzten Kapitel vorbehalten.

⁶¹ Wallner: Konstruktion der Realität, S. 94.

Voraussetzungen, die getroffen werden müssen, da ohne sie die Begriffe überhaupt nicht funktionieren würden.

Brechts Blick auf seine Verfremdung ist im Gegensatz dazu nicht sprachphilosophisch, sondern hegelianisch geprägt. Er sieht es als einen dialektischen Erkenntnisprozess. Um das Bekannte zum Erkannten zu machen, ist es erforderlich, ein Befremden über es auszulösen. Der These des bereits Bekannten wird die Antithese der Verfremdung entgegengestellt, um eine Synthese hin zur Erkenntnis in den Köpfen des Publikums auszulösen. Das Erkanntsein steht auf einer höheren Stufe der Erkenntnis als das Bekanntsein. Denn das immer schon Bekannte ist nicht nur unerkannt, sondern auch unauffällig. Es muss erst zum Gegenstand des Staunens gemacht werden.

Der Unterschied zwischen Übersetzung und Dialektik scheint klar zu sein, doch dann springt uns Brechts Beispiel einer Verfremdung ins Auge:

Wenn Mommsen in seiner römischen Geschichte (und Feuchtwanger in seinen historischen Romanen) für Prätor „Staatsanwalt“, für Legat „General“ setzt, benutzt er den V-Effekt. Der Prätor, aus antik-römischem Milieu gehoben, wird uns näher gebracht, der Staatsanwalt, in antik-römisches Milieu versetzt, wird uns verfremdet. Aber hier kommt auch die Kritik zum Zug. Der Prätor war kein Staatsanwalt, wie der Staatsanwalt kein Prätor ist. Das Verfahren der Mommsen, Feuchtwanger ist unvollkommen, solange es nicht gelingt, das Besondere des Prätors und Staatsanwalts unterschiedlich zu machen, also auch hier wieder den Verfremdungseffekt zur Geltung zu bringen.⁶²

Brecht erklärt hier, worin der Unterschied zwischen seinem und allen bisherigen V-Effekten besteht. Bisher dienten sie nämlich dazu (was in diesem Zitat nicht expliziert ist), das Dargebotene mit Zeichen aufzuladen und so mitunter mystisch werden zu lassen, wie in den Parabeln und Allegorien des Mittelalters, oder zu einer kultischen Handlung, wie in den Chören im antiken Theater. Oder aber die Verfremdung wird als Mittel zur Komik gebraucht. Sie kann auch einem Versagen des Autors entspringen bzw. der Inszenierung, also unbeabsichtigt Befremden erzeugen, oder aber auch absichtlich, als Selbstzweck, wie im Dadaismus. Verfremdung gibt es überall, in allen Sparten der Kunst, ja überhaupt in jedem Umgang mit Zeichen – insofern auch in Geschichtsbüchern. Mommsen nutzt die Verfremdung als Erklärungshilfe, indem er ein Konzept aus dem antiken Rom mit einem der Gegenwart gleichsetzt. Das ist eindeutig eine Übersetzung im Sinne von Wallners Verfremdung. Und sie ist gescheitert, sowohl was Brecht als auch was Wallner angeht, aus genau demselben Grund. Sie hat sich selbst nicht erkannt und ausgewiesen. So wurde das Verstehenspotential verschenkt und die Unterschiede, die dadurch hätten erkannt werden können, wurden verdeckt. Bei Wallner hätte das

⁶² Brecht: Neue Technik der Schauspielkunst, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 3, S. 186f.

Postulat Prätör = Staatsanwalt nicht als solches proklamiert werden dürfen, sondern es hätte weitergespielt werden müssen, bis ein Todpunkt erreicht ist, von dem aus dann erst das wirkliche Verständnis dieses Amtes (oder ein besseres Verständnis beider Ämter) seinen Ausgang nimmt, während bei Brecht Prätör und Staatsanwalt einander Antithesen sein sollten, um die dialektische Form zu wahren und dadurch zur Synthese zu gelangen. Das läuft in diesem Falle aber auf dasselbe hinaus. Die gewünschte Opposition wird durch die (Fehl-)Übersetzung erreicht. Das Verfahren ist hier also dasselbe, nur die Terminologie eine andere.

Es gibt also ganz offenbar zumindest eine gemeinsame Schnittmenge unter den Verfremdungen. Sind die Verfremdungen nun gar identisch und nur anders formuliert oder sind sie dasselbe Verfahren unterschiedlichen Kontexten angepasst? Die zweite Frage werde ich im letzten Kapitel mittels Verfremdung beantworten, die erste aber ist leicht und sofort klärbar. Es müsste nur jeweils ein Beispiel pro Verfremdungsart gefunden werden, das nicht der jeweils anderen zugerechnet werden kann. Damit wäre bewiesen, dass die Verfremdungen nicht identisch sind. Das sagt aber noch nichts darüber aus, ob ein Kontextwechsel nicht eine ausreichende Transformation mit sich bringen würde, so dass die Verfremdungen auseinander herleitbar wären – doch wie gesagt wird uns das erst später beschäftigen. Vorerst beschäftigt uns nämlich nur, eine direkte Identität zu widerlegen. Sollte das nur bei einer Art gelingen, so könnte man annehmen, die eine sei ein Sonderfall der anderen. Doch sehen wir erst einmal, ob sich dieses Problem überhaupt stellt.

Bei Brecht findet sich schnell ein solches Beispiel. Die offen angebrachten Scheinwerfer⁶³ sind keine Übersetzung, nur eine Antithese der vierten Wand, der Illusion. Die Form des Theaters wird aufgebrochen, um es als Theater zu entlarven. Dieser Vorgang bietet eine Antithese, aber keine Translation, da der Scheinwerfer erst durch seinen Kontext in der Inszenierung überhaupt zu einem Zeichen wird.

Ein passendes Beispiel bei Wallner zu finden, erweist sich als schwieriger und muss methodisch angegangen werden. Der große Unterschied in den Definitionen der Verfremdung zwischen Wallner und Brecht ist der, dass Brecht auf eine Negation – eine Störung der Form – aus ist, während Wallner aus der Form (dem System) heraustreten will. Insofern müsste nur ein Beispiel gefunden werden, in dem ein solches Heraustreten stattfindet, ohne dass es zu einer Störung kommt. Ein solches

⁶³ Ein häufig von Brecht selbst gebrachtes Beispiel.

Beispiel findet sich bei Wallner und Pietschmann, auch wenn es selbst wiederum von anderer Stelle übernommen wurde. Es geht dabei um den Physiker Richard Feynman:

Feynman war dafür bekannt, dass er beim Anhören von irgendwelchen, auch sehr komplizierten, mathematischen Ableitungen, die er vorher gar nicht gekannt hat, an entscheidenden Stellen plötzlich „Halt“ gerufen hat und auf einen Fehler aufmerksam gemacht hat. (...) In seinen Memoiren⁶⁴ sagt er nun sinngemäß, dass viele Leute meinen, er verfolge die mathematischen Ableitungen mathematisch Schritt für Schritt. Aber das ist natürlich nicht, was er tue, das könne er ja auch in dieser Geschwindigkeit nicht. Wenn ihm jemand seine Ableitungen darstelle, so stelle er sich dazu irgendwelche Dinge vor, bunte Kügelchen etwa, wenn sein Gesprächspartner dann weitergehe, bekämen diese Kügelchen beim nächsten Schritt plötzlich Haken oder irgendwelche Haare, und wenn er wieder weitergehe, schließen sich die Haken zu komplizierten Figuren und irgendwann einmal kommt es dazu, dass in dem Bild irgendetwas nicht mehr passt. Dann schreie er „Halt“ und sage hier müsse ein Fehler sein und meistens sei das tatsächlich so. Während alle anderen stets dachten, er verfolge Ableitungen direkt, übersetzte er sie in Bilder.⁶⁵

Wallner geht es zwar auch darum, eine Störung zu verursachen, die Staunen und Befremden bewirken soll, um das Denken anzuregen, aber Ziel ist eigentlich, aus einem System herauszutreten und es von außen betrachten zu können, nicht die Negation. Wenn es zu einer Störung kommt, die hier aber nicht direkt angestrebt werden kann, dann durch die Einführung eines Fremdkörpers in ein (Aussagen-) System, also einer Überlagerung von Kontexten – also eines Übersetzungsvorganges im weitesten Sinne. Insofern wird auch keine Synthese angestrebt, denn es ist kein dialektischer Vorgang mehr, der eine gezielte Negation als intentionalen Zwischenschritt erfordert. Hier entsteht das Befremden durch eine Fehlfunktion eines Fremdkörpers in einem fremden System. Der Unterschied zu Brecht ist gewaltig. Die Liste mit Beispielen von Verfremdungen, die entweder eine Negation, aber keine Übersetzung sind oder eine Übersetzung, aber keine Negation, ließe sich beliebig erweitern. Ein Heraustreten aus der Form geht nicht zwangsläufig mit einer Störung (Negation) der Form einher.

Bei Brecht ist die Verfremdung, wie bereits gesagt, die Antithese – sie soll befremden und das Befremden soll ein Störfaktor sein, der den Bann bricht und das Alltägliche so dem Urteil zum Gegenstand gemacht werden, wo es vorher einfach akzeptiert oder schlicht nicht registriert wurde. Das Befremden wird bei Brecht durch ein Überlagern einander widersprechender Zeichen verursacht. Sehr schön sichtbar wird dies in Brechts Schauspieltheorie, die verlangt, dass der Schauspieler zugleich das Handeln des dargestellten Charakters in seinem Spiel kommentieren soll. Er soll auch zeigen, dass er darstellt, d.h. es soll noch die Unterscheidung zwischen

⁶⁴ Feynman: Surely you're joking, Mr. Feynman.

⁶⁵ Pietschmann, Wallner: Gespräche über den Konstruktiven Realismus, S. 36.

Schauspieler und Rolle im Spiel sichtbar bleiben. Unter anderem dadurch soll das Urteilsvermögen auch erst aus der Lethargie der Berieselung geweckt werden. Die Verfremdung hat dazu bei Brecht eine Negation zu ihrem Anwendungsfeld zu sein – und das ihrer Definition nach.

Bei Wallner ist die Verfremdung das nicht notwendigerweise. Sie soll im Zuge einer Kontextübertragung die Eigenheiten der Bezugssysteme sichtbar machen. Sie soll sich dabei aber nicht in Opposition zu ihnen stellen oder gar beide einander in Opposition setzen. Es ist auch nicht Ziel, eine Synthese (und schon gar nicht eine Vereinheitlichung) der beteiligten Mikrowelten zu erreichen. Das Induzieren von Fremdkörpern in einen bekannten Kontext ist zwar Teil dieser Methode, aber das Ziel ist es nicht, schrill zu sein, denn das Urteilsvermögen der Beteiligten ist bereits geweckt – immerhin geht es hier um ein wissenschaftliches Anwendungsfeld und nicht um Theater –, und auch nicht, dem Text einen gegensätzlichen Subtext zu unterlegen, sondern die Grenzen und Voraussetzungen der Begriffe und Kontexte auszuloten. Dies erfolgt nicht durch einander überlagernde gegensätzliche Texte, es erfolgt durch gescheiterte Texte, die sinnlos werden, oder durch Interpretation, also ein Erklären (vornehmlich) in (einer) Alltagssprache (z.B. die Bedeutung einer Formel der Physik zu erklären, wie etwa als das Vorhandensein einer zwischen Massen wirkenden Kraft im Falle einer sehr berühmten Formel Newtons) oder eine schlichte Übertragung in eine andere Darstellungsform (wie bei Feynman). Texte werden nicht überlagert, sie werden übersetzt. Das ist der Hauptunterschied zwischen den Verfremdungen Wallners und Brechts. Natürlich gibt es Fälle, in denen Übersetzung und Überlagerung gemeinsam auftreten, wie es beim eingangs zitierten Beispiel hätte der Fall sein müssen. Staatsanwalt und Prätor hätten einander als widersprechend erkannt werden müssen, um den Übersetzungsfehler zu bemerken. Es ist auch gar nicht selten, dass die übertragene Aussage im neuen Aussagensystem zu diesem im Widerspruch steht, was ja, wie im ersten Kapitel gesagt, meist sehr interessant wird, aber das Prinzip hinter den Verfremdungen ist ein anderes.

2. Semiotik der Verfremdung

Die Grundaussage des letzten Abschnittes lässt sich, mit einer gehörigen Portion Übertreibung, als Semiotik der Verfremdung bezeichnen. Ich habe, hilflos nach Beispielen fischend, Prinzipien formuliert, die den Umgang der verschiedenen Verfremdungen mit Zeichen beschreiben. (Letztlich geht es dabei noch um Aussagen, aber hier schon von Zeichen zu sprechen, kann mitunter nützlich werden, wenn auch Verfremdungen in der Musik behandelt werden sollten, die ein eigenes Kapitel sind, das nicht Teil dieser Arbeit ist, oder in Medien, die nicht mit Texten arbeiten, die Brecht aber gerne aufrafft.) Ich beschrieb dabei Brechts Verfremdung als ein Überlappen einander widersprechender Zeichen und Wallners Verfremdung als eine Übertragung eines Zeichens von seinem Kontext in einen völlig anderen. Brechts Prinzip produziert somit zwangsläufig einen Widerspruch, Wallners Prinzip nicht. Im Gegenzug setzt Wallners Übersetzung mehr als einen Kontext voraus, was bei Brecht wiederum nicht der Fall ist.

Es gibt jedoch eine große wie auch interessante Gruppe, in der ein Widerspruch durch eine Kontextüberlappung entsteht. Die zusätzliche Textebene wird dabei durch Mitbringsel aus dem anderen Kontext gebildet. Aber auch hier operiert Wallner im Duktus der Fehlfunktion und Brecht im Duktus der Negation. Der Unterschied liegt darin, dass die Negation gesetzt wird, die Fehlfunktion hingegen nicht gesetzt werden kann, sondern sich erst herausstellen muss, selbst wenn man es darauf anlegt. Nichtsdestotrotz ist in beiden Fällen das Ergebnis eine Störung, die als Zündung für Erkenntnis funktionieren soll.

Während sich bei Wallner sein Prinzip klar expliziert findet (vgl. Kap. 1.1), bin ich für meine Darstellung von Brechts Prinzip wohl noch einige Argumente schuldig. Die Aufzählung von Einzelbeispielen, auf die meine Erklärung zutrifft, erscheint mir dabei wenig sinnvoll, da ich nicht alle möglichen Fälle anführen kann. Insofern werde ich meine Argumentation methodisch durchführen und dazu auf den Abschnitt „Arten der Verfremdung“ im ersten Kapitel zurückgreifen.

Beginnen wir mit den Möglichkeiten des Autors, Verfremdungen durchzuführen. Er kann dies mithilfe der Sprache, die er verwendet, des strukturellen Aufbaus des Stückes oder der Handlung erreichen. Zu den sprachlichen Mitteln zählen falsch angewendete oder veränderte Redewendungen. Hierbei bildet die falsche Anwendung oder die Veränderung die Negation, die das Denken oder die

Geisteshaltung des Sprechenden entlarvt. Eine weitere Möglichkeit ist ein sprachlicher Stil, der nicht zum Milieu oder der Situation passt, wie dies in „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ der Fall ist, wo im modernen Chicago in Versen gesprochen wird. Die hohe Sprache der Klassiker bildet einen Kontrast zu dem Gangster- und Maklermilieu der Gegenwart. Das Dargebotene entlarvt sich damit selbst als Aufgeführtes. Auch hier sehen wir also eine Negation auf einer anderen textuellen Ebene. Als dritte Möglichkeit kann in den Aussagen eines Charakters ein verräterischer Subtext eingebaut werden, der die wahren Beweggründe entlarvt. Ein Beispiel wäre hier der betrunkene Puntila, der seinem Knecht vorschlägt, sie könnten beide das Herr und Knecht hinter sich lassen und frei durch die Lande ziehen. Sollten sie eine Unterkunft oder Nahrung benötigen, könnte ja Matti als Tagelöhner arbeiten, während Puntila in der Sonne liegt. Der Subtext zeigt eindeutig, dass Puntila das Denken in den Kategorien Herr und Knecht selbst dann nicht hinter sich lässt, wenn er denkt, es zu tun. Eine weitere Möglichkeit wäre es, den Subtext nicht im gesprochenen Wort, sondern in den Handlungen zu präsentieren. Brecht bringt hier das Beispiel einer Mutter, die ihrer Tochter, die sie in die Stadt fortschickt, einen Koffer packt, während sie ihr eine Moralpredigt hält, was sie alles zu unterlassen hat. Wir haben einen großen Haufen Vorschriften und einen sehr kleinen Koffer, mit dem die Tochter in ihr Schicksal entlassen wird. Die Struktur des Stückes bildet bei Brecht in erster Linie die Negation zu geschlossener Form und Einfühlung. Es werden Sprünge vollzogen, die Handlung für Songs unterbrochen, die das Geschehen kommentieren, wobei die Charaktere ihr Fehlverhalten, zu dem sie in der Handlung eigentlich stehen, anklagen und somit aus der Rolle heraustreten. Die epische Form als Ganzes ist eine Negation der klassischen. In der Handlung des Stückes kann eine seltsame Logik liegen, der die Zuschauer eigentlich nicht zustimmen würden oder die sie zumindest verblüfft. Es können auch ganz bewusst Konventionen verletzt und Erwartungen enttäuscht werden. Der Bauernjunge wird nicht zum König, sondern erschossen. Es wird hier der common sense negiert, um einen realen Verstoß gegen diesen zu vergegenwärtigen.

Die Inszenierung kann durch Beleuchtung, Maske, Bühnenbild und Musik – alles im weitesten Sinne – verfremden. Dabei kann sie Verfremdungen unterstützen, die bereits im Stück angelegt sind oder die erst durch den Schauspieler vollzogen werden. Unter den eigenen V-Effekten, die sie hervorzubringen vermag, wären etwa offen angebrachte Scheinwerfer, die als Negation der Guckkastenbühne dienen. Es

gibt hier die Möglichkeit, durch Reduktion auf das Notwendigste oder Übersteigerung bestimmter Elemente ebenfalls Akzente zu setzen, die die Illusion zerstören oder die Aufmerksamkeit lenken. Es gilt dabei zu bedenken, dass das Theater ein multitextuelles Phänomen ist, das bestimmten Konventionen folgt, in dem nichts zufällig ist. Insofern können Zeichen auch auf dieser Ebene vermittelt werden, die denen anderer Ebenen entgegenlaufen.

Die Verfremdung, die der Schauspieler hervorbringen soll, wird in Brechts theoretischen Schriften durchgehend beschrieben als den Charakter nur zu zeigen, zu demonstrieren, nicht zu sein. Diese Doppelläufigkeit kommt meiner Interpretation sehr entgegen. Der Schauspieler negiert im Spiel gleichzeitig jener zu sein, den er darstellt.

Da ich in allen Arten der Verfremdung die Struktur der gleichzeitigen Negation auf einer anderen Textebene nachgewiesen habe, denke ich, dass mein Prinzip gerechtfertigt ist.

Dieses Prinzip gilt jedoch nur für Brecht, nicht aber für die Verfremdungen vor ihm. Beispielsweise wird zwar im Theater des Mittelalters eine zusätzliche Textebene durch eine Allegorie gebildet, diese steht aber nicht in Negation zu einer anderen. Diese Textebene dient dazu, eine weitere Bedeutungsebene zu schaffen, die das ganze Stück mystisch, religiös auflädt. Mitunter wird hierbei keine Erkenntnis angestrebt, sondern nur eine weitere Ebene zur Vermittlung von Inhalten erschlossen, oder gar eine mystische Erfahrung evoziert. Im Falle der Verfremdungen Wallners und Brechts ist auch die angestrebte Erkenntnis von anderer Art.

3. Die Absicht hinter der Verfremdung

Die Unterschiede im Prinzip der Verfremdungen sind nicht nur den Kontexten, in denen sie stehen, geschuldet – denn es ist nicht gleichgültig, ob man ein Theaterstück oder eine philosophische Abhandlung schreibt. Es kann zwar ein Theaterstück durchaus philosophisch sein (und sehr viele sind es) und eine philosophische Abhandlung kann auch durchaus aufgeführt werden und es ist darüber hinaus nicht zu vergessen, dass es in der Geschichte der Philosophie viele

wichtige Meilensteine gab, die in Dialogform verfasst wurden (Platon war sogar Stückeschreiber, bevor er Philosoph wurde und das Theater verdammt), aber die Anspruchslage ist letztlich eine andere. Dem Theater haftet der Beigeschmack der Ergötzung an. Es ist Kunst und die Botschaft muss deshalb möglichst schwammig bzw. allgemein sein und es wird in erster Linie als ästhetische Erbauung rezipiert. Die Philosophie hingegen muss möglichst klar auf den Punkt bringen, worin ihre Argumentation besteht – und sie muss in jedem Fall eine haben. Und sie wird zumindest in Fachkreisen anders – wie eine Wissenschaft – rezipiert. Anders ausgedrückt: Die Philosophie ist eine akademische Disziplin und das Theater eine Kunstform. Brecht wollte dieser Rezeptionslage des Theaters durchaus entgegenwirken. Der Philosoph im „Messingkauf“ sagt das sogar direkt. Das Theater soll als Forum für philosophische, politische und soziologische Diskussionen gangbar gemacht werden. Es soll ein Medium der Erkenntnisvermittlung⁶⁶ werden. Das Mittel, um das zu erreichen, ist die Verfremdung. Dazu mussten aber erst Normen aufgesprengt werden. In der Philosophie ist das schon erreicht. In ihr werden ständig Normen verlassen und neue errichtet, das ist für sie ganz natürlich. Das Problem der Verfremdung hier liegt ganz anders.

Wallner geht es, wie in 1.1.1 dargelegt, darum, sowohl Realismus als auch Instrumentalismus zu umschiffen. Wissen ist das Produkt von Handlungen und dennoch verbindlich für unser Handeln. Es geht nun darum, Einblick in die Erkenntnishandlungen zu bekommen, um zu sehen, wo diese Verbindlichkeit gegeben ist. Kurt Greiner spricht hierbei von epistemologischer Therapie.⁶⁷ Es geht darum, die Gründe und Abläufe unserer Erkenntnishandlungen, speziell im Bereich der Wissenschaft, zu verstehen. Die Verfremdung ist dazu das potenteste Hilfsmittel. In der Philosophie ist die Verfremdung eine philosophische Methode, in der Literatur eine literarische Figur⁶⁸. Wie bereits erwähnt gab es die Verfremdung vor und nach Brecht⁶⁹. Sie ist ein Stilmittel, um Befremden auszulösen, einen Subtext zu schaffen, eine andere Bedeutung zu unterlegen oder witzig zu sein. Erst bei Brecht wurde sie

⁶⁶ Mitunter auch ein Medium der Erkenntnisfindung, was dann aber doch nicht ganz so funktionierte aufgrund der fehlenden Diskursivität – wir erinnern uns: Die große Pädagogik ging nicht auf, vgl. 1.2.1.

⁶⁷ Greiner: Therapie der Wissenschaft, S. 38.

⁶⁸ Siehe: Victor Slovskij.

⁶⁹ Siehe u.a.: Brecht: Neue Technik der Schauspielkunst.

zum Erkenntnismittel.⁷⁰ Wie wir uns dies vorstellen können, zeigt die folgende Stelle recht schön:

SCHAUSPIELER: Dafür scheine ich in diesem neuen Theater meine Zuschauer in Könige verwandeln zu dürfen. Und nicht in scheinbare, sondern in wirkliche. In Staatsmänner, Denker und Ingenieure. Was für ein Publikum werde ich haben! Vor ihre Richtstühle werde ich, was auf der Welt vorgeht, bringen. Und was für ein erlauchter, nützlicher und gefeierter Platz wird mein Theater sein, wenn es diesen vielen arbeitenden Menschen Laboratorium sein wird! Auch ich werde nach dem Satz der Klassiker handeln: Ändert die Welt, sie braucht es!

ARBEITER: Es klingt ein wenig großspurig. Aber warum sollte es nicht so klingen dürfen, da ja eine große Sache dahintersteht?⁷¹

Diesen kurzen Abschnitt sehe ich als eine der Schlüsselstellen in Brechts Schriften zum Theater an. Es bringt vieles auf den Punkt, worum es Brecht geht. Das Publikum soll Richter sein. Aber anstatt wie noch bei Francis Bacon über ein Verhör soll es auf Basis eines Plädoyers richten. Was dargebracht wird, ist ein fiktives Szenario, das sorgfältig inszeniert ist. Insofern gilt für dieses „Laboratorium“ das in 1.1.1 zur Theoriegeladenheit von Beobachtungen Gesagte in noch viel stärkerer Form. Die Verfremdung ist hier ein Argumentationsmittel in einem politischen Programm, was in der großen Sache, die dahintersteht, angedeutet wird. Das Besondere hierbei ist jedoch, dass der Sog der Narration gebrochen werden soll und so Brechts Kunst zu keinem Zeitpunkt Propaganda sein will. Selbst in der „Politischen Theorie des V-Effekts“⁷² wird die Mündigkeit des Publikums betont. Es geht darum, Befremden über den Status quo hervorzurufen. Dass Brecht Marxist war und auch so argumentierte, wollte er zur Disposition stellen. Er war von der Richtigkeit dessen überzeugt und wollte die Weltrevolution zumindest während einer Phase seines Schaffens vorantreiben. Die Verfremdung aber ist dabei in erster Linie ein Mittel zur Gesellschaftskritik. Ein mündiges Publikum ist durchaus zur Kritik fähig. Die Verfremdung soll diese kritische Mündigkeit wecken und ihr Gegenstände geben und diesen ausgewählten Gegenständen ein Erkenntnismittel sein. Aber sie wendet sich auch gegen sich selbst in ihrem Vollzug, indem sie sich selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung macht. Es geht darum, gesellschaftliche, politische und ökonomische Zusammenhänge zu begreifen und überhaupt erst darstellbar und somit zum Gegenstand der Kritik werden zu lassen. Dabei aber macht sie sich zugleich auch selbst, bzw. den Rahmen – das Theater, sichtbar und kritisierbar als Dargestelltes, Nichtreales. Denn es ist nicht die Kritik des Publikums, sondern die

⁷⁰ Um die Form zu sprengen, war sie schon vorher und nachher üblich. Z.B. eine Trickfilmfigur, die aus der Filmrolle hinausläuft.

⁷¹ Brecht: Messingkauf, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 5, S. 243.

⁷² Brecht: Neue Techniken der Schauspielkunst, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 3.

Kritik, die der Autor dem Publikum nahelegt. Die Erkenntnis, die entstehen soll, ist in der Verfremdung bei Brecht bereits vorweggenommen. Es ist ein Argumentationsmittel, eine Redefigur des Plädoyers. Das ist ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen Wallner und Brecht. Bei Wallner ist das Ergebnis der Verfremdung nicht vorwegnehmbar, bei Brecht zielt sie von Anfang an auf etwas Bestimmtes ab. Sie macht dabei aber keinen Hehl daraus. Insofern könnte man hier sagen, das eine sei ein Erkenntnisverfahren, das andere ein Argumentationsverfahren, da Ersteres ein Prozess ist, um Erkenntnis zu produzieren, Letzteres ein Prozess, um eine bestimmte Erkenntnis in anderen zu erwecken. (Wallner meint nicht die Wissenschaft besser zu verstehen als die Wissenschaftler, Brecht aber sehr wohl die Politik besser als manch anderer.) Das soll jetzt kein Vorwurf sein. Brechts politisches Programm ist einfach ein anderer Rahmen und Brecht wollte, wie er selbst schrieb, die Welt ändern, „denn sie braucht es“. Dieser andere Rahmen und diese andere Absichtslage erfordern einen anderen Einsatz (d.h. eine andere Art) von Verfremdung.

Interessant ist, dass keine der beiden Arten von Verfremdung ein wissenschaftliches Wissen hervorbringt. Brecht produziert Alltagswissen und Wallner ein epistemologisches Wissen, das er Verstehen nennt. Dabei handelt es sich um ein Wissen über Wissen, das notwendig auch einen Selbstbezug haben muss. Brecht geht es nicht um ein Wissen über Wissen, das auch Wissen von sich selbst sein muss. Ihm fehlt dieser inhärente Selbstbezug in seinem Anwendungsgebiet und deshalb muss sich seine Verfremdung auch selbst ausweisen, die Illusion der Natürlichkeit muss fallen.

4. Historisierung

Trotz der eben beschriebenen unterschiedlichen Absichten der Verfremdungen haben sie doch eine gemeinsame Intention. Sie wollen die Kausalität hinter den Vorgängen sichtbar machen, die Voraussetzungen aufzeigen. Es gibt gewisse unhinterfragte historisch-kulturelle Konventionen, auf deren Basis unsere Gesellschaft fußt und wir agieren. Dadurch, dass sie die Axiome unseres Denkens und Handelns bilden, sind sie üblicherweise unsichtbar, aber nicht unveränderbar.

Sie sind durchaus einem historischen Wandel unterworfen (ob dieser einem bestimmten Muster folgt oder nicht, sei dahingestellt). Diese, und deren Veränderbarkeit, deren mögliches Andersein und Andersgewesensein, hervorzuheben, ist die Aufgabe der Verfremdung, sowohl der Brechts als auch der Wallners. Brecht geht es dabei eher um die Organisation der Gesellschaft, Wallner um die Organisation von Wissen, beides steht aber in Abhängigkeit von der Lebenswelt. Brecht spricht hier von Historisierung, da sein Fokus, von Marx geprägt, auf der historischen Entwicklung liegt. Wallner achtet verstärkt auf die Interkulturalität, verfügt seine Ontologie doch über den Begriff Lebenswelt, der hier sehr praktisch ist, um den Rahmen zu beschreiben. Man könnte sagen, Brecht geht es hier vor allem um das Andersseinkönnen der eigenen Lebenswelt und Wallner eher um das Anderssein anderer Lebenswelten. In beiden Fällen gibt es ein Andersgewesensein: Die Gegenwart wird als Produkt eines historischen Prozesses aufgefasst, selbst in den Bereichen, die als blinde Flecken der eigenen Wahrnehmung allenfalls als Konstanten, oder ewige Wahrheiten, aufgefasst werden. Dabei wird zugleich auch konsequenterweise von beiden die historische Relativität der eigenen Position mitgedacht.

3. Kapitel:

Berührungspunkte der Verfremdungen zu anderen Bereichen

1. Sokrates

Wie im letzten Kapitel gezeigt, haben sowohl die Verfremdung im CR als auch die Brechts ein aufklärerisches Anliegen, ja zum Teil sogar dasselbe, wie ich in meinen Ausführungen zur Historisierung zu zeigen versuchte, nur in anderer Form. Viele dieser aufklärerischen Aspekte der Verfremdungen sehe ich im Sokratischen Fragen als gemeinsamen Vorfahren bereits angelegt. Interessanterweise zählt gerade die das Aufzeigen der historischen Relativität von gesellschaftlich anerkannten Wahrheiten, als der gemeinsame Nenner, nicht dazu. Zumindest nicht in dieser historischen Perspektive. Doch sehen wir uns die sokratische Methode doch einmal an.

Ich möchte hier keinen Versuch machen, den historischen Sokrates offenzulegen oder eine Rezeptionsgeschichte zu schreiben, die von Plato und Xenophon bis in die heutige Zeit reicht. Mir geht es in erster Linie darum, dass Sokrates ein Verfahren zur Prüfung von Wissen entwickelt hat, in dessen Tradition – wenig überraschend, steht doch die ganze abendländische Philosophie in dieser – die beiden Verfremdungen sind. Dieses Prüfverfahren erfolgt in Dialogen, die einem bestimmten Ablauf folgen. Hegel beschrieb diesen Ablauf in seinen „Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie“: Das, worauf Sokrates hinauswill, ist das Allgemeine. Wenn er also in ein Gespräch über ein bestimmtes Thema geht, so fragt er nach dem Allgemeinen und lässt sein Gegenüber erklären, worin eben jenes besteht. Nun, zumindest versucht er es, das Denken seines Gegenübers eben dahin zu lenken – doch meistens scheitert es auf dem Weg an der eigenen Unwissenheit. Er geht also von speziellen Einzelfällen, die ihm geschildert werden, aus und führt sie auf das Allgemeine hin gemäß seiner Methode. Er sucht zum einen das Allgemeine aus dem Konkreten zu gewinnen, zum anderen das gewonnene Allgemeine zu prüfen, indem er aus ihm wieder das Konkrete herleiten möchte. Er prüft das ihm dargebotene

Allgemeine, indem er das Gegenteil des eingangs Behaupteten aus dem Allgemeinen, auf das es zurückgeführt wurde, herleitet.

Sokrates hat solche Gesichtspunkte entwickelt, die dem entgegengesetzt waren, was das Bewusstsein zunächst hatte; die nächste Wirkung davon war mithin die Verwirrung des Bewusstseins in sich, so dass es in Verlegenheit kam. Diese anzurichten, das ist die Haupttendenz seiner Unterredung. Dadurch will er Einsicht, Beschämung, Bewusstsein erwecken, dass das, was wir für wahr halten, noch nicht das Wahre ist; es schwankt im Gegenteil. Daraus sollte das Bedürfnis zu ernstlicherer Bemühung um die Erkenntnis hervorgehen.⁷³

Die Anknüpfungspunkte zu unseren Verfremdungen sollten in diesen Worten Hegels offensichtlich werden. Er prüft das Wissen, die Vorstellungen seiner Gesprächspartner. Sokrates geht es dabei, laut Hegel, um das Verstehen des Allgemeinen und das moralisch gute Leben. Er stellt sich unwissend in Bezug auf die verwendeten Begriffe, das Allgemeine darin. Hegel meint in einer sehr schönen Stelle⁷⁴, dass Sokrates hier tatsächlich unwissend sei, nämlich in Bezug auf die Vorstellungen seiner Gesprächspartner. Der Möglichkeit einer Unterhaltung ist ein Einverständnis in diesen Vorstellungen vorausgesetzt. Genau dieses Vorausgesetzte ist es, worauf Sokrates hinauswill.

Dies ist zu jeder Zeit das Verhältnis – wenn man über Gegenstände verhandelt, die allgemeines Interesse haben, über diese hin und her spricht –, dass dann jedes Individuum gewisse letzte Vorstellungen, letzte Worte, die als allgemein bekannt sind, voraussetzt, so dass diese Bekanntschaft gegenseitig sei. Wenn es aber in der Tat zur Einsicht kommen soll, so sind es gerade diese Voraussetzungen, die untersucht werden müssen.⁷⁵

Das Allgemeine ist also unserem Sprechen und Denken vorausgesetzt, nicht aber erkannt. Es muss erst mühevoll zutage gefördert werden. Es wird, von Sokrates, vor allem das Allgemeine des Guten und der Tugenden gesucht. Die Erkenntnis dessen ermöglicht es, sich dafür zu entscheiden – gibt erst die Freiheit, es zu wählen. Hegel spricht hier vom Unterschied zwischen sittlich und moralisch. Das Sittliche lässt die Ebene der Reflexion auf ein Allgemeines aus. Es beinhaltet nur das konkret Gute. Sie ist unbefangen, wie Hegel sagt, während „die mit Reflexion verbundene Sittlichkeit ist Moralität“⁷⁶. Von dieser Moralität sollen die Handlungen der Einzelnen bestimmt sein. Erkenntnis des Allgemeinen und Moralität sind somit eins. Kehren wir also zurück zur Erkenntnis des Allgemeinen selbst. Sokrates bediente sich dabei – oder tat dies aus seiner Grundhaltung – der Ironie. Während Günther Figal meint, die

⁷³ Hegel: Vorlesungen zu Geschichte der Philosophie I, S. 465.

⁷⁴ Ebenda, S. 458.

⁷⁵ Ebenda, S. 458f.

⁷⁶ Ebenda, S. 445.

Ironie würde bereits beginnen, wenn Sokrates sich unwissend stellt⁷⁷, so haben wir mit Hegel bereits gesehen, dass Sokrates in Bezug auf die Vorstellungen seines Gegenübers tatsächlich unwissend war. Er war unwissend in Bezug auf das vorausgesetzte Allgemeine, das doch die Grundhaltung seiner Gesprächspartner war. Und eben in diesem Erkennen der Unerkanntheit lag sein Vorsprung im Wissen. Diesen wollte er weitergeben, was sich als sehr undankbare Aufgabe erwies, musste er doch die Gewissheit seiner Gesprächspartner als unfundiert entlarven. Dieses Erschüttern der Grundfesten aller Positionen führt nun wiederum in eine Ironie, aber in eine bestimmte Grundhaltung der Ironie. Hegel beschrieb sie wie folgt:

Die Ironie ist das Spiel mit allem; dieser Subjektivität ist es mit nichts Ernst, sie macht Ernst, vernichtet ihn aber wieder und kann alles in Schein verwandeln. Alle hohe und göttliche Wahrheit löst sich in Nichtigkeit (Gemeinheit) auf; aller Ernst ist zugleich Scherz.⁷⁸

Doch ist das nicht die Ironie des Sokrates. Ihm geht es eben darum, zur Erkenntnis zu führen, nicht alles Wissen niederzureißen, sondern wahre Weisheit zu erlangen. Seine Ironie ist eher Stilmittel, „Manier der Konversation“⁷⁹. Damit zugleich aber auch mehr. Die Ironie als Grundhaltung der Negation ist nicht die Haltung des Sokrates. Ich bin nicht Kierkegaard, dass ich meine Magisterarbeit über die Grundhaltung der Ironie bei Sokrates schreiben würde. An dieser Stelle gäbe es mehr zu sagen, was aber vom eigentlichen Thema, der Methode, wegführen würde. Verlassen wir also die Haltung und wenden uns der Ironie in der Gesprächsführung zu. Dort findet sie sich dahingehend, als Sokrates die Position der anderen aufnimmt und dann daraus eine Konsequenz ableitet, der sie nicht zustimmen können und die oft im Widerspruch zum von ihnen bereits Gesagten, ja sogar zum vermeintlichen Prinzip selbst, steht. D.h. „er zeigt am Satz selbst auf, wie das Gegenteil darin liegt.“⁸⁰ Das nun ist Dialektik. Wie Bertrand Russell in seiner Philosophiegeschichte anmerkte⁸¹, eignet sich Dialektik nicht zur Klärung von jeder Art Frage. Es muss bereits ein ausreichendes Maß an Wissen vorhanden sein, um mit der Dialektik erfolgreich sein zu können. Um völlig neue Erkenntnisse im einzelwissenschaftlichen Bereich zu gewinnen, ist sie hingegen völlig unbrauchbar. Am besten eignet sie sich, um Inkonsistenzen und Fehler in der Logik aufdecken zu können. Das ist im Grunde auch das Feld, auf dem sie (Platons) Sokrates anwendet. Er möchte die Denkfehler seiner Gesprächspartner aufdecken, um aus ihnen Wissen, das bereits in ihnen

⁷⁷ Figal: Sokrates, S. 63.

⁷⁸ Hegel: Vorlesungen zu Geschichte der Philosophie I, S. 460.

⁷⁹ Ebenda, S. 461.

⁸⁰ Ebenda, S. 458.

⁸¹ Russell: Philosophie des Abendlandes, S. 113.

enthalten ist, herauszuziehen. Das ist seine Hebammenkunst (Maieutik). Es ist die Kunst, das, was bereits im Denken oder einem Gedanken angelegt ist, zum Vorschein zu bringen.

So weit, so gut, aber wo liegen hier die Anknüpfungspunkte zu den Verfremdungen? Sie liegen weniger in der Methode selbst als in ihrem Wozu – ihrem Anwendungsgebiet und den Zielen, die damit verfolgt werden.

Zunächst einmal will Sokrates das Wissen prüfen. Um das Wissen prüfen zu können, benötigt er aber zumindest eine Vorstellung (Vor-Stellung) davon, was Wissen ist.

Laut Günther Figal orientiert sich Sokrates dabei an der *têchne* der Handwerker:

Das Wissen der Handwerker dient also für Sokrates wirklich als Maßstab zur Beurteilung aller Wissensansprüche, und insbesondere wird man es als das eigentlich menschliche Wissen bezeichnen dürfen.⁸²

Das Wissen bei Sokrates ist demnach ein Gewusst-Wie. Es ist ein Wissen, das zu Handlungen befähigt und weitergegeben werden kann. Aber es ist auch ein begrenztes Wissen. Ein Handwerker weiß zwar um sein Handwerk, aber damit endet seine Kompetenz. Neben den Handwerkern prüfte Sokrates auch das Wissen der Staatsmänner und der Dichter. Letztere wissen nicht, sondern schreiben nur aus Begeisterung heraus, und Erstere wissen ebenfalls nicht um die größten Dinge, die für Sokrates die Politik und Moral sind. Es ist nicht möglich, darüber zu wissen, denn der menschliche Geist ist dazu zu begrenzt auf bloße Techniken. Aber damit weiß Sokrates, wenn er die größten Dinge auch nicht weiß, um ihre Natur; nämlich deren Unwissbarkeit für Sterbliche. Die Staatsmänner und Dichter, deren Metier ja die größten Dinge sind, haben eben kein Wissen darüber, da sie keine Kunst(fertigkeit) – *têchne* – daraus machen können, was ja erst Wissen wäre.

Diesen handlungsorientierten Wissensbegriff und auch die damit einhergehende Begrenztheit hat Sokrates mit dem modernen Konstruktivismus gemein, wenn es bei ihm auch anders abläuft. Das Prüfverfahren, die Grenzen des Handlungs-Wissens zu ermitteln – und somit dessen Gültigkeit –, kann insofern durchaus als frühe Vorläuferin der Verfremdung des CR interpretiert werden. Sokrates war natürlich kein Konstruktivist und konnte es als ein Mensch der Antike auch nicht sein. Er handelte im Auftrag eines Gottes, ging zumindest bei Platon von einer Isomorphie von Denken und Welt aus und er arbeitete auch nicht mit verschiedenen Kontexten, sondern mit Dialektik, um damit nach dem Allgemeinen zu fragen. Es ging ihm darum, zum Allgemeinen vorzustoßen und in allgemeinen Begriffen zu denken und so vom

⁸² Figal: Sokrates, S. 50.

Allgemeinen aus das Einzelne zu bestimmen, wie Hirschberger in seiner Philosophiegeschichte schreibt.⁸³

Darüber hinaus ging es Sokrates bei seinem Wissen nur um Moralphilosophie, nicht aber um Naturforschung, mit der er sich, wie Figal schreibt⁸⁴, auch beschäftigt hat, von der er sich dann aber abwandte. Sokrates war kein Instrumentalist in seinem Wissensbegriff – er war Ethiker. Damit komme ich nun auch zu dem Aspekt, den er mit Brechts Verfremdung teilte.

Laut Figal⁸⁵ wandte sich Sokrates von der Naturforschung ab, weil er begann, andere Fragen als die nach den Ursachen zu stellen. Er wollte wissen, warum es gut ist, wie es ist. Diese Frage konnte aber innerhalb der Naturforschung nicht beantwortet werden. Auch im Sinne der *têchne* gelang dies nicht, wie wir gesehen haben. Nichtsdestotrotz ist das Gute für Sokrates ein Wissen. Um zu diesem Wissen zu gelangen, müssen zuerst die Irrtümer aus dem Weg geräumt werden und die Methode dazu ist das sokratische Fragen und die Hebammenkunst, um das Denken auf den richtigen Weg zu führen. Darin sehe ich eine Ähnlichkeit zu Brechts Verfremdung, ebenso wie in der in beiden Fällen präsenten Dialektik. So bezeichnete Nietzsche das auf das Denken fokussierte Drama, das dem Brecht'schen nicht so unähnlich scheint (nur noch ohne Theorie der Verfremdung), als das Sokratische.⁸⁶

Doch Sokrates hat auch hier genügend Unterschiede zu bieten. Vor allem darin, dass das Theater bei ihm kein Ort der Philosophie ist. Die Dichter haben kein Wissen, nur Begeisterung, denn Wissen ist an diesem Ort und auf dieses Feld – die Moral – bezogen nicht möglich. Brechts Projekt wäre damit gestorben.

Mit diesem Exkurs wollte ich darlegen, dass beide Verfremdungen gemeinsame Vorfahren haben, beide Projekte der Verfremdungen einst in einem zusammenfielen und somit eine gewisse Familienähnlichkeit – hier das aufklärerische Streben – durch eine gemeinsame Ahnenreihe, eine geteilte Tradition, erklärbar sind. Das Element des Historischen kam dann noch im Laufe der Jahrhunderte mit hinzu, bei Brecht spätestens durch Marx, im CR spätestens durch Mach, vermutlich aber schon deutlich früher.

⁸³ Hirschberger: Geschichte der Philosophie Bd. 1, S. 62f.

⁸⁴ Figal: Sokrates, S. 86.

⁸⁵ Ebenda, S. 88.

⁸⁶ Vgl.: Nietzsche: Die Geburt der Tragödie.

2. Komik

Sowohl Brechts Verfremdung als auch der des CR ist ein gewisses humoristisches Element gemeinsam. Beiden wohnt Potential inne, zum Lachen zu bringen. So weisen Brechts Stücke ganz offensichtlich komische Elemente auf und sind teilweise als Komödien oder Satiren bezeichnet worden. Im CR weist Wallner gelegentlich auf das Unterhaltungspotential von Verfremdungen hin, wenn die Ergebnisse dieser abstrus werden, und gibt auch Witze als Beispiele für Verfremdungen an. Brecht nahm seinen Ausgang vom Kabarett. Der erste Eintrag in „Der Weg zum Zeitgenössischen Theater“, und damit der Beginn seiner Arbeit zum epischen Theater, handelt nicht etwa von Avantgardekünstlern, sondern von Karl Valentin⁸⁷. Kabarett allgemein und (u.a.) Valentin im Speziellen werden von Wilson und Double in „Brecht on Cabaret“ im „Cambridge Companion to Brecht“ näher beleuchtet. Das ist aber nicht die einzige Untersuchung in der Brechtforschung über Berührungspunkte zwischen Brechts Theatermodell und Komik. Im Folgenden möchte ich drei Theorien zur Verbindung von Verfremdung und Komik präsentieren und kritisieren – zwei davon zu Brecht, eine zum CR –, die mir als die reichhaltigsten erschienen sind.

Eine der umfangreichsten Abhandlungen zum Thema Brecht und Komik stammt von Peter Christian Giese. In seinem Buch „Das Gesellschaftlich-Komische. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts“ spielt die Verfremdung aber nur eine sehr geringe Rolle.

Der Begriff des Gesellschaftlich-Komischen stammt ursprünglich von Brecht⁸⁸. Er grenzt damit vom Ewig-Komischen ab. Ewig komisch ist, was für alle immer und überall komisch erscheint, gesellschaftlich komisch, was nur bedingt durch die gesellschaftliche Situation, in der sich die Rezipienten befinden, komisch wird. Doch Brechts Komikbegriff erschöpft sich nicht in dieser Unterscheidung, ja kann dies auch überhaupt nicht, da Brecht hier ja schon voraussetzt, was komisch ist. Bei dieser Voraussetzung möchte ich es belassen. Beschränken wir uns hier also darauf, das Komische als das aufzufassen, was unterhält und Gelächter, oder zumindest Schmunzeln, hervorruft, anstatt uns hierbei an den Theorien der Literaturtheorie und Psychologie abzuarbeiten. Gieses These, warum die Verfremdung komisch ist, baut

⁸⁷ Brecht: Der Weg zum Zeitgenössischen Theater, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 1, S. 161.

⁸⁸ Brecht: Theaterarbeit, S. 42.

auf Brechts dialektischer Sichtweise auf. Die Verfremdung selbst, so Giese, ist nicht komisch, sondern sie legt das Komische an dem Objekt, auf das sie sich bezieht, frei. „Das Komische also ist im Dargestellten selbst und entsteht nicht erst durch die Darstellung.“⁸⁹

Das Komische sind die Widersprüche, die im Gegenstand selbst bestehen und auf die es nur die Aufmerksamkeit zu lenken gilt. Er beruft sich dabei auf eine Äußerung Walter Benjamins über Brecht:

Anstatt [...] von außen her unsere Zustände einzurennen, hat Brecht vermittelt, dialektisch sie sich kritisieren, ihre Elemente logisch gegeneinander sich ausspielen lassen, sein Packer Galy Gay in „Mann ist Mann“ ist nichts als ein Schauplatz von Widersprüchen unserer Gesellschaftsordnung.⁹⁰

Gieses Darstellung vom Humor der Verfremdung bewegt sich damit ausschließlich, wie schon im Titel der Monographie angedeutet, im Bereich des Gesellschaftlich-Komischen. Damit ist er historisch gebunden, also nur in einer bestimmten Epoche, in der die dargestellten Strukturen gegeben sind, verständlich, und klassengebunden, d.h. parteilich. Auch hat der Humor hier einen Prozesscharakter. Er entsteht aus dem Wandel der Gesellschaft und dem Aufkommen von Widersprüchen, das damit einhergeht. Diese Einschränkung ist nun kein Fehler Gieses, der sie ja direkt von Brecht übernahm, aber sie wird, meiner Meinung nach, dem humoristischen Potential der Verfremdung nicht gerecht. Vor allem hilft uns dieses Modell, die wir ja noch mit einer anderen Verfremdung als der Brecht'schen zu tun haben, wegen seiner engen Bindung an Brechts politische Agenda in der Untersuchung eines in beiden Verfremdungen auftretenden Phänomens nicht weiter. Giese irrt aber in einem anderen Punkt, nämlich in der Entschleierung des objektiv Komischen. Damit wird im Grunde nichts erklärt. Dass das Komische im Objekt selbst liegt, sagt nichts darüber aus, warum es komisch ist. Brechts Ziel in seiner dialektischen Herangehensweise besteht darin, die Widersprüche, die er in der Gesellschaftsordnung seiner Zeit erkennt, dem Publikum zu vermitteln. Warum lacht da das Publikum? Warum ist „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ lustig, während Karl Marx' „Das Kapital“ meist kein Gelächter unter den Lesern verursacht?

Der schwerste Kritikpunkt aber ist die Aussage, dass das Lustige eben nicht in der Darstellung liege. Das ist schlicht und ergreifend falsch. Komik lebt von ihrer Inszenierung. Von der Art, wie etwas dargebracht wird, hängt maßgeblich ab, ob es

⁸⁹ Giese: Das Gesellschaftlich-Komische, S. 56.

⁹⁰ Ebenda, S. 58, bzw.: Benjamin: Versuche über Brecht, S. 15.

witzig oder traurig ist. (Mit der Art der Darbietung meine ich jetzt nicht die Qualität der Darbietung, von der abhängt, ob etwas witzig oder armselig oder gar nervtötend ist.) Gieses Blick ist also zu eng für unsere Zwecke, er irrt in seiner zentralen These (die zugegebenermaßen nicht die zentrale These des Buches ist) und er erklärt hier nichts, auch wenn er an anderer Stelle Definitionen des Komischen gibt, auf die ich hier allerdings nicht eingehen werde. Aber er hat unsere Aufmerksamkeit auf etwas sehr Wichtiges gelenkt: den Widerspruch.

Ein deutlich komplexeres Modell zu Verfremdung und Komik bietet Reinhold Grimm in „Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs“. Obwohl Grimms Modell sicherlich das älteste ist, das ich hier darstellen werde, scheint es mir doch das ausgereifteste zu sein. Er geht zunächst von einem Wechselverhältnis von Verfremdung und Komik aus. Dieses dokumentiert er anhand diverser Beispiele, in denen entweder das Lachen oder ein transportiertes Anliegen überwiegt. Grimm meint, die eine Seite (das Komische) würde die andere Seite (die Verfremdung) überspielen⁹¹. Daraus, dass das eine so leicht in das andere umschlagen kann, schließt er eine Wesensverwandtschaft.

„Kein Zweifel: es besteht ein tiefer innerer Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungen, sonst könnten sie niemals dermaßen leicht und unmerklich ineinander übergehen. Komik und Verfremdung sind wesensverwandt. Das Komische kann verfremdend, das Verfremdende komisch wirken. Woher kommt das?“

Im Gegensatz zu Giese stellt Grimm die für unser Anliegen richtige Frage: Worin liegt die Verwandtschaft von Komik und Verfremdung? Bei der Klärung dieser Frage stützt er sich auf den Hegelianer Friedrich Theodor Vischer⁹². Auch Vischer geht an die Erklärung, was denn das Komische eigentlich sei, dialektisch – und Giese nicht unähnlich, auch wenn dieser in dem dargestellten Abschnitt seines Textes diesen Anspruch gar nicht stellt – heran. Bei Vischer ist es eine Dialektik zwischen dem unendlich Kleinen und dem Erhabenen, so Grimm.

Vischer schreibt: „Das Komische ist eine sich selbst aufhebende Bewegung, die zugleich nach dem Ziel hin und davon abführt.“⁹³ Diese Definition lässt Grimm auch

⁹¹ Siehe: Grimm: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 206.

⁹² Vischer: Ästhetik.

⁹³ Ebenda §174 bzw. Grimm: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 207.

für die Verfremdung gelten. Das Schöne an dieser Formulierung ist, dass die Leistung des Komischen (und der Verfremdung) in ihnen selbst als Prozess liegt, nicht in ihren Gegenständen. Doch allein das wäre noch nicht genug, um die diagnostizierte Wesensverwandtschaft zu verstehen.

Vischer unterscheidet das Komische in das objektiv, das subjektiv und das absolut Komische. Nur das subjektiv Komische – für Vischer der Witz – will die Welt verändern. Das objektiv Komische – darunter fallen Schwank und Burleske – ist gutmütig und naiv, d.h. es erkennt die Widersprüche nicht. Das absolut Komische – der Humor – sieht die Widersprüche, an denen der Humor sich entzündet, kritisiert sie aber nicht, sondern nimmt sie an als Teil von sowohl sich selbst als auch der Welt. Der Humor nimmt sich damit selbst nicht ernst und der Schwank ist nicht ernst zu nehmen, während sich der Witz sehr wohl ernst nimmt und ernstgenommen werden will. Während der Humor für Vischer der Metaphysik zustrebt – der Erkenntnis des Weltwiderspruchs –, strebt Brechts Verfremdung der Politik zu. Vischers Witz wie auch Brechts Verfremdung haben beide ein moralisches Anliegen, in dem ihr Zweck begründet liegt. Doch erschöpft sich die Gemeinsamkeit hier noch nicht. Auch in der Methode besteht eine große Ähnlichkeit.

Mit diesem Mittel tätig stellt sie sich über ihren Gegenstand, spricht ihn aus, holt aber aus der unendlichen Welt des Vorstellbaren durch einen Sprung [...] eine Vorstellung aus einem ganz entlegenen Kreise herbei und wirft sie mit der des vorliegenden Gegenstandes plötzlich in einen Gedankenzusammenhang (§193). Die Pointe des Witzes nun ist der Moment, wo zugleich die Spannung der abstoßenden Fremdartigkeit des herbeigezauberten Gegenglieds und zugleich der Zauber der Einheit in die Augen springt. Hauptmittel dieser Wirkung ist Kürze und Schnelligkeit.⁹⁴

Trotz all dieser Gemeinsamkeiten sieht Grimm aber keine Identität, meint er doch, dass der Witz dem ethischen Vorwurf weichen könne und umgekehrt und bleibt somit seiner Eingangsbehauptung, Komik und Verfremdung würden einander überwiegen oder eher verdrängen, treu. Hermann Helmers teilte einige Jahre später diesen Punkt, wenn er schrieb, dass der Witz zugunsten der Verfremdung abgebrochen würde.⁹⁵ Ich hingegen muss dieser Meinung widersprechen, denn es gibt auch Witze, bei denen einem das Gelächter im Halse stecken bleiben kann. Etwas Komisches kann grimmig, böseartig und politisch inkorrekt sein. Ob dann noch gelacht wird, hängt eher von der Einstellung des Publikums ab. Der Spaß kann mitunter sogar gerade in dieser Art Grenzüberschreitung bestehen.

Auch ist das Verfahren des verfremdenden Witzes nicht auf ein moralisches Anliegen beschränkt. Nehmen wir beispielsweise die Anfangsszene des Animationsfilmes

⁹⁴ Vischer: Ästhetik, §193 bzw. Grimm, S. 208.

⁹⁵ Helmers: Verfremdung als poetische Kategorie, In: ders.: Verfremdung in der Literatur, S. 298f.

„Shrek“. Im Bild ist ein illustriertes Märchenbuch zu sehen und eine Stimme aus dem Off erzählt die Geschichte einer von einem Fluch getroffenen Prinzessin, die im höchsten Zimmer eines von einem Drachen bewachten Turmes darauf wartet, von einem Ritter gerettet zu werden. Die Stimme endet die Erzählung mit den Worten „Like that’s ever gonna happen.“ Und eine grüne Hand reißt die aufgeschlagene Seite aus dem Buch heraus. Schnitt. Wir sehen einen kleinen Holzschuppen mit einem Herz in der Tür. Eben diese Tür schwingt auf, der titelgebende Oger tritt heraus und rückt sich die Hose zurecht. Werden hier zwei einander fremde Elemente miteinander verbunden? Ja. Soll es witzig sein? Ja. Dient es einem moralischen Zweck? Nein. Insofern muss es in Vischers Einteilung absolut komisch sein, da es Widersprüche ja aufzeigt – nämlich den zwischen Märchen und Alltag –, aber nicht anprangert, sondern annimmt. Demnach strebt Shrek in dieser Szene der Metaphysik zu.

Vischers Einteilung des Komischen erscheint so betrachtet ein wenig dubios. Sie wirkt mehr wie der Versuch der Einpassung des Untersuchungsgegenstandes in ein vorgegebenes System. Dieser Versuch fällt auch noch auf einer anderen Seite, da es politische Witze gibt, die sich nicht des verfremdenden Verfahrens bedienen. So betrieben Charlie Chaplin und Jacques Tati Gesellschaftskritik mittels Slapstick. Auch kann ein politischer Witz dadurch entstehen, indem eine bestimmte Person als lächerlich dargestellt wird. Doch läuft dies auf eine Distanz zwischen Darsteller und Rolle hinaus, die Brecht in seiner verfremdenden Spielweise adaptiert hat. Generell hat Brecht sehr viele Aspekte der Satire, der Groteske und der Parodie übernommen, wie Grimm hervorhebt. Auf die Gründe dafür werde ich noch später eingehen, doch diagnostiziert Grimm hier eine tiefe Verwandtschaft. Diese Erkenntnis wie auch die Analyse der Gemeinsamkeiten in der Methode der Verfremdung sind Grimms großer Verdienst. Sein Fehler bestand darin, dass er nicht genug Distanz zu den von Vischer übernommenen Theorien aufgebaut hat. Ein zweiter Punkt, der sich für meine Untersuchung nachteilig erweist, ist, dass er die Methode der Verbindung von einander Fremdem mit einem moralischen Anliegen verknüpft, was zwar ideal für Brecht ist, nicht aber für die Verfremdung im CR. Genau auf diese werde ich jetzt zu sprechen kommen.

Kurt Greiner beleuchtet in seinem Artikel „Der Witz und seine Architektonik: Ein Beispiel für angewandte Verfremdung aus dem Alltag“ die Nähe zwischen Witz und

der Verfremdung des CR. Bereits aus dem Titel wird ersichtlich, dass er im Gegensatz zur Brechtforschung nicht versucht eine Unterscheidung zwischen diesen beiden Konzepten zu ziehen, sondern er sieht die Verfremdung im Witz verwirklicht. Zumindest ist dies häufig der Fall, handelt es sich hier doch um das Alltagsphänomen Witz und nicht um die definitorisch klar umrissene Kategorie Vischers. Sehr viele Witze funktionieren rein formal in ihrem Aufbau gemäß der Verfremdung des CR.

Welche psychodynamischen Funktionen der Witz auch immer erfüllen mag, in struktureller Hinsicht funktionieren viele Witze offensichtlich nach dem Verfremdungsprinzip der kontextuellen Konfusion über den Trick des fremden Elements im Kontext. Demzufolge führt der Witz zunächst in einen bestimmten Sinnzusammenhang (kontextuelle Logik) ein, der in weiterer Folge durch Implantation eines fremden Elements (heteromorphe Sinneinheit) auf frappante Weise gestört wird. Die Art dieser Störung (kontextuelle Konfusion) bestimmt sodann die spezifische Qualität der Pointe.⁹⁶

Für diese These lässt sich eine Vielzahl an Beispielen bringen, ja das Problem würde eher darin bestehen, einen Witz zu finden, der nicht nach diesem Muster abläuft. Da ich hier aber nicht die Komik, sondern die Verfremdung analysieren will, kümmert mich das nicht. Was mich an Greiners These stört, ist nicht, dass ich ihr nicht zustimmen würde, sondern dass sie zu eingeschränkt ist. Zum einen beschränkt sie sich auf das Phänomen des klassischen, strukturell geschlossenen Witzes, mit einer Pointe, auf die alles hinausläuft. Die britischen Kultkomikergruppe Monty Python haben sich in ihrer TV-Serie „Monty Python’s Flying Circus“ von dieser starren Struktur in ihren Sketchen befreit, dabei aber durchaus auch solche hervorgebracht, deren Humor in der Verfremdung liegt und die nicht auf eine Pointe hinauslaufen, um witzig zu sein.⁹⁷ Ein berühmtes Beispiel etwa wäre das „Ministry of Silly Walks“.

Es gilt auch zu beachten, dass die Zusammenführung von nicht zueinander Passendem nicht unbedingt die einzige Art ist, lustig zu sein – ganz entgegen Vischers Definition. Es kann auch einfach eine typische Verhaltensweise einer Figur in einer außergewöhnlichen oder besonders schlechten Situation sein. (Meist handelt es sich dabei um Wutanfälle. Choleriker scheinen an sich unterhaltsam zu beobachten zu sein.) Die Verfremdung führt im Humor wohl zumindest mehrheitlich zu einem absurden Ergebnis oder dem Scheitern eines Modells, Gedankens, Plans oder einer Person. Insofern ist auch die Frage zu stellen, ob diese Dinge – das Absurde, Groteske, Abstruse (z.B. der „Fish Slapping Dance“ von Monty Python),

⁹⁶ Greiner: Der Witz und seine Architektonik. In: Greiner, Gostentschnig, Wallner: Verfremdung – Strangification. S. 46.

⁹⁷ Monty Python: Python über Python. S. 134.

bzw. das Scheitern (z.B. klassischer Slapstick oder Zeichentrick, wie etwa das Scheitern des Coyoten in den Roadrunnercartoons) – für sich genommen nicht auch witzig sein können. Ich möchte jetzt nicht der Verfremdung die Eigenschaft des Komischen zugunsten dieser Aspekte absprechen, was auch nicht gelingen könnte, da zu viele Gegenbeispiele existieren (z.B. wenn Roadrunner aus dem Filmstreifen hinausläuft, sich erst im Weiß daneben einbremst und dann in den Film zurücksprintet). Ich wollte nur klarstellen, dass die Verfremdung (und ich behaupte hier sogar egal welche) ein Mittel unter vielen ist, Lachen hervorzurufen. Der Versuch, allen Humor auf Verfremdung zurückzuführen, scheitert ebenso wie der Versuch, die Verfremdung vollständig vom Humor zu trennen. Die Verfremdung ist ein Mittel der Komik. Aber die Komik hat auch andere Mittel und ebenso ist auch nicht jede Verfremdung Komik. Hier unterscheiden sich auch die beiden Verfremdungen wieder untereinander. Unter die Verfremdung Wallners lassen sich Parodien nicht subsumieren, unter die Brechts, wie Grimm bereits bemerkte⁹⁸, schon. Brechts Verfremdung fasst also viel mehr Mittel der Komik in sich auf. Der Grund dafür liegt darin, dass Brecht seine Verfremdung aus der Komik entwickelte. Wie eingangs bereits erwähnt beinhaltet der „Cambridge Companion to Brecht“ einen sehr interessanten Artikel von Oliver Double und Michael Wilson, der Brechts Verbindung zum Kabarett beleuchtet. In „Brecht on Cabaret“ heben die beiden Autoren zunächst Brechts Faszination für Kleinkunst hervor, seine Ergebenheit gegenüber Frank Wedekind, der sich, was heute hinter seinem literarischen Schaffen zurücksteht, auch als Kabarettist verdingte, und Brechts Freundschaft zum bedeutendsten deutschen Komiker seiner Zeit: Karl Valentin, mit dem er gemeinsam auch den Film „Mysterien eines Frisiersalons“ gedreht hat. Was uns interessiert, sind jedoch weniger Brechts persönliche Vorlieben⁹⁹, als was er aus ihnen gewonnen hat. Viele Elemente des epischen Theaters, so Double und Wilson, sind dem Kabarett entnommen. Der episodenhafte Aufbau der Stücke, die Verwendung von Songs und die Kommentare zwischen den Szenen erinnern stark

⁹⁸ Grimm: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 209.

⁹⁹ Zu denen übrigens auch Charlie Chaplin zählte, dessen „Die Lichter der Großstadt“ die Grundidee von „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ – dem reichen Herren, der einen sozial unter ihm Stehenden im Vollsuff als Freund betrachtet und ihm großzügig hilft, ihn aber dann im Kater nicht mehr kennt, des Einbruchs bezichtigt und hinauswirft – bereits vorwegnahm.

an eine Nummernrevue, die von einem Conferencier moderiert wird. Auch die Schauspielweise ist, wie gesagt, eine Adaption der Parodie.¹⁰⁰

Wir sehen: Viele Techniken der Komik gingen bei Brecht in Techniken der Verfremdung auf. Brecht nahm die Mittel der Kabarettisten und adaptierte sie für seine Zwecke. Er bediente sich bei der schon an sich nicht unpolitischen Kleinkunst und führte ihre Methoden einem anderen Zweck zu als der Hervorbringung von Lachern. Diese waren für Brecht nur Nebeneffekt. Sein Ziel war die Vermittlung von Erkenntnis, was ja auch auf den Varieteebühnen seiner Zeit mitschwang. So war nicht jede Pointe rein auf Lacher aus, auch wenn die Unterhaltung meistens im Zentrum stand. Brecht brachte mit seiner Adaption in erster Linie eine Verlagerung des Fokus und eine Theoretisierung hinein. Das zentrale Element in Brechts Verfremdung ist somit auch eines der zentralen Elemente – also das zentrale Element einer Art – des Komischen: der Kontrast, der Widerspruch.

In der Verfremdung des CR entsteht dieser Kontrast nur, wenn der Fremdkörper im neuen Kontext scheitert. Da gibt es eine breite Palette von Fällen, die auch Verfremdungen im Sinne Brechts sind, wie ich im zweiten Kapitel gezeigt habe. Das Komische an den Verfremdungen (zumindest das, worauf ich hinauswill) ist das, was sie miteinander teilen, auch wenn Brechts Verfremdung noch anderes mit einschließt und die Verfremdung des CR das Element des Scheiterns mitbringt. Da aber das Scheitern die Bedingung für den Kontrast ist (oder ein eigenständiges Merkmal des Komischen, das nicht zur Verfremdung gehört), wird dieser Unterschied nivelliert. Es ist keine Differenz in der eigentlichen Struktur, die in der Gegenüberstellung besteht. (Könnte ich also zu voreilig in meiner Grenzziehung zwischen den Verfremdungen gewesen sein und der Unterschied nur ein bloß oberflächlicher sein?)

3. Ostranenie

Im letzten Kapitel endete ich damit, dass, wo die Verfremdungen in der Struktur ihres Verfahrens einander gleichen – das ist Negation durch Einführung eines Fremdkörpers –, sie sich auch zumindest einer Spielart des Komischen nähern. Dabei habe ich das Unterscheidungskriterium der klassischen Brechtforschung, den

¹⁰⁰ Siehe hierzu: Brecht: Messingkauf, In: Ders.: Schriften zum Theater Bd. 5, S. 156.

Fokus auf eine politische Agenda, als eher unscharf, wenn nicht gar unbrauchbar, hingestellt. Sehr wohl aber ist das ein zentraler Unterschied von Brechts Verfremdung zu der des CR. Weiters gibt es auch viele Witze, die das Prinzip literarischer Verfremdung nutzen würden und das des CR hingegen nicht, welche aber unpolitisch sind. Wäre nicht die dahinterliegende Bindung an ein ethisches Anliegen, so würde die Verfremdung Brechts deutlich mehr, aber wohl auch alle Witze auf Basis der Verfremdung des CR in sich fassen können. Das wäre ein wichtiger Aspekt, wenn wir die Frage stellen, ob die eine Verfremdung ein Sonderfall der anderen ist.

Tatsächlich gibt es in der Literaturgeschichte auch ein ähnliches Verfremdungs-Modell, das rein auf ihr Dasein als literarische Figur beschränkt ist und keinerlei politische Intentionen transportiert. Ich spreche von der Ostranenie der russischen Formalisten. In zahlreichen Übersetzungen ins Deutsche der Schriften des Protagonisten dieser Strömung der sowjetischen Literaturwissenschaft, Victor Sklovskij, wurde Ostranenie mit Verfremdung übersetzt. Im Folgenden möchte ich auf einen dieser Texte eingehen, um die Ostranenie vorzustellen. Daraufhin werde ich auf die Unterschiede zu den von mir behandelten Verfremdungen eingehen.

In „Kunst als Kunstgriff“ ist nicht die Ostranenie der zentrale Begriff, sondern das Wort „Kunstgriff“. Sklovskij stellt darin, wie schon der Titel verrät, Kunst als etwas dar, was mittels bestimmter Kunstgriffe, also besonderer Techniken, die uns etwas als ästhetisch auffassen lassen¹⁰¹, zur Darstellung gebracht wird. Kunst wird somit maßgeblich durch das Betrachtungsverhältnis, bzw. das angestrebte Betrachtungsverhältnis, bestimmt. D.h.: Im Zentrum von Sklovskijs Kunsttheorie steht die Wahrnehmung.

Den Grund dafür erklärt auch Renate Lachmann in „Die Verfremdung und das neue Sehen bei Victor Sklovskij“. Es ist die Angst davor, das Erleben zu verlieren.¹⁰² Wir erkennen die Dinge nur noch wieder, aber wir erleben sie dabei nicht. Die (Wieder-) Erinnerung verdrängt das Erlebnis. Das Gewohnte wird nicht gesehen, sondern wiedererkannt¹⁰³, wie Sklovskij schreibt. Das nun ist ein normaler Aspekt der Art und Weise unserer Wahrnehmung. Aber um das Erleben nicht zu verlieren, müssen wir von Zeit zu Zeit aus diesem Trott ausbrechen. Uns das zu ermöglichen, ist die

¹⁰¹ Sklovskij: Kunst als Kunstgriff, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 72.

¹⁰² Lachmann: Die Verfremdung und das neue Sehen bei Victor Sklovskij, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 321.

¹⁰³ Frei nach Sklovskij siehe: Lachmann: Die Verfremdung und das neue Sehen bei Victor Sklovskij, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 321.

Aufgabe der Kunst. Deshalb ist auch nur das Kunst, was vermittle eines Kunstgriffes Einfluss auf unsere Wahrnehmung ausübt, sie verändert. Der wichtigste dieser Kunstgriffe ist natürlich die Ostranenie.

Um die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, dass Sehen nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.¹⁰⁴

In seine Ausführungen dessen, worin der Kunstgriff der Ostranenie (oben mit Verfremdung übersetzt) besteht, stützt sich Sklovskij vor allem auf Tolstoi. Dieser nennt, so Sklovskij, die von ihm verfremdeten (ostranenierten) Dinge nicht beim Namen, sondern beschreibt sie, meist aus der Sicht jemandes, der sie nicht kennt, nicht mit ihnen vertraut ist und insofern nicht so weit an sie gewöhnt ist, dass er sie nur identifizieren statt zu beobachten brauchte. Dabei bewundert Sklovskij Tolstois Art, die Dinge von ihrem Kontext losgelöst zur Betrachtung zu bringen.¹⁰⁵ Wobei mit Kontext hier mehr (oder etwas anderes) gemeint ist als der Zusammenhang der Narration. Es ist der Bedeutungs-, Interpretations- und Sinnzusammenhang, den sie in unserer Lebenswelt innehaben. Ein solches Herausnehmen aus der Lebenswelt besteht schon darin, eine andere Sprache zu verwenden. In dieser Beziehung steht Sklovskij dem CR sehr nahe, wenn auch auf einem anderen Gebiet. Ihn beschäftigen nicht Fachsprachen von Wissenschaften, sondern die dichterische Sprache, die sich ja von der Alltagssprache mindestens ebenso deutlich unterscheidet. Im Gegensatz zu Brecht folgt Sklovskij hier Aristoteles, der in seiner Rhetorik¹⁰⁶ bereits gefordert hat, die dichterische Sprache habe auffällig, fremdländisch, erstaunlich zu sein¹⁰⁷. Renate Lachmann bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt, für Sklovskij sei Kunst „in Bezug auf das Leben Verfremdung“¹⁰⁸.

Das Problem dabei ist nun, dass sich die Wahrnehmung der Kunst sehr schnell in Konventionen verfängt und so den Aspekt des Fremden verliert. Auf diesem Wege verliert sich die Kunst. Um diesem Problem zu entkommen, muss sich die Ostranenie gegen sich selbst wenden. Sklovskij spricht hier von einem Kunstgriff der Entblößung

¹⁰⁴ Sklovskij: Kunst als Kunstgriff, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 76.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 81.

¹⁰⁶ Aristoteles: Poetik, S. 71ff.

¹⁰⁷ Sklovskij: Kunst als Kunstgriff, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 81.

¹⁰⁸ Lachmann: Die Verfremdung und das neue Sehen bei Victor Sklovskij, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 327.

des Kunstgriffs¹⁰⁹. Er besteht darin, dass die etablierten Formen zerstört werden und durch diese Zerstörung zugleich auf sie hingewiesen wird. Dadurch wird die Wahrnehmung maßgeblich verändert. Hierin sehe ich einen riesigen Schritt Sklovskij hin zur Brecht'schen Verfremdung. Renate Lachmann hebt hervor, dass sich Sklovskij den Theorien Brechts im Alter mehr und mehr angenähert hat.¹¹⁰ Einen interessanten Vergleich zwischen den Konzepten von Sklovskij und Brecht hat Hans Günther unter dem Titel „Verfremdung: Brecht und Sklovskij“ geschrieben.

Brecht und Sklovskij unterscheiden sich bereits in der Absicht hinter ihren Methoden. Sklovskij möchte die Sprache aus der Automatisierung, in der sie sich verfangen hat, herausführen.¹¹¹ Brecht hingegen möchte das Publikum etwas lehren im weitesten Sinn (vgl. Lehrstück). Folgen wir meinen Überlegungen aus dem zweiten Kapitel, so könnten wir sagen, Brecht möchte den Kontext sich selbst widersprechen lassen (Dialektik), während der CR und Sklovskij aus dem Kontext heraustreten möchten. Der Unterschied hierbei ist jedoch, dass die Verfremdung des CR ein „Spiel mit Kontexten“¹¹² ist, die Ostranenie hingegen eine Flucht aus dem Kontext. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Verfremdung des CR aus dem Kontext tritt, um zu verstehen, die Ostranenie aber möchte fühlen. So sind die Verfremdungen, denen wir bisher begegnet sind, intellektuelle Unterfangen, bei denen die Erkenntnis und das Verstehen im Zentrum stehen, die Ostranenie aber zielt auf die Wahrnehmung und das Empfinden (derselben) ab. Günther folgend manifestiert sich dieser Unterschied darin, dass die Ostranenie monologisierend ist und aus dem Alltag aussteigen möchte, die Verfremdung aber die Diskursivität sucht und gerade die Alltagserfahrungen zum Gegenstand hat.¹¹³ Dieses Gefälle von Monologisierung und Diskursivität ließe sich auf den Punkt bringen, indem man sagt, Brecht spreche vielstimmig und Sklovskij nur mit einer Stimme, welche sich durch ihren fremdartigen Klang auszeichnet.

Das „dialogische Prinzip“¹¹⁴, wie Günther schreibt, liegt bei Brecht in dem begründet, was ich als Negation bezeichne. Die Vielstimmigkeit wird erst durch die Dissonanz offenbar – Brechts Stimmen widersprechen einander. Auch die

¹⁰⁹ Lachmann: Die Verfremdung und das neue Sehen bei Victor Sklovskij, In: Helmers: Verfremdung in der Literatur, S. 328.

¹¹⁰ Ebenda, S. 338.

¹¹¹ Günther: Verfremdung: Brecht und Sklovskij, In: Frank, Greber, Schahadat, Smirnov: Gedächtnis und Phantasma, S. 138.

¹¹² Wallner: Konstruktion der Realität, S. 94.

¹¹³ Günther: Verfremdung: Brecht und Sklovskij, In: Frank, Greber, Schahadat, Smirnov: Gedächtnis und Phantasma, S. 138.

¹¹⁴ Ebenda, S. 138.

Verfremdung des CR verfügt über eine Vielstimmigkeit. Bei ihr ist es die Pluralität der Kontexte. Die Ostranenie will nun zwar aus einem Kontext heraus, jedoch nicht um dann in einen neuen einzutreten. Sie möchte dieses Außerhalb erreichen, in dem das Staunen zuhause ist. Wenn Heidegger meint, wir würden nicht Geräusch hören, sondern zum Beispiel Motorenlärm, so will Sklovskij zurück zum Geräusch.

Nun muss aber dieses Außerhalb aller Wahrnehmungs- und Bedeutungszusammenhänge selbst wiederum ein Wahrnehmungs- und Bedeutungszusammenhang sein, sonst wäre es für uns nicht wahrnehm- und fassbar. Diese neue Mikrowelt (wie es im CR genannt werden würde) ist Kunst. Diese muss, um funktionieren zu können, immer neue Formen schaffen, um sich nicht selbst zu überleben, indem sie in neuen Automatismen – wie Sklovskij die etablierten Wahrnehmungsmuster nennt, die durch Gewöhnung zu Objekten der Wiedererkennung wurden – erstarren und wiederum das Empfinden verlieren. Die Ostranenie verfremdet also in die Kunst, die nur Kunst ist, wenn sie verfremdet ist. Das ist nicht so zirkulär, wie es klingt. Lediglich die Formulierung dieses Projekts entlang meiner vulgärsemiotischen Differenzierung der Verfremdungen wird ein wenig komplex. Denn die Ostranenie verbleibt nicht in ihrem Kontext oder überträgt in einen bereits bestehenden, sondern sie schafft sich den zweiten Kontext stets neu. Es ist demnach ein Weg vom Alltag weg und insofern der neue Kontext, solange er funktioniert, immer fremd, d.i. neu, ist, ist es auch ein Monolog. Bei diesem Heraustreten aus dem Alltag geht es Sklovskij dezidiert nicht um Verstehen wie im CR. Wo es Brecht an einer Erschwernis der Einfühlung, um dem Urteil Platz zu schaffen, gelegen ist, zielt Sklovskij auf eine Erschwernis der Wahrnehmung ab, um die Wiedererkennung abubrechen und dem Erleben Raum zu geben.

Nicht nur die Zielsetzungen, auch die ideengeschichtlichen Wurzeln sind grundlegend andere. Ilona Svetlikova zeigte in ihrem Aufsatz „The russian formalists notion of ‚ostranenie‘ [strangification] and its psychological background“¹¹⁵, dass die Ostranenie als eine Gegenbewegung zum damals vorherrschenden Psychologismus entstanden ist und dabei doch auf diesen aufbaut.¹¹⁶ Auch die Futuristen waren sehr wichtig für die Entwicklung des Formalismus, was sich auch in der verwendeten

¹¹⁵ Erschienen in: Greiner, Wallner, Gostentschnig: Verfremdung – Strangification.

¹¹⁶ Sie meint, die Wiedererkennung bzw. der Wahrnehmungsautomatismus, gegen den Sklovskij sich wendet, entstammten dem Psychologismus und würden auf Assoziationen beruhen, die zu brechen die Aufgabe der Ostranenie wäre.

Terminologie widerspiegelt.¹¹⁷ An dieser Stelle ist zu sagen, dass Sklovskij das Konzept der Ostranenie ständig zu erweitern versuchte und Theorien und Denkschulen anderer Literaturtheoretiker, Linguisten und Denker häufig umgedeutet und von seiner Ostranenie umfasst in sein Denken aufnahm. So erging es auch dem Widerspruch, dem dialektischen Kern von Brechts Verfremdung. Aber auch hier können wir immer noch nur von einer Annäherung auf der technischen Ebene sprechen. Der zentrale Unterschied zwischen Sklovskij und Brecht, nämlich dass die Verfremdung Brechts immer die Funktion hat, ein außerästhetisches Anliegen zu transportieren, während Sklovskijs Ostranenie ihrem Inhalte gegenüber gleichgültig ist, bleibt hier bestehen. Erst später, in „Obnovlenie porjatija“, meint Sklovskij, dass die Ausklammerung des Inhalts die Kunst ihrer Bedeutung beraubt hätte, die sich nicht darin erschöpfen könne, ästhetisches Mittel zu sein. Eine veränderte Wahrnehmung ist wohl doch immer noch eine Wahrnehmung von etwas. Der Inhalt wird wieder wichtig und das Anliegen des Autors relevant. Aber auch in dieser geänderten Fassung ist die Ostranenie doch noch offener in Bezug auf die transportierten Inhalte als die Verfremdung Brechts.

4. China

Sowohl der Konstruktive Realismus als auch das epische Theater weisen, trotz europäischer Geburtsorte, eine enge Bindung an die chinesische Kultur auf. Im CR ist dieses Verhältnis sehr einfach zu beschreiben, zumal ja die Interkulturelle Philosophie im Bereich der Epistemologie und Wissenschaftstheorie eine ihrer wichtigsten Spielarten ist. Das Verhältnis ist schlicht das eines Forschungsgebietes dieser Schule und somit eines Anwendungsgebietes von deren Verfremdung.

Bei Brecht verhält sich die Sache schon komplizierter. Für ihn war die chinesische Kultur ein wichtiger Impulsgeber (wie auch die japanische). Er begeisterte sich schon früh für fernöstliche Kulturen und beschäftigte sich sehr intensiv mit ihnen. Tschong Dae Kim hebt in seiner Dissertation hervor, dass in Brechts Nachlass zahlreiche sinologische Werke gefunden wurden¹¹⁸ und er viele Gelegenheiten nutzte,

¹¹⁷ Ein Beispiel dafür wäre der Begriff des Dinges. Siehe: Günther: Verfremdung: Brecht und Sklovskij, In: Frank, Greber, Schahadat, Smirnov: Gedächtnis und Phantasma, S. 141.

¹¹⁸ Kim: Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens, S. 12.

chinesische und japanische Theatergruppen zu sehen, die ihn auch sehr beeindruckt haben dürften. Viele Mittel des fernöstlichen Theaters, vor allem des Nô-Spiels, fanden Eingang in Brechts Stücke (z.B. „Der Jasager“, „Die Maßnahme“, „Der gute Mensch von Sezuan“, „Der kaukasische Kreidekreis“).

Auch verwendete Brecht gelegentlich China als Handlungsort für seine Stücke. Dabei ging es ihm aber immer um die Behandlung westlicher Thematiken. Das Setting ist nur ein exotischer Spiegel der eigenen Politik, wie das bereits häufiger in der Literaturgeschichte der Fall war. Jedoch übernahm Brecht auch Dramaturgie und Darstellungsmittel aus seinem Setting. Insofern ist das exotische Spiegelbild nicht in einem Spiegel mit blattgoldverziertem Rokokorahmen zu sehen, sondern in einem chinesischen Jadespiegel made in Germany. Brecht machte keineswegs Theater fernöstlicher Tradition, aber er bediente sich ausgiebig bei ihr. So sind auch viele Techniken der Verfremdung dem ostasiatischen Theater entlehnt. Schon allein die Tatsache, dass Methoden einer fremden Tradition entstammen müssten, genügt, um einen V-Effekt zu erzielen, aber die Verfremdung reicht weitaus tiefer: Brecht schrieb nach seiner Begegnung mit dem chinesischen Schauspieler Mei Lan-Fang den berühmten Aufsatz „Verfremdung in der chinesischen Schauspielkunst“. Es wird vermutet, dass dieser Text 1937 geschrieben wurde.¹¹⁹ Veröffentlicht wurde er erst 1954 und nur auszugsweise. Mei Lan-Fang begegnete Brecht 1935 während seiner Moskaureise.¹²⁰ Das Wort „Verfremdung“ verwendete Brecht erst von 1936 an, jedoch ist die Sache selbst, wie ich in Kapitel 1 dargelegt habe, deutlich älter. Das hob auch Brecht in seinem Aufsatz hervor: „Die Experimente des neuen deutschen Theaters entwickelten den V-Effekt ganz und gar selbständig, es fand bisher keine Beeinflussung durch die asiatische Schauspielkunst statt.“¹²¹

Zweifellos war die Reise als Ganzes prägend für Brecht, aber ebenso zweifellos gab es das Prinzip der Verfremdung schon vorher in Brechts Denken. Tschong Dae Kim schlägt vor, dass Brecht seine Ideen im Spiel Mei Lan-Fangs wiedererkannt haben könnte und ihm dies weiterhalf, seine eigenen geistigen Produkte besser zu verstehen.¹²² Es ist nachweislich sehr viel Fernöstliches in der praktischen Umsetzung in Brechts Schaffen hineingeflossen. Insofern war dieser chinesische Theaterabend, den Brecht 1935 in Moskau besuchte, durchaus von immenser

¹¹⁹ Kim: Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens, S. 310.

¹²⁰ Ebenda, S. 310.

¹²¹ Brecht: Verfremdung in der chinesischen Schauspielkunst, In: ders.: Schriften zum Theater Bd. 5, S. 178.

¹²² Kim: Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens, S. 111.

Bedeutung für die Weiterentwicklung des V-Effekts. Da Brechts Interesse für Ostasien und dessen Theatertraditionen viel älter ist als 1935, lässt sich rückwirkend schwer sagen, wie wichtig es tatsächlich für die Entstehung der Verfremdung war. Auch die fernöstliche Philosophie, vor allem die chinesische, spielte für Brecht eine Rolle. So ist etwa der Taoismus maßgeblich, um Brechts Ideologiekritik, die im nächsten Kapitel eine Rolle spielen wird, in Verbindung mit seinem politischen Programm und der Historisierung zu verstehen, wie Heinrich Detering hervorhebt.¹²³ Den Höhepunkt seiner Beschäftigung mit China bildet wohl „Me-Ti. Buch der Wendungen“. Es handelt sich dabei um ein vom Philosophen Mo-Di, dem I-Ging (bzw. I-ching oder Buch der Wandlungen)¹²⁴ und den Geschehnissen seiner Zeit inspiriertes Werk. Es ist eher ein Journal oder eine Art verfremdetes Tagebuch denn eine philosophische Abhandlung. Brecht benutzt hier durchaus China als Setting seiner Gedanken, wie schon eine Tabelle zu Beginn zeigt, in der Namen wie Marx, Lenin, Korsch, Feuchtwanger oder auch Hitler chinesische oder pseudochinesische Namen zugeordnet werden, mit denen sie im Verlauf der Aphorismen angesprochen werden. Eindeutig ersichtlich wird es, wenn die Sowjetunion als das Land Su bezeichnet wird.¹²⁵ Die Form aber ist wohl Mo Tis Werk „Mo-Tzu“ bzw. dessen Übersetzung ins Deutsche „Mê Ti des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke zum ersten Male vollständig übersetzt, mit ausführlicher Einleitung, erläuternden und textkritischen Erklärungen versehen von Alfred Forke“¹²⁶ nachempfunden. Zumindest meistens und der Intention nach, denn es handelt sich bei dem Werk lediglich um ein Fragment. Dieses Werk ist, wie bereits gesagt, nicht im eigentlichen Sinn philosophisch zu nennen. Brecht verfremdet hier die politischen Geschehnisse seiner Zeit in chinesische Weisheitsliteratur. Brecht selbst sah es in erster Linie als Anleitung zum Handeln an. Er nannte es in einem Brief an Karl Korsch sein „Büchlein mit Verhaltenslehren“¹²⁷. Er bringt in diesem Buch seine Gedanken zu verschiedensten Themen, in erster Linie und vor allem aber Marxismus und Revolution zu Papier. Er bemüht sich hier nicht um eine Argumentation – ja er schert sich hier nicht sonderlich darum, eine zu geben, und gibt auch keine. Auch eine Ordnung der in Aphorismen verfassten Gedanken ist schwer auszumachen und

¹²³ Detering: Brechts Taoismus, In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht.

¹²⁴ Siehe: Johnson: Nachwort, In: Brecht: Me-ti. Buch der Wendungen, S. 197f.

¹²⁵ Brecht: Me-ti. Buch der Wendungen, S. 7.

¹²⁶ Mo Di, Forke: Mê Ti des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke zum ersten Male vollständig übersetzt, mit ausführlicher Einleitung, erläuternden und textkritischen Erklärungen versehen von Alfred Forke.

¹²⁷ Brecht: Briefe, Nr. 304. bzw.: Johnson: Nachwort, In: Brecht: Me-ti. Buch der Wendungen, S. 198f.

auch ganz nebensächlich. Das Interessante ist, dass er sein Denken in einen anderen Kulturkreis verfremdet hat. Es würde sich dabei um eine Verfremdung im Sinne des CR handeln, würde es um Argumente gehen, da es das aber nicht tut, ist die Verfremdung in dieser Hinsicht gescheitert. Eine Verfremdung in Brechts Sinne ist es wohl auch, da Form und Inhalt in Kontrast stehen.

Brecht versuchte hier vielleicht auch die chinesischen Klassiker in seine Zeit zu transferieren, zumal sich auch zahlreiche Einflüsse dieser, die über die Form hinausgehen, darin finden. Aber das ist für die Verfremdung eher unwichtig und würde eine längere Abhandlung erfordern, weshalb ich mich an dieser Stelle damit begnüge, auf „Chinesische Elemente in Bertolt Brechts ‚Me-ti. Buch der Wendungen‘“ von Mei Ling Wang hinzuweisen.¹²⁸

Meine Abhandlung über die Verfremdung ist nun aber bei Brechts Denken angekommen, womit sich das nächste Kapitel beschäftigen wird.

¹²⁸ Wang: Chinesische Elemente in Bertolt Brechts „Me-ti. Buch der Wendungen“.

4. Kapitel:

Philosophie und Theater

I. Brechts Verhältnis zur Philosophie

1. Brecht und Marx

Ich habe bereits erwähnt, dass Bertolt Brecht als Theoretiker kein Philosoph war, sondern bestimmte Philosopheme – vornehmlich dem Kommunismus und Marxismus entlehnte – voraussetzte. Als dramatischer Schriftsteller aber ist es, um nicht banal zu werden, notwendig, auch ein kleiner Philosoph zu sein. Ich sage bewusst ein kleiner Philosoph, weil zwar philosophische Fragen gestellt und behandelt werden, dies jedoch nicht in methodisch geschlossener, argumentativ aufbauender Form geschieht. Die Probleme der Philosophie werden zum Gegenstand der Kunst, nicht der Philosophie.¹²⁹ Insofern finden sich bei Brecht sehr wohl Überlegungen zu den seinen theoretischen Schriften vorausgesetzten Gedanken. Da diese aber Gegenstand intensiver Diskussion in der Brechtforschung sind, möchte ich nur kurz darauf eingehen, da eine detaillierte Betrachtung erstens den Rahmen dieser Arbeit und zweitens den Rahmen meiner Kompetenz sprengen würde.

Brecht arbeitete seine Philosophie künstlerisch und nicht theoretisch auf.¹³⁰ Diese Art der Aufarbeitung ist klarerweise für Interpretation viel offener. Sie kann unterschiedlich interpretiert werden und ist tatsächlich noch viel unterschiedlicher interpretiert worden. In der deutschsprachigen Germanistik entwickelten sich, wenig überraschend, in Bezug auf die Stellung von Marx' Gedankengut bei Brecht, einander diametral entgegengesetzte Schulen auf verschiedenen Seiten der Berliner Mauer. Ältere Texte sind aufgrund dieser historisch politischen Situation eher mit

¹²⁹ Sokrates meinte hierzu, die Dichter würden zwar über die größten Dinge schreiben, aber aus Begeisterung und nicht aus Wissen heraus. Siehe Kapitel 3.1.

¹³⁰ Auch in „Me-ti. Buch der Wendungen“.

Vorsicht zu genießen. Ich werde mich deshalb nur auf eine Publikation von 2011 stützen: „Der Philosoph Bertolt Brecht“.

Zunächst möchte ich auf den Beitrag Marcus Llanques eingehen. Im Aufsatz „Individuum und Partei: Brecht und das politische Denken“ wird Brechts Verhältnis zur KPD, der UdSSR und dem Kommunismus sowie dem Verhältnis des Einzelnen zur Masse beleuchtet. Ich beginne deshalb beim politischen Denken, weil das der Ort ist, von dem Brecht gedanklich seinen Ausgang nimmt. Brecht war nicht von Anfang an Kommunist, aber er war von Anfang an Antikapitalist. Er war nicht blind gegen Elend und Ausbeutung und er war empört über die Ungerechtigkeit, die er sah. Wie aber kann man diese Zustände ändern? An die Art der Beantwortung dieser Frage ist die Phasentheorie zu Brechts Schaffen geknüpft. Auch als sich in den 20er Jahren, wie Llanque schreibt, vermehrt Spuren einer Marxlektüre finden, so war Brecht doch noch kein Marxist zu dieser Zeit. Er stützte zunächst lediglich seine Kritik am Bürgertum mit Argumenten von Marx. Brechts Aufnahme marxistischer Gedanken, ohne dabei den Marxismus selbst zu übernehmen, finden wir in „Die Dreigroschenoper“ und seine Beschäftigung mit dem Marxismus selbst, bereits als Marxist, wird wohl in „Die Maßnahme“ am deutlichsten. Im Alter hielten dann wieder individualistische, anarchistische Elemente in sein Denken Einzug, wie ja in der Phasentheorie angedeutet.¹³¹ Als Beispiel dafür kann u.a. „Der kaukasische Kreidekreis“ herhalten. Damit wären die Stationen unserer kurzen Reise durch Brechts Schaffen festgelegt und wir können aufbrechen.

Die anarchistischen Tendenzen der „Dreigroschenoper“ werden schon in der Umkehrung des Milieus von Helden und Schurken sichtbar. Dass die Verbrecher weniger große Verbrecher sind als die Bürger, ist ein Anzeichen dafür. Mehr noch aber ist es Anzeichen für die antibürgerliche Haltung Brechts. Aussagen der Art „Was ist ein Dietrich gegen die Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?“¹³² bilden hier eine klare Linie. (Und es ist auch heute noch schwer, ihnen zu widersprechen. Die größten Verbrechen mit den meisten Opfern scheinen die zu sein, die gemäß oder mithilfe des Gesetzes begangen werden, nicht die, welche dagegen verstoßen.) Am deutlichsten wird der Einfluss Marxens dabei in

¹³¹ Siehe Knopf: Brechthandbuch Bd. 4, S.

¹³² Brecht: Die Dreigroschenoper. In: Stücke Bd. 2, S. 305.

Brechts wohl berühmtestem Satz: „Erst kommt das Fressen, dann die Moral.“¹³³

Llanque schrieb hierzu:

Das ist aber noch kein historischer Materialismus Marxscher Provenienz. Im gleichen Song wird klargestellt, dass die beklagenswerten Umstände Ergebnis menschlicher Praxis sind und damit veränderbar. Doch wodurch? Auch die Kapitalisten folgen aus dieser Sicht nur einem Systemzwang, da helfen ethische und religiöse Appelle nicht weit genug.¹³⁴

In diesem Befund muss ich Llanque, so sehr ich mich in allem anderen auch auf ihn stütze, widersprechen. Es wird gerade darin sichtbar, wie Brecht sich Marx zuwendet. Nehmen wir die Ausführungen von Jan Knopf als Unterstützung her¹³⁵.

„Erst kommt das Fressen, dann die Moral“ drückt nämlich eine Grundidee von Marx aus. Es ist die Idee, dass alle kulturellen und intellektuellen Leistungen des Menschen zur Voraussetzung haben, dass die Grundbedürfnisse gestillt sind. Engels drückte den Brecht'schen Satz in seiner Rede an Marx' Grab so aus:

Wie Darwin das Gesetz der Entwicklung der organischen Natur, so entdeckte Marx das Entwicklungsgesetz der menschlichen Geschichte: die bisher unter ideologischen Überwucherungen verdeckte einfache Tatsache, dass die Menschen vor allen Dingen zuerst essen, trinken, wohnen und sich kleiden müssen, ehe sie Politik, Wissenschaft, Kunst, Religion usw. treiben können.¹³⁶

Dass die Darstellung der Missstände in der „Dreigroschenoper“ nicht mit einer ethischen Anklage, sondern einer Entlarvung der Umstände, die sie erschaffen, einhergehen, ist demnach auch mit Marx gedacht. Der Prozess, in dem wir die Missstände machen, heißt Gesellschaft und der Verlauf dieses Prozesses heißt Geschichte.

Nehmen wir noch die 12. These über Feuerbach hinzu, dann lassen sich erste Schlüsse ziehen. Sie lautet: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kommt darauf an, sie zu verändern.“¹³⁷ Ist erkannt, dass sich die gesellschaftlich-geschichtliche Welt in ständiger Veränderung befindet, diese Veränderungen aber von Menschen gemacht sind, aber eben auch die Menschen ‚machen‘, insofern sie ihre (im weitesten Sinn) Möglichkeiten prägen und bestimmen, dann kann Philosophie nicht mehr Weltanschauung sein, wie sie von den herkömmlichen Marxisten immer wieder beschrieben und begrifflich erfasst wurde, sondern *sie muss eine Theorie der (verändernden) Praxis werden*.¹³⁸

Mit der Theorie der verändernden Praxis ist aber keineswegs eine Fibel zu praktischer Veränderung gemeint.

Der Kommunismus ist nicht ein Zustand, der hergestellt werden soll, ein *Ideal*, wonach die Wirklichkeit sich zu richten habe. Wir nennen Kommunismus die *wirkliche* Bewegung, welche den jetzigen

¹³³ Ebenda, S. 284.

¹³⁴ Llanque: Individuum und Partei: Brecht und das politische Denken. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 230.

¹³⁵ Knopf: „... es kommt darauf an sie zu verändern.“. Marx' Theorie der Praxis bei Brecht. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht.

¹³⁶ Engels: Das Begräbnis von Karl Marx, In: Marx, Engels: Werke Bd. 19, S. 335. bzw. Knopf: „... es kommt darauf an sie zu verändern.“. Marx' Theorie der Praxis bei Brecht. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 158.

¹³⁷ Marx: Die Frühschriften. S. 341.

¹³⁸ Knopf: „... es kommt darauf an sie zu verändern.“. Marx' Theorie der Praxis bei Brecht. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 160f.

Zustand aufhebt. Die Bedingungen dieser Bewegung ergeben sich aus der jetzt bestehenden Voraussetzung.¹³⁹

Damit hätten wir die Abstammung der Historisierung gefunden. In der „Dreigroschenoper“ sind die Menschen noch von der Welt gemacht, in „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ ist Puntila bereits von der Welt überholt – die Praxis hat sich verändert.¹⁴⁰ Wenn das Gestern auf das Morgen trifft, kommt es notgedrungen zu Reibereien, sind doch auch die geistigen Produkte, der „Überbau“, wenn man so will, Produkt der Epoche und im Wandel. So etabliert Brecht auch eine Ethik der Arbeiter als Gegenentwurf zur bürgerlichen Ethik. Doch ich gehe zu weit voraus. In der „Dreigroschenoper“ spielen die Arbeiter noch keine Rolle, sondern nur das Verwerfen der bürgerlichen Ethik. Der Gegenentwurf fehlt noch, die Verbrecher handeln gleich, nur kleiner.

Der nächste Meilenstein in Brechts philosophisch-politischer Entwicklung ist „Die Maßnahme“. Zwischen „Die Maßnahme“ und der „Dreigroschenoper“ lag ein großer Schritt hin zum Kommunismus. In der Interpretation dieses Stückes gehen Llanque und Knopf dahingehend konform, dass es kein Kniefall vor der Kommunistischen Partei ist und nicht das Opfer Einzelner vor einem größeren Zweck rechtfertigen soll. Zunächst die Handlung: Einige Agitatoren aus Deutschland und Russland werden von der KP nach China entsandt, um dort die Revolution vorzubereiten. Ein junger, naiver Parteifunktionär schließt sich ihnen an und gefährdet mit seinem ideologischen Eifer die ganze Operation, bis sogar das Leben der Agitatoren selbst auf dem Spiel steht. Sie halten Gericht über ihren jungen Begleiter und richten ihn dann mit dessen Einverständnis hin, um doch noch erfolgreich sein zu können.

Es ist wenig verwunderlich, dass ausgerechnet diesem Stück vorgeworfen wird Ideologie zu betreiben. Knopf negiert das aber aufs Schärfste. Seine Darstellung von Marx mündet in einer Realdialektik, in der die Veränderung der Gesellschaft erst dann eintritt, wenn die nötigen Voraussetzungen dafür gegeben sind. Insofern ist der Kommunismus nicht ein Leitbild, anhand dessen der Einzelne die Gesellschaft formen soll, sondern die Konsequenz, die sich aus dem sich überlebenden Kapitalismus ergibt. Insofern liest Knopf „Die Maßnahme“ als eine Ideologiekritik, die die Ideologie als schädlich und letztlich suizidal entlarvt.

¹³⁹ Marx: Die Frühschriften, S. 361. bzw. Knopf: „... es kommt darauf an sie zu verändern.“. Marx' Theorie der Praxis bei Brecht. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 161.

¹⁴⁰ Siehe: Wagner: Herr-Knecht-Dialektik: Hegels Theorie und Brechts Praxis. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht.

Auch kommen die Agitatoren mit Lehrbüchern nach China und nicht, um handelnd einzugreifen. Auch diese Passivität, die ihr Begleiter in seinem ideologischen Überschwang nicht teilt, unterstützt Knopfs These. Es soll kein Umsturz organisiert werden, es sollen die Voraussetzungen geschaffen bzw. zu Bewusstsein gebracht werden, auf dass sich einer von selbst, d.h. als natürliche Konsequenz der bestehenden Umstände, vollzieht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Brecht hier auch unterschwellig Kritik an der KPD übt, die sich in der Zeit der Weimarer Republik reichlich ungeschickt verhalten hat. Brecht war von jeher kein Anhänger der KP. Die Phase, während der er „Die Maßnahme“ schrieb, ist genau die Zeit, zu der er die größte Nähe zu ihr hatte. Sollte er während dieser Zeit Kritik an ihr geübt haben, so doch nur wohlmeinende und eher an einzelnen Personen denn an der Sache selbst. Die Maßnahme enthält den Song „Lob der Partei“ – zumindest in der ersten Fassung. Brecht dürfte die Partei an sich nicht unbedingt als solche zuwider gewesen sein. Gewisse Aspekte an ihr ließen ihn aber zweifeln. So wurde er auch niemals Mitglied. Ihn störte die autoritäre und bürokratische Struktur. So schwächte er dann auch in späteren Fassungen das „Lob der Partei“ deutlich ab. Eine Kritik an einer bestimmten Art der Politik sollte aber nicht eine Kritik an der Politik im Allgemeinen sein, wie Llanque hervorhebt. Eine vereinnehmende, delegierende Politik mag nicht gut sein, vollständiger Rückzug aus der Politik aber ebenfalls nicht. Die Neufassung des Lobliedes trägt dem Rechnung. Fordert die erste Fassung noch unbedingten Gehorsam ein, so verlangt die zweite Fassung eine kritische Haltung. Brechts Treue zur Partei, bei aller Kritik, ist insofern bemerkenswert, als Karl Korsch sein wichtigster Lehrer in Sachen Marxismus war. Der Philosoph wurde aus der KPD geworfen und lehnte jegliche parteiideologische Vereinnahmung Marx', speziell unter Stalin, entschieden ab. Er wollte, dass Marx als Philosoph gelesen werde statt als Dogma.¹⁴¹

Der Kern von „Die Maßnahme“ ist auch ein anderer als Ideologie(kritik) oder die KP. Es ging Brecht darum, politisch richtiges Verhalten zu lehren. Entscheidend ging es auch um das Verhältnis des Einzelnen zum Kollektiv. Diese Frage trat später wieder in den Hintergrund. Brecht, offenbar ernüchtert von der Großen Säuberung unter Stalin, dem Formalismusstreit und seiner Durchquerung der UdSSR, emigrierte in die USA. Dort schrieb er „Der kaukasische Kreidekreis“. Seine Darstellung der KP darin fiel deutlich nüchterner aus. Brecht war nach wie vor Antikapitalist. In dem Stück geht

¹⁴¹ Siehe: Korsch: Marx als Philosoph.

es darum, wie Gerechtigkeit verwirklicht ist. (Sie liegt nicht in kodifiziertem Recht begründet.) Dabei bezieht es sich, wie das davor aufgeführte Vorstück verdeutlicht, auf die Landaufteilung im Kaukasus. Die KP tritt darin als Schlichter auf zwischen Obstbauern, die einen Staudamm wollen, und Ziegenbauern, die ihre Weidefläche behalten wollen. Die Urteilsfindung erfolgt, wie Llanque hervorhebt, eher durch anarchische Selbstorganisation und eine zentrale Frage besteht darin, ob der Richter selbst gut sein muss, um Gerechtigkeit zu schaffen. Kollektiv gibt es hier keines mehr und der Schlichter wird von bewaffneten Militärs eingesetzt und verschwindet wieder nach getaner Arbeit. Seine Notwendigkeit ist begrenzt. Die Rolle und Bedeutung der KP ist also deutlich reduziert und die Meinung von ihr doch eher getrübt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Brecht von einer Ablehnung des Kapitalismus ausging und dann bei Marx eine starke Argumentation und tiefgreifende Analyse vorfand. Bei diesem Denken bediente er sich und übernahm mehr und mehr. Er sah in Marx' Werken eine Wissenschaft der Gesellschaft, wie er es im „Messingkauf“ auch schrieb. Ihre Ereignisse waren demnach bindend und ihre Prognosen gültig. Diese Sicht des Marxismus als eine Wissenschaft vom Zusammenleben der Menschen und dessen Veränderung im Lauf der Geschichte brachten ihn in Distanz zu gänzlich unwissenschaftlicher Ideologie. Theoretisch müsste sich das Proletariat, wenn die Zeit gekommen ist, selbst befreien, ganz ohne Ideologie. Nun wurde das regulative Element institutionalisierter Revolution, sprich die KP, interessant. Es war eine Erscheinung der Zeit und ein Teil des Prozesses der Änderung. Dabei lief es aber Gefahr, nur zum Instrument (der Delegation) der Vollstreckung von Idealen (oder Einzelinteressen) zu werden. Es bestand also die Gefahr einer Vereinnahmung durch Vordenker, die sich eine Gefolgschaft aufbauen, um dann ihre, nicht deren, Revolution zu betreiben und ihre, nicht deren, Ziele zu befördern. Auf diesem Wege wurde letztlich jede Revolution betrogen, d.h. einige betrogen in ihrem Verlauf viele. Gerade dies sollte die Partei nicht sein. Sie sollte Strukturen und Organisation bieten, die notwendig waren, insofern sie selbst Erscheinung der Historie ist. Alles, was von dieser Rolle abweicht, schadet letztlich der Sache. Mit den Elementen Historie und Partei kam die Frage nach Stellung des Einzelnen im Verhältnis zum Kollektiv auf. Brecht wandte sich schließlich vom Kollektiv, wohl auch unter dem Eindruck des Totalitarismus, ab. Es geht dann darum, wie ein Element, das selbst nicht gut sein muss, regulativ eingreift, um Gerechtigkeit sicherzustellen. In seinen Schriften zur Theatertheorie ist von diesen Gedanken nur

wenig zu merken. Er wollte sein Theater zu einer Plattform dieser Wissenschaft vom Menschen und ihrem Zusammenleben machen. Das war die Zielsetzung. Die Inhalte werden auf der Plattform diskutiert. Die Idee der Historisierung, einem Marx'schen Residuum, ist in seinen theoretischen Schriften zwar präsent, aber die Behandlung von Detailfragen bleibt den Stücken vorbehalten.

2. Brecht und Wahrheit

Brechts Denken befasst sich mit Dramaturgie, Inszenierung, Geschichte und Ökonomie und im Bereich der Philosophie behandelt er in seinen Stücken Fragen der Sozial-, Rechts- und politischen Philosophie sowie der Ethik, wenn auch nicht mit philosophischen Mitteln. Epistemologie – die Disziplin des Konstruktiven Realismus und das Metier von dessen Verfremdung – hingegen beschäftigt Brecht nicht. Für ihn stellt sich nicht die Frage, was Wahrheit ist, für ihn ist sie evident. So schrieb er in „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“:

Wenn von einem gesagt wird, er hat die Wahrheit gesagt, so haben zunächst einige oder viele oder einer etwas anderes gesagt, eine Lüge oder etwas Allgemeines, aber *er* hat die Wahrheit gesagt, etwas Praktisches, Tatsächliches, Unleugbares, das, um was es sich handelt.¹⁴²

Die Schwierigkeiten bestehen hier nur noch darin, die richtigen Wahrheiten auszuwählen, sie den richtigen Leuten auf die richtige Weise, ohne dafür belangt zu werden, zu sagen, so man den Mut aufbringt. Dass die Auswahl von Wahrheiten Kriterien voraussetzt, die sich ihrerseits auf eine Theorie stützen müssen, bedenkt er dabei nicht, sieht er sie bereits in anderen Büchern niedergeschrieben.¹⁴³

Brechts Wahrheitstheorie beschränkt sich darauf, dass Wahrheit einfach (es gibt nur eine), simpel, objektiv, konkret und evident oder zumindest erlernbar ist. Diese Sichtweise wird nicht argumentiert, da seine Sorge dem Verbreiten bestimmter Wahrheiten zu einem bestimmten Zweck gilt. (Der Plural des Wortes „Wahrheit“ bezieht sich hier auf wahre Aussagen, von denen es viele gibt und die es zu tätigen gilt. Die Wahrheit selbst gibt es nur einmal.)

¹⁴² Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: ders.: Versuche. Heft 9, S. 88.

¹⁴³ Ebenda, S. 89.

3. Brecht und chinesische Philosophie

Wie bereits im letzten Kapitel besprochen, beschäftigte Brecht sich intensiv mit Ostasien, sowohl mit dem Theater und der Kultur als auch mit dem Denken. In „Me-ti. Buch der Wendungen“ nahm Brecht zahlreiche Ansätze chinesischer Philosophie auf. Vor allem beschäftigte er sich mit dem Taoismus. Er verband Marxismus und Taoismus in seinem Denken. So ist die Historisierung ebenso Kind der Marx'schen Philosophie wie des Taoismus. Da es für Brecht nur eine Wahrheit gibt, er also einen realistischen Wahrheitsbegriff hat, gibt es für ihn nur die Möglichkeit einer Verbindung der Lehren. Da er kein Philosoph ist, versucht er das als Künstler. So verfasste Brecht etwa eine Legende von Lao Tse in Gedichtform¹⁴⁴ oder versuchte das „Kommunistische Manifest“ in Hexameter umzudichten¹⁴⁵.

Den vollen Umfang der chinesischen Philosophie auf Brechts Denken zu rekonstruieren, wäre wohl an dieser Stelle zu umfangreich und auch nicht Thema dieser Arbeit, weshalb ich mich darauf beschränken werde, den taoistischen Aspekt der Historisierung hervorzuheben. Dabei greife ich auf die bereits zitierte Arbeit von Heinrich Detering zurück.

Detering beschreibt die im „Daodejing“ (Daodeching, Taoteking; Tao: Weg; Tê: Lebenskraft; King: kanonisches Buch)¹⁴⁶ dargestellte Philosophie als eine „mystisch, monistische Metaphysik und eine daraus abgeleitete, aus Prinzip prinzipienlose Ethik von situativer Geschmeidigkeit.“¹⁴⁷ Den Materialisten Brecht interessierte wohl weniger die Metaphysik als die Ethik. Einem überzeugten Bürokratiegegner, der aus diesem Grund auch der UdSSR den Rücken gekehrt hat, steht gerade die prinzipienlose Ethik eher nahe als das Festgefahrene. Etwas davon spiegelt sich wohl auch im „Kaukasischen Kreidekreis“ wieder.

Das Tao (Dao) ist ein ursprungs- und endloses Strömen. Diesem sollte der Mensch angemessen gegenüberstehen. Die entsprechende Haltung besteht im Wu-Wei. Jenes besteht im Nichthandeln und Nichtwiderstreben. Das Ganze wird in einem berühmten Bild verdeutlicht: Das Wasser, obgleich das Schwächste, bricht doch den Stein. Das Schwache triumphiert eben durch seine Schwäche über das Starke, das Weiche über das Harte. Erst vor diesem Hintergrund wird die Ideologielosigkeit von

¹⁴⁴ Brecht: Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Lao-tse in die Emigration.

¹⁴⁵ Siehe: Detering: Brechts Taoismus. In: Mayer: Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 83.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 69.

¹⁴⁷ Ebenda.

„Die Maßnahme“ voll verständlich. Es geht beim Tao um die „weltverändernde Kraft des Flusses“¹⁴⁸, wie Detering schreibt. Dieser Kraft zu widerstreben, macht keinen Sinn, mit ihr zu gehen hingegen schon. Mit ihr zu gehen, führt zum Sieg.

Auch bei Marx finden wir gewordene Formen im Fluss der Bewegung. Und auch bei ihm geht es um das Verhalten der Menschen dem gegenüber. So ist eine Verknüpfung von materialistischer Dialektik und Taoismus an dieser Stelle möglich, wenn auch nicht zwingend. Brecht dachte wohl, wie es mir scheint, in eine solche Richtung, als er seine Historisierung entwickelte. Gerade seine Ideologiekritik und sein gespaltenes Verhältnis zur KP sind Indizien dafür. Er war im Grunde kein Revolutionär, sondern jemand, der meinte, dem Wandel der Zeit entsprechend zu folgen. Deshalb standen in seinen Stücken und seiner Dramaturgie auch immer das Verstehen und Verständlichmachen dieses Wandels im Mittelpunkt. Und zugleich auch seine Erkenntnis, dass ein Wandel zum Guten nicht erkämpft werden kann, sondern der Weg dahin nur über das Wu-Wei führt, durch das sich der Wandel von selbst einstellt und die Schwachen die Starken durch den Fluss besiegen.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 70.

II. Ethik, Ästhetik und Narration im Konstruktiven Realismus

Nachdem ich nun versucht habe, Brechts Verhältnis zur Philosophie in Bezug auf die Verfremdung darzulegen, so werde ich nun, um die duale Form dieser Arbeit zu wahren, versuchen das Verhältnis des Konstruktiven Realismus zu Brechts Themen, also Ethik, Ästhetik und Narration, zu klären. Den Boden der Philosophie, den ich für unhintergebar halte, da dahinter das Fragen endet, werde ich dabei nicht verlassen. Ich möchte vielmehr versuchen in Grundzügen einige Gedanken zu skizzieren, wie der CR mit diesen Bereichen umgehen bzw. sie auffassen könnte. Keineswegs aber will ich den Versuch unternehmen, hier eine Ethik oder Ästhetik des CR zu entwickeln, was zweifellos ein zu großes Unterfangen für eine Diplomarbeit wäre. Es geht mir darum, diese Bereiche aus dem Blickwinkel des CR zu betrachten, nicht ihnen Inhalte zu geben. Insofern werde ich darauf verzichten, bereits bestehende Beiträge zu diesem Thema aufzuarbeiten.

1. Ethik

Das Hervorbringen von Handlungsanweisungen mittels theoretischer Konstrukte wird im CR Mikrowelt genannt. Insofern sind Ethiken¹⁴⁹ im CR Mikrowelten, die auf besonders direkte Weise unser Handeln determinieren sollen. Gebildet werden diese Mikrowelten – mehr oder weniger – über Analysen unserer Lebenswelt. Demnach würde die Verfremdung bei der Analyse der Ethiken (jener Mikrowelten) hilfreich sein, sowohl dahingehend, uneingestandene Voraussetzungen offenzulegen, als auch beim Aufeinanderprallen verschiedener Ethiken zu vermitteln – vor allem im interkulturellen Bereich. Aber was hilft das schon im ethischen Diskurs selbst? Wenn die Realität, obzwar nur ein Konstrukt, so doch nicht hintergebar ist, sind infolgedessen auch unsere Wertungen nicht bloß ein Hemd, das wir einfach wechseln können. Wir bewerten also unwillkürlich andere Ethiken nach Maßstäben, die nicht die ihren sind.

¹⁴⁹ Ein Singular wäre an dieser Stelle dem Grundgedanken des Konstruktivismus zuwiderlaufend, Vgl.: Ethik im Konstruktivismus, S. 149.

Versuchen wir nun Gemeinsamkeiten und Konstanten unter den Voraussetzungen zu finden, vielleicht mit dem Hintergedanken der Konstruktion einer Weltethik, auf alle Fälle aber mit dem Ziel, das allgemeine human Gegebene zu ergründen, so wird uns die Verfremdung zwar als Methode gute Dienste leisten, das gesamte Unterfangen aber wird scheitern. Verhaltensweisen, und auch Muster zur Handlungsbeurteilung, können nachweislich an- und abgezogen werden. Deshalb ist es erstens – vor allem in einem Feld, das so stark theoriegeladen, d.h. in diesem Fall von voreingenommener Wertung die Beobachtungen verzerrenden Feld – unmöglich, mit Sicherheit zu sagen, was natürlich gegeben ist und was erlernt. Zweitens ist es hinfällig, da, wenn es nicht einmal mehr unterscheidbar ist, was woher stammt, der Unterschied in der Praxis irrelevant ist. Das Angeborene und das Erlernte sind offenbar gleich stark. Des Weiteren besteht bei einem solchen Unterfangen auch die Gefahr einer sehr schädlichen Verwechslung. Es könnten dabei die Anreize, etwas zu tun, die Impulse, die uns zur Tat bewegen, die ja durchaus biologisch gegeben sein können, aber auch gesellschaftlich und somit kulturell, mit dem verwechselt werden, worum es in der Ethik geht. In der Ethik geht es nämlich nicht um unsere Antriebe, etwas zu tun, sondern um die Gründe für die Entscheidung, ob wir diesen Antrieben nachgeben oder nicht. Um dieses Entscheiden philosophisch handhabbar zu machen, wird es mit dem Begriff „Wille“ substantiviert. Der Wille braucht Gründe, nach denen er sich richten kann, und sobald es um Begründungen geht, ist es eine Angelegenheit der Vernunft. Wir sehen: Reduktionismus ist ein Irrweg.

Nehmen wir den Faden an anderer Stelle wieder auf. Die Welt ist für uns, laut CR, nicht außerhalb von Realität betrachtbar. Ethik gibt es nicht außerhalb von Mikrowelten und Moral nicht außerhalb von Lebenswelten. Daraus folgt, dass Ethik auf Diskurse angewiesen ist. Ohne die Diskurse gibt es keine Ethik und wenn die Diskurse einen finalen Endpunkt erreichen, dann ist das der Tod der Ethik, wie ein endgültiger Erfolg der Wissenschaften auch der Tod der Wissenschaft wäre. Indem wir nach dem Guten fragen, ermöglichen wir es erst. Es gibt nun zwei Arten, danach zu fragen. Um ehrlich zu sein, gibt es unendlich viele, aber es besteht eine traditionelle Unterteilung in Ethik und Moral.

Die Moral stammt vom Wort „mores“ – die Sitten – ab und bezeichnet die Sittlichkeit. Das Wissen, was sich gehört. Ethik hingegen ist die philosophische Reflexion darauf,

was sich gehört, also die argumentative Begründung und Herleitung dessen, was sich gehört.

Eine Ethik ist eine normative Mikrowelt, die, je nachdem wie sie selbst das sieht, Teil der Realität ist oder nicht. Auf alle Fälle soll sie Handlungsanweisungen begründen oder produzieren (was in der Ethik häufig dasselbe ist), die in der Lebenswelt verwirklicht werden sollen. Die Moral ist weniger argumentativ fundiert und eher kulturell verwurzelt. Insofern ist sie Teil der Lebenswelt. Bei ihr geht es weniger um Begründung und Herleitung als um akzeptierte Praxis. Ein Mittel, dieses kulturelle Wissen über gutes Handeln zu vermitteln, sind Geschichten.

2. Ästhetik

Das Feld der Ästhetik¹⁵⁰ scheint mir eine Mikrowelt zu sein, die als Reflex, aber nicht unbedingt Reflexion, auf die Lebenswelt gebildet wird, ohne dabei Teil der Realität zu sein. Die Ästhetik als philosophische Teildisziplin hingegen ist eine Mikrowelt, die als Reflexion auf die Mikrowelt des Feldes der Ästhetik gebildet wird und Teil der Realität ist. Mit Feld der Ästhetik meine ich hier Kunst oder das Feld der ästhetischen Wahrnehmung. Eine genaue Definition ist Sache der philosophischen Teildisziplin. Zu beiden Wortbedeutungen von Ästhetik gibt es jeweils mehrere Mikrowelten. Der Gedanke einer Ästhetik und einer Theorie der Ästhetik wäre auch der Philosophie des Konstruktivismus nicht angemessen und, wenn wir ehrlich sind, eine furchtbar öde Vorstellung. Im Folgenden werde ich nur über Ästhetik im Sinne von Kunst/Wahrnehmung/... reden und somit zwangsläufig Ästhetik im Sinne von Philosophie betreiben. Es geht mir hierbei weniger um das Empfinden. Eine Trennung von Verstand und Gefühl erscheint mir – wie auch Brecht – hinfällig und nicht haltbar. Besser ist es, von einem Erfreuen an einer Mikrowelt, die außerhalb der Realität liegt, letztlich aber doch noch einen Bezug zur Lebenswelt aufweist, zu sprechen. Diesen Bezug – und sei es ein negativer Bezug (siehe Sklovskij) – benötigt sie, um noch aussagefähig sein zu können. Vom Bezug zur Lebenswelt hängt nicht nur ab, ob das Kunstwerk (im weitesten Sinn) aussagefähig ist, also

¹⁵⁰ Damit meine ich Kunst im weitesten Sinn und was als solche aufgefasst wird bzw. die Gegenstände der ästhetischen Wahrnehmung, also ein Gemälde, einen Blockbuster oder einen schönen Sonnenuntergang.

verstanden wird, sondern auch, ob es überhaupt als Kunst aufgefasst wird und nicht beispielsweise als Sauerei. Dazu müssen bestimmte Normen, die die Lebenswelt vorgibt, beachtet werden. Wird es nicht in einem für Kunst üblichen Rahmen präsentiert und erfüllt es nicht für die jeweilige Kunstrichtung übliche Normen, wird es nicht als Kunstwerk erkannt. Ist es so abstrakt, dass überhaupt kein Bezug zur Lebenswelt mehr besteht, was wirklich schwer ist, so ist es langweilig und nur noch interessant für Leute, die die Philosophie der Ästhetik betreiben. Diese ganzen Normen sind kulturabhängig,

Was ich mit Rahmen der Präsentation meine, ist schnell erklärt. Ein abmontiertes Pissoir, das von betrunkenen Jugendlichen vor einem Hauseingang deponiert wird, ist Vandalismus. Wird es von einem anerkannten Künstler in einer Galerie ausgestellt, ist es Kunst. Graffiti sind beispielsweise ein Grenzfall. Bei Grenzfällen entscheiden häufig die Qualität und eine gewisse Hartnäckigkeit.

Was ich mit Normen, an die sich die Kunst zu halten hat, meine, möchte ich am Beispiel der Dramaturgie erklären.

3. Narration

Eine Geschichte gehorcht in ihrer Dramaturgie, in der Struktur ihres Aufbaus, in bestimmten Wendungen in ihrer Erzählung, in der darin bestehenden Rollenverteilung, im Aufbau dieser Rollen und in ihrer Erzählweise bestimmten Regeln. Diese Regeln können mehr oder weniger streng sein. Bei Aristoteles und im klassischen Drama sowie im heutigen Hollywood sind sie eher strenger. Hier lässt sich auch eine Traditionslinie ausmachen. Ein Vergleich zwischen „Poetik“ von Aristoteles und „Story“ von Robert McKee würde zahlreiche Parallelen zutage fördern. In der Avantgarde und dem Independentfilm finden sich Abwege davon, die es mit den (für Autoren und Dramaturgen durchaus) klar festgelegten Regeln nicht so genau nehmen, ja sogar mit ihnen spielen.

Diese Regeln sind wir gewohnt. Weicht eine Erzählung davon ab, so verlangt uns das eine gewisse Konzentration ab, um folgen zu können – was ja auch einer der Punkte Brechts ist. Diese Konventionen sind von dem Ort und der Zeit abhängig, sprich von der Lebenswelt. Man kann sie auch in anderen Arten von Kunst erkennen,

aber bei Geschichten sind sie besonders ausgeprägt, wichtig und dadurch auch offensichtlich. Wir können zum Beispiel auf einen Blick erkennen, ob ein Stück von 870, 1770 oder 1970 stammt oder ob ein Film in den 1980ern oder den 2000ern, in Hollywood oder Bollywood gedreht wurde. Auch kann man sofort ein europäisch-amerikanisches von einem japanischen Computerspiel unterscheiden. Noch größer sind die Unterschiede in Aufbau und Erzählweise zwischen einer chinesischen Geschichte aus dem 14. Jahrhundert und einer italienischen aus dieser Zeit. Und beide unterscheiden sich frappant von den heutigen.

Eine Geschichte ist eine Mikrowelt im allerweitesten Sinn, die nicht Teil der Realität ist, aber in Rückbindung an die Lebenswelt entwickelt wurde, zum einen das Sujet, zum anderen die Art, wie sie konstruiert wurde, betreffend.

Gerade an der Art, wie eine Geschichte konstruiert wurde, wird sie als Fiktion (also als außerhalb der Realität) gelesen. Erst dadurch erkennen wir sie als Kunstwerk. Nun gab es aber eine Zeit, da bestand unsere Realität aus Geschichten. Dann ist die Art, wie die Geschichte erzählt wird, das, was sie zur Realität macht. Erst durch das Befolgen strenger Regeln in Bezug auf Inhalt und Darbietung wird eine Erzählung zu einer kultischen Handlung. Die Unterschiede zwischen Mythos und Logos und den Übergang vom einen zum anderen kann ich hier nicht darstellen. Ich brauche wohl nicht erst zu erwähnen, dass die Kausalität des Logos eine andere ist als die Kausalität einer Narration. Es ist aber an dieser Stelle zumindest darauf hinzuweisen, dass Hegel in seinen „Vorlesungen über Ästhetik“ die Kunst als Verfallsform des Religiösen sieht. Für den CR ist es jedenfalls sehr interessant, dass es Realitäten gibt, die durch Geschichten aufgebaut sind. Das Heraustreten dieser Geschichten aus der Realität – mitunter durch gegenteilige Beobachtung oder logische Widerlegung, was beides einen Wandel der Lebenswelt voraussetzt, um überhaupt möglich zu sein – ist dann eine Säkularisierung des Kultischen zum Künstlerischen.

Mit dem Wandel der Lebenswelt kommt es zu einer Aufwertung des Argumentes gegenüber der Narration. (Oder der Wandel besteht eben in dieser Aufwertung?) Damit ändert sich zugleich auch die Anspruchslage an die Geschichten. Das Argument hält in sie Einzug. Auch die Themen ändern sich und die Darstellung einer nichtnarrativen Kausalität in einer Geschichte wird interessant. Eben das war es auch, worauf Brecht abzielte. Damit hat die Säkularisierung in die Geschichten selbst Einzug gehalten. Man erkennt das auch sehr schön an der Terminologie. Das, was heute als Story bezeichnet wird, hieß bei Aristoteles noch Mythos.

Der Mythos hatte auch einen normativen Anspruch. Dieser ist bis heute in gewisser Weise geblieben. Die Ethik ist, wie ich bereits dargelegt habe, auf argumentierende Diskurse angewiesen. Aber die Einstellung, mit der wir in diese Diskurse eintreten, entwickeln wir durch Geschichten. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass der Begriff des Guten (wie auch der des Bösen) ein dramaturgischer ist.

Kinder lernen richtiges Handeln nicht dadurch, dass wir ihnen eine Herleitung des kategorischen Imperativs geben, wir erzählen ihnen eine Geschichte. Auch Geschichten für Erwachsene haben noch diesen belehrenden Aspekt. Die Protagonisten sind in der Regel moralische Vorbilder, wie etwa ein Luke Skywalker, Gandalf oder John McLane. Aber auch ausgewiesene Antihelden, wie etwa der von Humphrey Bogart gespielte Rick Blaine aus „Casablanca“, gehorchen letztlich doch einem moralischen Imperativ (der alles andere als kategorisch ist). Dieser starke Einfluss, den Geschichten auf unser vorphilosophisches Denken ausüben, wäre durchaus einer eigenen Untersuchung würdig und würde wohl den Umfang dieser Arbeit sprengen. Wichtig war es an dieser Stelle nur festzuhalten, dass unser Blick auf die Welt maßgeblich durch narrative Strukturen geprägt sein kann und wohl auch ist.

5. Kapitel:

Verfremdete Verfremdung

Wie bereits mehrfach angedeutet, läuft diese Arbeit darauf hinaus, dass sie die Verfremdungen verfremdet, um herauszufinden, ob sie auseinander ableitbar sind oder ob sie Voraussetzungen haben, die ihre Methoden sich zu sehr voneinander unterscheiden lassen. Bei einem solchen Verfremdungsvorgang handelt es sich um eine Verfremdung im Sinne des CR, die eben zu diesem Zweck geschaffen wurde. Ob auch Brechts Verfremdung dem entsprechen würde, wird sich in diesem Kapitel zeigen. Anders ausgedrückt, ich möchte herausfinden, ob es mehrere Verfremdungen gibt oder nur eine, die verfremdet wird. Dazu werde ich die eine Verfremdung in den Kontext der anderen hineinfremden sowie die andere in Kontext der ersten.

1. Verfremdung des CR im Kontext von Bertolt Brechts epischem Theater

Um die Verfremdung des CR überhaupt verfremden zu können, muss zunächst ihr Verfahren isoliert werden. In ihrem Fall ist das glücklicherweise bereits von Anfang an klar definiert:

Die Verfremdung im Konstruktiven Realismus ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Form der Übersetzung, bei der eine Aussage (bzw. ein Aussagensystem) von einem Kontext in einen anderen – eben einen fremden – übertragen wird. Dies bringt zumeist ein bizarres Ergebnis hervor, mithilfe dessen dann die mitgedachten Voraussetzungen des einen Kontextes leichter identifiziert werden können.¹⁵¹

Da Brecht ein Praktiker war, werde ich damit beginnen zu überprüfen, ob sich dieses Prinzip in seiner Praxis verwirklicht findet. Dazu greife ich auf die Einteilung der Arten von Verfremdung aus Kapitel 1.2.3 bzw. 2.2 zurück. Ich werde versuchen Brechts Verfremdungen mit der Verfremdung des CR nachzubauen. Um das Ganze

¹⁵¹ Siehe: Kap. 1.1.1.

übersichtlicher zu gestalten, verwende ich statt des Begriffes „Verfremdung“ (des CR) die Umschreibung „Übertragung eines Zeichens oder einer Zeichenfolge von einem Kontext in einen anderen“, „Übersetzung“ oder „Spiel mit Kontexten“¹⁵². Ich spreche hier von Zeichen, da Aussagen, Aussagensysteme oder Begriffe nicht all das abdecken, was im Theater involviert ist. Die Verfremdung würde allzu bald enden. Dieser Unterschied aber sei hier bereits als erste gefundene Voraussetzung vermerkt. Es geht beim Theater nicht nur um begriffliches Denken, sondern um den Umgang mit Zeichen.

Von einem Kontext in einen anderen übertragen können der Autor, die Regie und die Schauspieler. Der Autor überträgt durch (bzw. in den Bereichen) Handlung, Aufbau und Sprache. Eine Übertragung von einem Kontext in einen anderen kann etwa eine stilisierte Sprache sein, die nicht dem Genre des Stückes, sondern einem anderen entspricht. Dieses Verfahren wurde von Brecht in „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ eingesetzt. Ähnlich verhält es sich auch mit Zitaten aus Klassikern. Es wird etwas von einem Kontext in einen anderen übertragen – von einem Drama in ein anderes. Bei Sprichwörtern, die dem Kontext angepasst wurden, sind bereits Änderungen so weit vorgenommen, dass sie den Voraussetzungen im neuen Kontext entsprechen. Das ist bereits weiter, als eine Übertragung von Kontext zu Kontext üblicherweise geht, da sie eben nicht Einpassung zum Ziel hat. Gerade durch die Änderungen wird hier aber auf die geänderten Voraussetzungen des neuen Zusammenhanges hingewiesen.

Noch gravierender sieht die Sache mit einander entgegenlaufenden Texten und Subtexten aus. Ein Subtext ist kein eigener Kontext. Das würde schlicht nicht funktionieren, da er abgekoppelt vom Text nicht existieren kann. Auch ist ein Subtext keine Deutungsebene. Er mag zwar welche eröffnen, aber er selbst ist keine. Es handelt sich schlicht um eine Aussage desselben Kontextes. Aber selbst wenn der Subtext mit viel interpretatorischem Geschick, und letztlich doch fehlerhaft, als ein eigener Kontext aufgefasst wird, so ist dessen Verhältnis zum Text nicht zwangsläufig das eines Widerspruches, wie Brecht es fordert. Darüber hinaus findet hier schlicht keine Übertragung statt, selbst wenn es zwei Kontexte geben würde.

¹⁵² Wallner: Konstruktion der Realität, S. 94.

Das Gleiche gilt für eine dargestellte Diskrepanz zwischen Taten und Worten.¹⁵³ Eine Übertragung vermag hier nicht zu leisten, was Brecht forderte.

Ein weiteres Mittel des Autors liegt im Aufbau des Werkes. Es wäre hier möglich, aus anderen dramaturgischen Traditionen oder Epochen Stilmittel zu übernehmen – etwa Chöre aus dem antiken Griechenland oder Songs aus Musical und Operette oder eher Kabarett und Volksstück. Man übersetzt Stilmittel unter Kontexten verschiedener Epochen und Traditionen. Dasselbe kann man auch mit Literaturgattungen machen und Erzähler einführen, wie bei einem Roman. Daher hat das epische Theater auch seinen Namen. Hingegen wurden Sprünge zwischen den Szenen, also Brüche im Handlungsverlauf, von nirgends übertragen und es ist auch überhaupt nur ein Kontext beteiligt.

Was die Handlung anbelangt, so kann sie Erwartungen enttäuschen und einer verqueren Logik folgen. Diese Logik aber ist für Brecht die Logik der Realität (hier im Sinne des Alltagsbegriffes), wie er sie sieht. Die Erwartungen werden enttäuscht, weil eben nicht die Gesetze des Märchens, sondern die Gesetze der Realität angelegt werden.

Auf der Ebene des Autors geht der Verfremdung, wenn sie zu einer Übertragung von Zeichen(folgen) zwischen Kontexten wird, also einiges, aber nicht alles verloren. Sehen wir uns nun die Inszenierung an. Hier können Elemente und Darstellungsmittel anderer Traditionen und Epochen, etwa dem Nô-Spiel, übernommen werden, wie sich auch der Text bei anderen Traditionen und Epochen bedienen kann. Es können andere Kunstrichtungen, wie die Bildende Kunst, Einzug halten. Wie etwa surrealistische riesige Masken, die von den Schauspielern getragen werden. All das sind Übertragungen zwischen Kontexten. Schwerer, einen weiteren Kontext zu finden, ist es, wenn Bühnenbild und Kulisse plötzlich sehr abstrakt werden, also sich nur noch die notwendigsten Requisiten auf der Bühne befinden und alles andere weggelassen wird. Einfacher hingegen wird es, wenn man dabei technisch aus dem Vollen schöpft und andere Medien, wie etwa Filmprojektionen, mit einbezieht. Ein von Brecht gern gebrachtes Beispiel besteht darin, dass die Scheinwerfer offen angebracht werden sollen, um so die Illusion zu brechen. Dies ist

¹⁵³ Wie etwa in Brechts Beispiel aus dem „Messingkauf“, in dem die Mutter ihrer Tochter eine Moralpredigt hält, während sie wenig in den Koffer packt, mit dem sie sie vor die Tür setzt – siehe Kapitel 2.1.

jedoch keine Übertragung eines Zeichens, da die Scheinwerfer erst im Kontext der Inszenierung überhaupt zum Zeichen werden.¹⁵⁴

Für die Inszenierung gilt also dasselbe wie für den Text: Einiges bleibt, anderes nicht. Nicht so aber bei Brechts verfremdender Schauspielkunst. Würden wir hier annehmen, was ich nicht tue, dass Brecht hier die chinesische Schauspielkunst des Mei Lan-Fang in die europäische Guckkastenbühne übertragen würde, so hätten wir zwar, was wir suchen, aber es wäre nicht das, um das es Brecht geht. Das Sich-Überlagern von Rolle und Schauspieler, das „nur-zeigen-und-nicht-sein“, die Distanz zum Dargestellten, aus der heraus eine Haltung ihm gegenüber eingenommen werden soll, läuft nicht darauf hinaus, dass etwas aus dem einen in den anderen übertragen wird. Sie existieren beide gleichzeitig nebeneinander. Die Übertragung von Aspekten aber bleibt aus. Damit fällt einer der Eckpfeiler von Brechts Theater.

Nicht jede Verfremdung Brechts ist also ein Spiel mit Kontexten im Sinne des CR. Doch genug der Praxis, wenden wir uns nun der Theorie zu. Brechts Verfremdung erfüllt bestimmte Aufgaben in seiner Theatertheorie. Versuchen wir herauszufinden, ob eine „Übertragung eines Zeichens oder einer Zeichenfolge von einem Kontext in einen anderen“ das auch kann.

Dem Vertrauten soll seine Selbstverständlichkeit genommen werden. Es soll in einer Weise dargestellt werden, die es als fremd erscheinen lässt, damit es endlich erkannt wird. Vorerst ist es noch unerkannt, eben weil wir es gewohnt sind. Dazu muss zunächst einmal die Haltung des Publikums geändert werden. Es muss aus seiner Trance erwachen und sich nicht bloß berieseln lassen, sondern mitdenken. Der Verstand muss geweckt werden und das Mitfiebern mit dem Protagonisten unterbunden. Das Publikum soll ihn kritisch analysieren und nicht seine Nöte teilen. Kurz: Illusion und Einfühlung müssen gebrochen werden. Eine „Übertragung eines Zeichens oder einer Zeichenfolge von einem Kontext in einen anderen“ allein vermag das noch nicht. Nur weil eine Übersetzung stattfindet, heißt das noch nicht, dass sie auch als solche auffällt¹⁵⁵. Eine „Übertragung eines Zeichens oder einer Zeichenfolge von einem Kontext in einen anderen“ ist nur dann gescheitert, wenn es nicht als

¹⁵⁴ Man könnte meinen, das wäre im CR als eine Verfremdung interpretierbar, da der Scheinwerfer eine Mikrowelt darstellt, die Wirklichkeit ersetzt und Teil der Lebenswelt ist. Dieser Teil der Lebenswelt wird in eine Mikrowelt übertragen. Das Problem, dass er weder Zeichen noch Aussage ist, bleibt aber auch hier bestehen, weshalb hier meiner Ansicht nach keine Verfremdung vorliegt, da der Scheinwerfer für sich genommen keine Aussage ist, sondern ein Ding, also auch keine Mikrowelt, sondern die Anwendung einer solchen.

¹⁵⁵ Siehe das Beispiel von Mommsens Staatsanwalt im Kap. 2.1.

solche erkannt wird, sondern für bare Münze genommen wird.¹⁵⁶ Sie setzt also bereits eine gewisse Haltung voraus, um durchgespielt werden zu können. Nun aber soll sie eben diese Haltung erzeugen. Sie muss sich also ihre eigenen Voraussetzungen selbst schaffen. Ab hier wird es für den Logiker verdächtig, muss es aber nicht. Ein Spiel mit Kontexten kann bekanntermaßen durchaus aufrüttelnd seltsame Ergebnisse zeitigen. Mitunter wird es sogar gerade deshalb gespielt. Aber um zu wissen, was dabei herauskommt, muss es bereits durchgespielt worden sein. Man müsste also sein Theater aus bereits durchgespielten Spielen mit Kontexten montieren.

Sind die Zuschauer erst einmal verduzt genug, kann ihre Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte gelenkt werden. Auch das geht mittels einer „Übertragung eines Zeichens oder einer Zeichenfolge von einem Kontext in einen anderen“ ganz gut – vor allem wenn das Zeichen oder die Zeichenfolge im neuen Kontext nicht dasselbe macht wie bisher, sondern beispielsweise nur noch Nonsens, d.h. wenn seine Bedeutung aufhört Sinn zu ergeben. Aber auch hier kann man vorher nicht sagen, ob das geschehen wird oder nicht und so müssen auch hier bereits bekannte Spiele mit Kontexten verwendet werden.

Durch das, was aufgezeigt wird, hat das Stück eine gewisse Aussage. Es werden Dinge zu Darstellung gebracht, die direkt vielleicht überhaupt nicht abbildbar wären – etwa Gedanken und Konzepte sowie deren Voraussetzungen, Ursache-Wirkungsverbindungen, die hinter den Ereignissen der Handlung stehen und auf die der Autor eigentlich hinauswill. Dazu kommen nur sehr bestimmte und wohl bekannte Spiele mit Kontexten in Frage, die sorgsam arrangiert werden müssen.

Die Frage hier ist nun, ob die Entstehung eines Theaterstückes auch tatsächlich so abläuft, dass Autor, Regie und das gesamte Ensemble samt Technik und Bühnenbild auf gut Glück mit Kontexten spielen und diese dann nach dem Geschmack von Autor und Regisseur ausgewählt und aneinandergefügt werden, bis sich daraus eine Handlung ergibt. Das wäre wohl nicht sehr produktiv. Wie es Brecht da geschafft hätte, so viel zu schreiben, ist fraglich. Liest man seine theoretischen Schriften, meint man fast, er würde die Spiele mit Kontexten erst entwickeln, wenn die Handlung schon steht, und dann gezielt setzen. So als wären ihm deren Ergebnisse von vornherein bekannt und er würde sie formen und gestalten, anstatt bloß so lange welche auszuprobieren, bis er ein passendes gefunden hat. Solche Versuche finden

¹⁵⁶ Wie dies etwa beim Sozialdarwinismus der Fall ist. Eine Übertragung wird häufig mit einer Herleitung verwechselt.

sich nicht in ausreichendem Ausmaß in seinen Notizen, wie die Anzahl an Verfremdungen in seinem Werk nahelegen würde.

Außerdem würde Brecht, würde er nach dem Trial-and-error-Verfahren Spiele mit Kontexten durchprobieren, bis er passende gefunden hätte, zahlreiche solche produzieren, die seiner Botschaft entgegenwirken oder sie zumindest nicht unterstützen. Sein Gedankengut ist genauso ein Kontext, mit dem man spielen kann. Möchte er seinem Anliegen, die Wahrheit zu schreiben, treu bleiben, müsste er auch diese dann aufnehmen. Ansonsten wäre er nichts anderes als ein Zensor, der alles unterdrückt, was seine Botschaft nicht unterstützt. Trotzdem sind seine Stücke in ihrer Botschaft sehr homogen.

Es liegt nahe, dass Brecht ein Mittel in einer Art eingesetzt hat, wie ein Spiel mit Kontexten nicht einsetzbar wäre. Aber das ist nur ein Indiz und kein Beweis. Ein Beweis kann aber geführt werden.

Dadurch, dass das Spiel mit Kontexten oder eine „Übertragung eines Zeichens oder einer Zeichenfolge von einem Kontext in einen anderen“ ein so zentraler Teil des Stückes, ein Rohstoff desselben ist, ist es Teil des Kontextes des Stückes. Es ist ein Kunstmittel geworden, wie Sklovskij sagen würde.¹⁵⁷ Es wird etwas Fremdes in die eigene Mikrowelt einverleibt. Die Verfremdung überträgt nun nicht mehr von einem Kontext in einen anderen, sondern von einem anderen Kontext in den eigenen, u.a. um bestimmte Aussagen zu treffen. Das ist nicht mehr die Verfremdung des CR. Und ich bezweifle, dass das die Verfremdung Brechts ist, bedenken wir die Tatsache, dass auch mit diesem zur Kontextpiraterie verkommenen Spiel nicht alles, was Brecht als Verfremdung bezeichnet hat, abbildbar ist und er eine sehr sonderbare Schreibweise gehabt haben müsste. Dass es im Zentrum seiner Verfremdung um einen Widerspruch geht, halte ich da schon für wahrscheinlicher, durch Stellen in seinen Schriften gestützt¹⁵⁸ und auch seiner Praxis angemessener. Aber unabhängig davon ist die Verfremdung des CR eindeutig nicht die Verfremdung Brechts.

¹⁵⁷ Generell scheine ich hier eher der Ostranenie als Brechts Verfremdung auf der Spur zu sein. Für Sklovskij wäre dieses Vorgehen nämlich deutlich weniger problematisch, da er nicht auf etwas Bestimmtes hinausmöchte, sondern einfach nur befremden um des Befremdens willen, versteht man Befremden als eine Manipulation der Wahrnehmung. Aber auch hier gibt es einen Unterschied. Es sollen nicht Dinge in einen Kontext aufgenommen werden, sondern aus der Realität hinaus. Die Richtung des Ganzen ist also genau entgegengesetzt. Es wird nicht einverleibt, sondern herausgerissen.

¹⁵⁸ Allen voran „Dialektik und Verfremdung“.

2. Die Verfremdung Brechts im Konstruktiven Realismus

Brechts Verfahren isoliert darzustellen, fällt schon schwerer. Ich habe es im zweiten Kapitel versucht, als ich es als das Treffen einander widersprechender Aussagen auf unterschiedlichen Textebenen, also gewissermaßen das In-Szene-Setzen einer Negation, beschrieb. Über diese Negation soll Erkenntnis entstehen. Brecht spricht von einer „Negation der Negation“¹⁵⁹. In der Philosophie heißt dieses Verfahren Dialektik und nicht Verfremdung. Würde ich aber hier stehen bleiben, so könnte man mir eine, im schlechten Sinne, zirkuläre Argumentation vorwerfen, da ich nur einen Unterschied beweise, den ich schon voraussetze. Außerdem wäre es viel zu kurz gegriffen, Brechts Verfremdung mit Dialektik gleichzusetzen.¹⁶⁰ Doch selbst wenn: Im CR haben wir mehrere Mikrowelten, Lebenswelten und sogar Realitäten. Die Dialektik würde nach einem Allgemeineren hinter all dem fragen. Das ist im CR aber nicht zugänglich.¹⁶¹

Lege ich die Betonung stattdessen auf das Setzen eines Widerspruches anstatt auf dessen Rolle in der Dialektik, so bekomme ich Schwierigkeiten mit dessen Gesetztheit. Ich setze nämlich das Ergebnis des Verfahrens bereits voraus. Der Widerspruch ist dann nicht mehr das Ergebnis, sondern ein Axiom. Damit drehe ich mich entweder im Kreis oder bleibe bei meinen Ausgangsbedingungen stehen. Der Widerspruch verliert aber seine Aussagekraft, da er nicht bewiesen wird.

Wenden wir uns also von der Dialektik ab und konzentrieren wir uns darauf, worin die Mechanik von Brechts Methode besteht. Reden wir davon, parallele Textebenen zu nutzen, um entweder mehr oder andere Aussagen treffen zu können, als im Satzsystem ansonsten formuliert wären. Damit stehen wir aber schnell vor einem Problem, denn nicht jede Mikrowelt ist ein (oder bedient sich eines) multitextuelles(n) Medium(s). In der Newton'schen Physik etwa gibt es keine parallelen Textebenen. Mathematik kann so etwas nicht. Außerdem geht es dem CR nicht darum, Aussagen innerhalb einer Mikrowelt zu treffen, er will die in einer Mikrowelt getroffenen

¹⁵⁹ Brecht: Neue Technik der Schauspielkunst, In.: ders.: Schriften zum Theater Bd. 3, S. 180ff.

¹⁶⁰ Brecht fragt nicht nach dem Allgemeineren. Er will es nicht ergründen, er will bestenfalls einen Mechanismus hinter Abläufen darstellen, nicht aber ihn ergründen. Er sieht ihn bereits als von anderen ergründet an. Strenggenommen ist auch seine Rede von einer „Negation der Negation“ übertrieben, da er zwar eine Negation aufzeigt, diese aber nicht wieder negiert, sondern als Darstellungsmittel nutzt. Der Widerspruch selbst ist das, worauf er hinauswill. Die Erkenntnis des Widerspruches sieht er als ersten Schritt zu dessen Überwindung, die sich aber erst noch vollziehen muss.

¹⁶¹ Die Dialektik hat natürlich ihre Berechtigung im CR, aber sie kann nicht die Aufgaben der Verfremdung erfüllen.

Aussagen verstehen. Eine eigene Mikrowelt steht der Verfremdung im CR auch nicht zur Verfügung. Eine eigene Mikrowelt mittels Verfremdung zu bilden, ist, wie bereits gesagt, nicht ihr Verfahren.

Statt von Dialektik zu reden, könnte man auch einen Schritt zurückgehen und vom Hervorrufen von Befremden sprechen, dem eigentlichen Ziel der Sache. Das würde dann, übernehmen wir diese Ausdrucksweise, für einen Abschnitt aus Kapitel 1, in dem ich die Arten der Verfremdung des Konstruktiven Realismus aufräufte, Folgendes ergeben.

In „How to deal with Science if you care for other Cultures“ zählt Wallner drei Arten, *Befremden hervorzurufen*, auf: die linguistische, die ontologische und die pragmatische *Art, Befremden hervorzurufen*.

Die linguistische *Art, Befremden hervorzurufen*, ist die *Art, Befremden hervorzurufen*, von der bisher die Rede war. Es ist der Übersetzungsvorgang, bei dem die Kontexte, in denen das übersetzte Aussagensystem absurd wird, betrachtet und so deren Voraussetzungen identifiziert werden.

Die ontologische *Art, Befremden hervorzurufen*, ist die Übertragung von der Methode einer Disziplin in eine andere. Auf diese Art kann das Methodeninventar erweitert werden oder es können, was wahrscheinlicher ist, bei einem Scheitern neue Einsichten über den untersuchten Gegenstand gewonnen werden (–und natürlich auch über die Methoden).

Die pragmatische *Art, Befremden hervorzurufen*, schließlich ist die Betrachtung der Wissenschaftler und ihrer Vorannahmen, die sozialen und kulturellen Kontexte, in denen sie stehen und die zwangsläufig ihr Denken beeinflussen.

Darüber hinaus bietet die *Art, Befremden hervorzurufen*, ein Mittel zur Kommunikation. Die Fachsprache einer Disziplin wird nur von einer sehr kleinen Elite gesprochen und ist für Laien unverständlich. Da Wissenschaft auf Förderungen durch die Gesellschaft angewiesen ist, kann es mitunter notwendig werden zu erklären, was man tut, indem man die eigenen Ergebnisse in der Alltagssprache darstellt. Das adäquat zu Stande zu bringen, ist keineswegs trivial. Aber auch Wissenschaftler untereinander haben häufig Schwierigkeiten, sich zu verständigen, wenn es zu interdisziplinärer oder gar interkultureller Zusammenarbeit kommt. Diese

beiden letztgenannten Bereiche sind das Hauptanwendungsgebiet der *Art, Befremden hervorzurufen*.¹⁶²

Wir sehen, dass hier etwas nicht ganz stimmt. Befremden kann zwar das Ergebnis der Verfremdung des CR sein, ist aber nicht ihr Zweck.

Würden wir das Verfahren der Ostranenie auf die Philosophie übertragen, dann hätten wir eine Mikrowelt, die maßgeblich durch Übertragung von Begriffen in einen extra so entstehenden Kontext gebildet wird. Das wäre dann eine Art Verfremdungsmetaphysik. Aber auch das nur bedingt, da sie in erster Linie Befremden über die Begriffe produzieren will, indem sie sie ihrem Umfeld, in dem sie einen Zweck erfüllen und eine Bedeutung haben, entreißt. Das ist aber nicht das, was die Verfremdung im CR leisten soll.

3. Auswertung der Verfremdungen

In jedem Fall sind die Verfremdungen nicht miteinander identisch. Brechts Verfremdung ist auf das Theater zugeschnitten. Dementsprechend ist sie nicht rein auf begriffliches Denken festgelegt. Ihr geht es um den Umgang mit Zeichen und nicht bloß um den Umgang mit Begriffen. Auch kann die Verfremdung Brechts Dinge erst zu Zeichen werden lassen, die ansonsten keine wären. Die Verfremdung des CR kann dies nicht. Das liegt mitunter daran, dass Brechts Verfremdung selbst schon in einem Kontext steht: dem Kontext des Stückes oder der Inszenierung, also dem Kontext eines Kunstwerkes. Im Falle Brechts ist es sogar denkbar, und bei Sklovskij sogar geboten, dass der Kontext erst durch die Verfremdung gebildet wird. Im CR wäre das nicht lebensfähig. Das liegt eben an dem Umstand, dass es für die einen hier um die Wahrnehmung von Zeichen geht, während es sich im CR um das Verstehen von Begriffen dreht, wo Befremden nicht immer hilfreich sein muss, wie wir gesehen haben. Entsprechend geht es dem CR nicht darum zu befremden. Brecht will befremden, weil er den Status quo unserer Gesellschaft anprangern will. Er tut dies vor dem Hintergrund einer bestimmten Theorie, die er als korrekt ansieht und auf die er sich beruft. Er setzt dann seine Verfremdungen, ja er muss sie setzen,

¹⁶² Siehe Kapitel 1.3.

da sie sonst auch seine eigene Theorie befremden könnten, was er aber nicht einmal bedenkt. Mehr noch aber besteht das Problem, dass das Medium eine gewisse Planbarkeit und Setzbarkeit erfordert, um entsprechend produktiv sein zu können. Es ist nicht effizient, eine Geschichte aus einer Reihe von Einzelteilen aus einem stets nachzufüllenden Pool zu montieren. Sie muss erfunden werden, nicht zusammengebastelt. Im CR wäre eine solche Setzbarkeit nicht möglich, da er sonst inkonsistent, aussagelos oder zirkulär wäre. Er kann nicht vorwegnehmbar sein, da es kein Allgemeines gibt, von dem her etwas abgeleitet werden könnte. Die Verfremdung stellt im CR eben eine Methode dar, ohne ein Allgemeines auszukommen. Brecht hingegen kennt noch eine einzige Wahrheit. Entsprechend ist es für ihn auch nicht zwingend, dass er mehrere Kontexte verwendet, denn im Endeffekt haben sie ja doch alle dieselbe Wahrheit hinter sich bzw. über dieselbe Wahrheit zu berichten.

Aus all dem Gesagten folgt auch, dass Brecht auch ohne Übertragung auskommen kann, da einerseits mehrere Kontexte nebeneinander innerhalb des übergeordneten Kontextes bestehen können oder aber überhaupt nur ein Kontext gegeben ist. Auch ist es möglich, dass eine Übersetzung schlicht nicht weit genug geht. Es geht darum, eine bestimmte Aussage zu machen und/oder/d.i. zu befremden. Dabei kann es nützlich werden, wenn die Verfremdung über die Übersetzung, die ja ohnehin nicht ihr Zentrum ist, hinausgeht. Das Zentrum in Brechts Verfremdung ist eine Negation, ein Widerspruch. Eben diese Dissonanz macht ihren Kern aus. Im CR ist eine Dissonanz immer Zufall, bei Brecht Pflicht. Im CR ist sie, so nützlich sie auch dort sein mag, nur Zufall, weil die Verfremdung dort eben nicht vorwegnehmbar ist und sich somit auch herausstellen kann, dass kein Widerspruch entsteht. Auch daraus kann man etwas lernen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Unterschiede zwischen den Verfremdungen in den verschiedenen Wahrheitstheorien einerseits und den unterschiedlichen Feldern, in denen sie operieren, andererseits zurückgeführt werden können.

Conclusio

Als ich begann diese Arbeit zu schreiben, machte ich die methodische Voraussetzung, dass die Verfremdung Brechts nicht mit der Verfremdung Wallners identisch ist, es also verschiedene Methoden der Verfremdung gibt. Mit dieser methodischen Voraussetzung muss ich mir zugleich aber auch eingestehen, dass ich mit dieser Arbeit bei weitem nicht die Artenvielfalt an Verfremdungen abdecke. So gibt es noch Verfremdungen in der Musik oder der Theologie, die hier nicht behandelt wurden. Es zeigte sich auch sehr bald, dass die Literatur mehr Verfremdungen bereithält als die Brechts. Brecht selbst gestand dies auch ein. Ihm ging es nicht nur darum zu verfremden, sondern er verfolgte mit seinem Typus der Verfremdung ganz bestimmte Ziele. Die in dieser Schrift behandelten Verfremdungen wurden beide aus einer Notwendigkeit heraus geboren. Sie sind Methoden zum Umgang mit – bzw. zur Lösung von – ganz bestimmten Problemen.

Die Verfremdung des Konstruktiven Realismus erfüllt die Aufgabe, trotz des Wegfalles einer einzigen verbindlichen Wahrheit eine Verbindlichkeit wissenschaftlicher Aussagen zu gewährleisten. Sie stellt insofern einen Versuch dar, den Instrumentalismus zu umschiffen. Da es nun nichts gibt, von dem aus alles hergeleitet und auf das alles zurückgeführt werden kann, bleibt uns nichts als verschiedenen Systeme, Wissen zu strukturieren, übrig, um damit zu operieren. Reduziert man ein solches System auf ein anderes, verliert man häufig das andere zugunsten des einen. Lässt man alles für sich stehen und alles gleichwertig sein, da es keine Vergleichskriterien im Sinne einer Wahrheit gibt, wird alles arbiträr. Insofern bleibt nur, den Gültigkeitsbereich von Aussagen festzustellen, um Wissenssysteme verstehen zu können. Ist dies getan, können wir sie auch besser und leichter einander gegenüberstellen. Wo vorher unter denselben Bedingungen noch Anarchie der Gleichwertlosigkeit oder Faschismus des Reduktionismus herrschten, sind nun offene Diskussionen zwischen geschlossenen Systemen möglich. Um aber so weit zu kommen, geht es nicht an, eine Reflexionsebene zu entwickeln und diese als übergeordnet anzunehmen. Das wäre nicht rechtfertigbar, bedenken wir, dass unendlich viele verschiedene solcher Reflexionsebenen konstruierbar sind. Wir sind auf die verschiedenen Wissenssysteme beschränkt und müssen demnach mit diesen operieren. Genau darin besteht die Verfremdung. Ihrer Struktur nach ist sie deshalb schon interdisziplinär oder gar interkulturell. Das sind auch ihre

Hauptanwendungsgebiete, da sie einen gleichwertigen Diskurs auf dieser Ebene zwischen verschiedenen Wissenssystemen gewährleistet, ohne dabei in ein anderes Wissenssystem eintreten zu müssen.

Die Verfremdung Brechts will etwas anderes. Brecht war zwar kein Philosoph, aber er beschäftigte sich als Schriftsteller mit Problemen der Philosophie. Dabei bezog er eine bestimmte philosophische Position, ohne diese jemals argumentativ aufzubauen. Es ist einfach sein Blickwinkel auf die jeweilige Thematik des jeweiligen Werkes. Was anderes kann ein Kunstwerk auch sein? Wobei aber anzumerken ist, dass die Thematik dieser Sichtweise gemäß ausgewählt wird und die Sichtweise selbst häufig auch Thema ist. Zunächst war Brecht nur Antikapitalist. Bei seiner Kritik am Kapitalismus bediente er sich bei den Ideen von Karl Marx. Je mehr er sich damit beschäftigte, umso näher rückte Brecht dem Kommunismus. Er verband ihn aber zugleich mit taoistischem Gedankengut. Diese Kombination ermöglicht es ihm, einem ideologischen Dogmatismus zu entgehen, und führt zur Entstehung einer Idee. Aus Marx' Konzeption vom Lauf der Geschichte als sich selbst überlebende Zustände und dem taoistischen Konzept des Flusses, bei dem das Schwache zum Starken wird und die Untätigkeit zu einem Pfad zum Sieg, entwickelt Brecht ein politisches Denken, das ganz ohne Ideologie auskommt, ja sie als schädlich für das Erreichen der eigenen Ziele auffasst. Es läuft im Grunde genommen auf folgende Pointe hinaus: Die Menschen sind in ihrem Handeln von der Welt, in der sie leben, beeinflusst. Die Welt, in der sie leben, ist das Produkt der Geschichte. Die Geschichte besteht im Handeln von Menschen. Entsprechend können wir die Welt auch verändern mit unserem Handeln. Aber wenn sich die Welt nicht ändert, kann sich auch unser Handeln nicht ändern. Ändert sich die Gesellschaft, verlieren bestimmte Handlungsmuster ihren Platz. Da die ganze Geschichte sich in diesem Fluss befindet, gilt es nun, als Erstes zu erkennen, dass es diesen Fluss gibt. Das ist das Projekt von Brechts Historisierung. Die Welt war einmal anders und sie wird sich auch weiterhin ändern. Das muss auch das Theater begreifen. In der dramatischen Kunst gab und gibt es eine Tendenz zum Anachronismus. Man fasst den Status quo als ewig gültig auf. Brechts Theater hat es sich nun zur Aufgabe gemacht, eben das nicht zu tun, sondern Historisierung zu betreiben und auch auf vieles andere hinzuweisen. Dazu muss aber das Publikum aufmerksamer werden und sich nicht bloß vom Gebotenen berieseln lassen und mit dem Geschehen und den Protagonisten mitfiebern, sondern stattdessen mit den Gründen für die Ereignisse

mitdenken. Einfühlung und Illusion müssen also gebrochen und das Publikum in eine bestimmte Betrachtungshaltung gedrängt werden. In dieser Haltung kann man sie dann auf bestimmte Dinge hinweisen und bestimmte Ideen und Zusammenhänge darstellen, die ansonsten nicht auf eine Guckkastenbühne passen würden. Das ist die Aufgabe der Verfremdung. Sie soll die Zuschauer verwundern, zunächst einfach nur, um sie zum Denken anzuregen, und dann, um ihrem Denken Inhalte zu geben, die es längst schon durch Gewöhnung vergessen oder immer schon übersehen hat. Die Verwunderung wird erzielt, indem ein Widerspruch auf parallelen Textebenen gesetzt wird. Zumindest war dies das Ergebnis meiner Überlegungen, das auch durch die Praxis und Aussagen Brechts gestützt ist. Diese Verfremdung ist selbst unter dem Aspekt der Historisierung zu sehen. Brecht meint, die Menschheit sei im wissenschaftlichen Zeitalter angekommen und benötige ein wissenschaftliches Theater. Der Widerspruch kommt auch durch die Dialektik, die Brecht von Hegel und Marx übernommen hat, mit in sein Denken und seine Verfremdung, aber nicht jede Verfremdung der Literatur weist ihn auf. Er ist ein Spezifikum von Brechts Verfremdung des wissenschaftlichen Theaters. Im Mysterienspiel des Mittelalters beispielsweise wurden zwar Figuren zu Allegorien verfremdet, aber da kam in der parallelen Textebene anstatt des Widerspruches ein mystischer Bedeutungshorizont hinzu.¹⁶³ Das wäre im wissenschaftlichen Zeitalter, an der Pforte zur großen Zeit des Kommunismus, nicht mehr zeitgemäß.

Damit wäre ich auch schon bei einem weiteren Punkt: Die Verfremdungen arbeiten nicht nur an unterschiedlichen Problemen in unterschiedlichen Feldern, auch ihre Methode ist dabei eine ganz andere. Die Verfremdung des CR ist eine Übersetzung eines Satzsystemes von einem Kontext in einen anderen. Sie benötigt demnach mindestens zwei verschiedene Kontexte. Die Verfremdung Brechts hingegen ist, wie gesagt, das Treffen einander widersprechender Aussagen auf parallelen Textebenen. Sie benötigt den Widerspruch, aber keine verschiedenen Kontexte.

Ein weiterer zentraler Unterschied besteht in der Absicht, aus der heraus verfremdet wird. Brecht gebraucht die Verfremdung als ein Mittel zur Erkenntnisvermittlung. Er möchte durch sie bestimmte Erkenntnisse in anderen reproduzieren. Demnach ist sie ein Argumentationsmittel. Sie selbst weist sich auch immer als solches aus und ist

¹⁶³ Eine Verfremdung im Sinne des CR wäre es aber auch nicht, da nicht ein Satzsystem von einem Kontext in einen anderen übersetzt wird. In dieser mystischen Verfremdung wird ein Deutungs- und Bedeutungshorizont einfach hinzugefügt, ohne dass dabei eine Übersetzung vorliegen würde. Es hat eher die Struktur einer Aufladung.

insofern kein Manipulationsmittel, aber doch weit davon entfernt, neutral zu sein. Die Verfremdung des CR hingegen zielt nicht auf ein bestimmtes Ergebnis, eine bestimmte Argumentation ab. Sie sucht nicht das Richtige, sondern versucht zu ergründen, für welchen Bereich und unter welchen Bedingungen etwas gilt und was das – meist ein System formaler Aussagen – bedeutet. Sie ist ein Mittel, um verstehen zu helfen.

In diesem Unterschied zeigt sich auch sehr schön, dass Brecht Realist ist in dem Sinne, dass er nur eine Wahrheit annimmt, die auch erkennbar ist und die er vermitteln möchte¹⁶⁴, während der CR diesen Gedanken aufgegeben hat und nun ein Mittel braucht, Verbindlichkeit und Verstehen formaler Aussagensysteme wissenschaftlicher Theorien zu befördern.

Das sieht man auch im Umgang von Brecht und Wallner mit China. Für Brecht ist China nämlich eine Inspirationsquelle, bei der er sich ausgiebig bedient. Für Wallner hingegen ist es eine andere Lebenswelt mit einigen anderen Mikrowelten, die zu verstehen, bevor sie verschwinden, die Verfremdung helfen kann.

Neben all diesen Unterschieden gibt es aber auch noch zwei große Gemeinsamkeiten unter den Verfremdungen. Die erste besteht in der Historisierung. Auch wenn im CR das Wort nicht gebraucht wird – zu Recht nicht gebraucht, steht es doch im Kontext einer völlig anderen Position. Sieht man aber von Brechts marxistisch-taoistischem Hintergrund ab, so findet man einen Grundgedanken, der dem CR nicht fremd ist. Es ist ein Verfahren, Wahrheiten einer Lebenswelt als Voraussetzungen zu entlarven, die historisch gewachsen sind und einst anders waren und auch anders sein können. Brecht geht es dabei eher um ein mögliches Anderssein der eigenen Lebenswelt und Wallner eher um ein Andersein anderer Lebenswelten – um Interkulturalität. Auch ist der CR eher an der Organisation von Wissen interessiert, während Brecht sich mit der Organisation von Gesellschaft beschäftigt. Aber abgesehen von den Feldern der Anwendung besteht kein Unterschied im Prinzip der Historisierung. Den Axiomen des eigenen Denkens wird der Anschein, allgemeingültige Wahrheit zu sein, genommen. In diesem aufklärerischen Unterfangen sind die Verfremdungen einander gleich.

¹⁶⁴ Wobei hier anzumerken ist, dass die Weltrevolution und deren Gelingen für Brecht keine ausgemachte Sache ist, sondern nur eine Möglichkeit, in einer besseren Welt zu leben, die es zu realisieren gilt. Dazu muss zuerst ihre Möglichkeit erkannt werden. Es muss sich unter den Betroffenen die Erkenntnis durchsetzen, dass es so ist, wie es ist, aber nicht so sein muss, sondern auch anders sein kann. Denn damit die Welt auch anders wird, bedarf es der passiven Teilnahme aller, damit sich die Zustände von selbst ändern können, so dass man nur passiv teilnehmen muss, um etwas aktiv zu erreichen. Es gilt zu bewirken, dass die Situation von selbst umschlägt.

In ihrem Fokus auf Erkenntnis, Verstehen und das Aufdecken dessen, was wir in unseren Annahmen voraussetzen, ähneln die Verfremdungen dem Projekt von Sokrates. Wobei es Sokrates dezidiert nicht um Historisierung ging, aber darum, das dem Denken und Handeln vorgelagerte Allgemeine aufzudecken.

Eine weitere große Gemeinsamkeit (die sich ebenfalls auch bei Sokrates findet, dort aber anders) liegt in der Nähe zur Komik. Jedoch ist keine der Verfremdungen mit der Komik identisch, noch kann sie auf sie reduziert werden oder stellt gar das Prinzip derselben dar – sehr wohl aber ein mögliches Prinzip unter vielen, nach dem Humor funktionieren kann. Brecht steht der Komik näher, da er sich in der Entwicklung seiner Verfremdung bei Verfahren des Kabarettts bedient hat. Dort, wo sich die Verfremdungen Brechts und des CR treffen, berühren sie sich beide auch mit der Komik. Doch sagt dieser Berührungspunkt nichts darüber aus, ob die Verfremdungen auseinander herleitbar sind.

Schließlich habe ich die Verfremdungen verfremdet, um zu überprüfen, ob sie auseinander herleitbar sind. Das Ergebnis fiel negativ aus. Die Verfremdungen sind weder identisch noch auseinander ableitbar. Die Gründe dafür sehe ich, neben den bereits genannten, in einem unterschiedlichen Wahrheitsverständnis und einem unterschiedlichen Anwendungsgebiet.

Brechts Verfremdung findet in der Kunst Anwendung, genauer gesagt in der Literatur und im Theater. In diesen Bereichen ist Multitextualität so gut wie immer gegeben. Entsprechend operiert Brecht auch damit. Darüber hinaus bildet das jeweilige Werk immer den Kontext, innerhalb dessen operiert wird. Die Verfremdung, auch wenn sie mit Kontexten spielen mag, verlässt selbst nicht den Kontext des Werkes, d.h. sie ist Teil davon. Der CR beschäftigt sich mit Epistemologie, Wissenschaftstheorie und Interkultureller Philosophie (in den Bereichen Epistemologie und Wissenschaftstheorie). Entsprechend wurde er entwickelt, um auch mit formalen Systemen, die aus einer Reihe mathematischer Gleichungen bestehen, umgehen zu können. Diese sind aber eher selten multitextuell. Vom Vorhandensein mehrerer Textebenen kann die Verfremdung des CR also nicht ausgehen, geschweige denn davon abhängen.

Ein weiterer Unterschied hier ist auch, dass Philosophie mit Begriffen und Kunst mit Zeichen umgeht. Ein Zeichen kann etwas viel Einfacheres als ein Begriff sein und viel mehr kann ein Zeichen sein. Ein Begriff ist nur ein Sonderfall von Zeichen. Sowohl Zeichen als auch Begriffe erhalten ihre Bedeutung aus der Art, wie sie

verwendet werden. Aber während ein Begriff geprägt werden muss und dann immer noch ein Begriff ist, wenn er falsch verwendet wird, so kann so ziemlich alles, indem es entsprechend verwendet und aufgefasst wird, zu einem Zeichen werden und danach wieder aufhören, ein Zeichen zu sein. Wird also ein solches improvisiertes Zeichen in einem anderen Kontext verwendet, hört es auf, ein Zeichen zu sein. Wird ein Begriff in einem anderen Kontext verwendet – also falsch gebraucht –, so hat er noch immer eine Bedeutung, aber diese hat aufgehört Sinn zu ergeben.

Ein weiterer Aspekt von Kunst ist die Tatsache, dass Werke geschaffen werden müssen. Um dies effizient tun zu können, müssen Verfremdungen planbar und (in Ermangelung eines besseren Wortes) als Stilmittel einsetzbar – d.h. setzbar – sein. Im CR steht einer solchen Praxis das Wahrheitsverständnis im Weg. Dadurch, dass die Wirklichkeit nicht erkennbar ist und Wahrheit nicht zugänglich, ist demnach auch kein höheres Allgemeines verfügbar, aus dem das Ergebnis der Verfremdungen gefolgert werden könnte. Es ist nicht sinnvoll möglich, Verfremdungen zu setzen. Sie wären ohne jegliche Aussagekraft, da sie nur wiedergeben, was ihnen vorgegeben, also gesetzt, wird. Brechts Wahrheitsverständnis ist deutlich einfacher. Für ihn gibt es eine, und nur eine, Wahrheit, die erkennbar ist. Dementsprechend spielen die verschiedenen Kontexte bei ihm auch eine sehr untergeordnete Rolle. Im CR hingegen sind die Kontexte Aussagensysteme, deren Gültigkeitsbereiche nicht feststehen. Genau darin liegt der Kern der Verfremdung des CR. Sie soll hier als Reflexionsmittel dienen. Auf den Punkt gebracht ließe sich sagen, dass es um das Verstehen von Aussagen geht. Im Theater hingegen werden Aussagen gemacht. Die Verfremdung ist dort auch ein Ausdrucksmittel, was sie im CR nicht ist und nicht sein kann, darf oder soll, da das die argumentative Stringenz gefährden würde. Entsprechend sind die Verfremdungen auch anders gestaltet – und zwar so weit anders, dass die eine die Aufgaben der anderen nicht erfüllen könnte. Die Verfremdungen sind verschieden. Wie aber stehen sie zueinander?

Zweifellos steckt mehr Gemeinsames hinter den Verfremdungen als bloß eine zufällige Namensgleichheit. Es ist dies vielleicht der Gedanke, dass wir etwas Fremdes anders betrachten als etwas Bekanntes. Das Bekannte ist bereits katalogisiert und eingeordnet in eine bestimmte Schublade unseres Denkens. Das Fremde hingegen muss erst noch begriffen werden. Wenn wir also etwas mit einem Blick abseits festgefahrener Kategorisierungen betrachten wollen, was ja mitunter notwendig werden kann, will man sich in diesem Bereich nicht ständig im Kreis von

bereits Bekanntem drehen. Deshalb ist es gelegentlich notwendig, das Bekannte wieder fremd werden zu lassen. Aber hier endet auch schon die Gemeinsamkeit. Die Methoden, dies zu erreichen, sind bereits sehr unterschiedlich, auch wenn sie bestimmte Aspekte teilen. Das Gleiche gilt für die Absicht, aus der heraus verfremdet wird, oder die Art der angestrebten neuen Betrachtungsweise (von deren Funktion ganz zu schweigen). Nichtsdestotrotz finden wir immer wieder Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten unter den Verfremdungen. Es gibt sogar bestimmte Gruppen von Fällen, die identisch sind, trotz der unterschiedlichen Methoden.

Aber vielleicht war ich auch zu vorschnell mit meiner Beschreibung der Gemeinsamkeiten. Das Wort „Blick“ hat in unterschiedlichen Kontexten eine ganz andere Bedeutung. Gerade dieses Wort als etwas Gemeinsames hervorzuheben, ist demnach doch etwas prekär. Außerdem gibt es noch eine Verfremdung in der Musik, auf die selbst dieser dehnbare Begriff nicht mehr passt. Spricht man von Wahrnehmung, fehlt das eine Mal das Verständnis, und spricht man von Verständnis, so würde es das andere Mal doch eigentlich um Wahrnehmung gehen oder wieder um etwas anderes. Und was hat es mit den Kategorisierungen auf sich? Im CR gibt es kein Abseits davon, wenn man Kategorisierungen mit Mikrowelten, Lebenswelten oder Realitäten gleichsetzt. Setzt man es nicht gleich, wird die Kategorie für die Verfremdung des CR unbedeutend. Und will Brecht wirklich von der Kategorisierung weggehen oder doch eher dahinterblicken oder überhaupt darauf hinweisen, dass hier eine Kategorisierung vorliegt, oder mal das eine, mal das andere? Und geht es dem CR tatsächlich immer nur um das Kategorisierte oder auch um die Kategorisierung? Was beides nur möglich ist, wenn die oben genannte Gleichsetzung besteht, die dann aber für Brecht nicht übernommen werden könnte. Und wie sieht es dann erst mit Musik und Kategorien aus? Ist das Bekannte das bereits Gehörte? Wie definiert man dort bekannt und fremd? Oder um eine noch gravierendere Frage zu stellen: Macht die Verfremdung des CR überhaupt etwas fremd? Nein, sie setzt etwas Bekanntes in einen bekannten Kontext, in dem es aber ein Fremdkörper ist, ein. Uns gegenüber aber macht sie nichts fremd. Und macht die Verfremdung Brechts überhaupt immer etwas fremd? Was macht ein offen angebrachter Scheinwerfer fremd? Ist überhaupt die Fremdheit eines fremden Kontextes vergleichbar mit der Fremdartigkeit des Befremdens?

Meine Beschreibung einer Gemeinsamkeit ist wohl falsch. Eine treffendere Beschreibung müsste lauten: Den Verfremdungen ist gemeinsam, dass sie mit

irgendetwas irgendetwas machen oder mit etwas anderem etwas machen, was dann auf dieses Irgendetwas irgendwie zurückfällt, so dass es in der einen oder anderen oder sonst einer Art und Weise etwas mit fremd zu tun hat oder zu tun bekommt oder auch nicht. Irgendwie kann ich mich des Eindruckes nicht erwehren, dass diese Beschreibung wertlos ist.

Ich vermute, es gibt keinen gemeinsamen Kern aller Verfremdungen. Dennoch sind alles Verfremdungen. Die passenden Worte, dies zu erklären, hat Ludwig Wittgenstein gefunden, als er anhand des Beispiels von Spielen das Verhältnis von Sprachspielen zueinander beschrieb und dabei die Annahme eines gemeinsamen Kernes der Sprache zurückwies.

Sag nicht: „Es muss ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ‚Spiele‘“ – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst du nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe.¹⁶⁵

Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren, als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die „Spiele“ bilden eine Familie.¹⁶⁶

Ich denke, dass es sich mit den Verfremdungen ebenso verhält. Um das nachzuweisen, sind aber zwei Verfremdungen zu wenig. Im dritten Kapitel habe ich die Ostranenie¹⁶⁷ kurz dargestellt. Nehmen wir sie hinzu, so kann ich illustrieren, was es mit der Familienähnlichkeit der Verfremdungen auf sich hat. Zwischen diesen drei Arten von Verfremdung gibt es viele Berührungspunkte, aber keine, die in allen dreien vorkommen.

Der Verfremdung des CR und der Brechts geht es beiden um Erkenntnis, der Ostranenie aber um das Fühlen. Entsprechend zielen die Verfremdungen Brechts und des CR beide auf die Voraussetzungen und Bedingungen hinter ihren Objekten ab, die Ostranenie nicht. Die Ostranenie und die Verfremdung des CR entnehmen ihre Objekte beide aus ihrem angestammten Kontext. Brechts Verfremdung ist hingegen nicht auf Kontextwechsel angewiesen. Die Ostranenie und die Verfremdung Brechts streben beide in gewisser Weise eine veränderte Wahrnehmung an. Und beide operieren innerhalb eines eigenen Kontextes, der mitunter maßgeblich durch Verfremdung gebildet wird. Die Verfremdung des CR tut

¹⁶⁵ Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, §66.

¹⁶⁶ Ebenda, §67.

¹⁶⁷ Die Ostranenie hat sich im Laufe ihrer Entwicklung ständig verändert und der Verfremdung Brechts angenähert. Ich werde hier auf eine frühere, noch von Brecht weiter entfernte Version zurückgreifen. Für Details zur Entwicklung der Ostranenie siehe: Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung.

nichts davon. Sie ist auch nicht setzbar. Die Ostranenie und Brechts Verfremdung hingegen müssen beide setzbar sein, um sinnvoll einsetzbar sein zu können. Die Verfremdung Brechts und die Ostranenie entstammen der Literatur, die Verfremdung des CR der Philosophie etc. etc.

Nähmen wir noch die anderen Verfremdungen aus Musik, Theologie usw. hinzu, so ließe sich dieses Spiel noch deutlich weitertreiben. Aber das ist nicht mehr Aufgabe dieser Arbeit. Der Vergleich der Verfremdung Brechts mit der Verfremdung des CR endet hier.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur zu Brecht:

Brecht, Bertolt: Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: ders.: Ausgewählte Werke Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: ders.: Versuche 9. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1950.

Brecht, Bertolt: Me-ti. Buch der Wendungen. Fragment. Zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Uwe Johnston. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. 7 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Brecht, Bertolt: Stücke. 10 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Brecht, Bertolt: Theaterarbeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Selbständige Sekundärliteratur zu Brecht:

Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Giese, Peter C.: Das gesellschaftlich Komische. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart: Metzler, 1974.

Hecht, Werner (Hrsg): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Helmers Herman (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Kim, Tschong D.: Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens. Heidelberg: Diss., 1969.

Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Stuttgart: Metzler, 1980.

Mayer, Mathias: Der Philosoph Bertolt Brecht. Knopf, Jan und Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): Der Neue Brecht. Bd. 8. Würzburg: Verlag Königshaus und Neuburg, 2011.

Nägele, Rainer: Literarische Vexierbilder. Eggingen: Ed. Isele, 2001.

Nägele, Rainer (Hrsg): Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1991.

Steinweg, Reiner (Hrsg): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

Steinweg, Reiner: Das Lehrstück. Stuttgart: Metzler, 1972.

Thomson, Peter u. Sacks, Glendyr (Hrsg.): The Cambridge Companion to Brecht. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Wang, Mei-Ling L.: Chinesische Elemente in Bertolt Brechts „Me-ti. Buch der Wendungen“. Frankfurt am Main: Lang, 1990.

Unselbständige Sekundärliteratur zu Brecht:

Detering, Heinrich: Brechts Taoismus. In: Mayer, Mathias: Der Philosoph Bertolt Brecht. Knopf, Jan und Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): Der Neue Brecht. Bd. 8. Würzburg: Verlag Königshaus und Neuburg, 2011.

Grimm, Rheinhold: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs. In: Helmers, Hermann (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Günther, Hans: Verfremdung: Brecht und Sklovskij, In: Frank, Susi K.; Greber, Erika; Schahadat, Schamma; Smirnov, Igor (Hrsg.): Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. Rheder, Peter; Smirnov, Igor (Hrsg): Die Welt der Slaven. Bd 13. München: Verlag Otto Sagner, 2001.

Helmers, Hermann: Verfremdung als poetische Kategorie. In: ders. (Hrsg): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Knopf, Jan: „... es kömmt darauf an sie zu verändern.“. Marx' Theorie der Praxis bei Brecht. In: Mayer, Mathias: Der Philosoph Bertolt Brecht. Knopf, Jan und Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): Der Neue Brecht. Bd. 8. Würzburg: Verlag Königshaus und Neuburg, 2011.

Lachmann, Renate: Die Verfremdung und das neue Sehen bei Victor Sklovskij. In: Helmers, Hermann: Verfremdung in der Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Llanque, Marcus: Individuum und Partei: Brecht und das politische Denken. In: Mayer, Mathias: Der Philosoph Bertolt Brecht. Knopf, Jan und Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): Der Neue Brecht. Bd. 8. Würzburg: Verlag Königshaus und Neuburg, 2011.

Nägele, Rainer: Von der Ästhetik zur Poetik: Brecht, Benjamin und die Poetik der Zäsur. In: ders.: Lesarten der Moderne. Eggingen: Ed. Isele, 1998.

Wagner: Herr-Knecht-Dialektik: Hegels Theorie und Brechts Praxis. In: Mayer, Mathias: Der Philosoph Bertolt Brecht. Knopf, Jan und Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): Der Neue Brecht. Bd. 8. Würzburg: Verlag Königshaus und Neuburg, 2011.

Selbständige Literatur zum Konstruktiven Realismus:

Greiner, Kurt: Therapie der Wissenschaft. Eine Einführung in die Methodik des Konstruktiven Realismus. Wallner, Friedrich G. (Hrsg.): Culture an Knowledge Vol. 2. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005.

Greiner, Kurt, Gostentschig, Markus und Wallner, Friedrich G.: Verfremdung – Strangification. Multidisziplinäre Beispiele der Anwendung und Fruchtbarkeit einer epistemologischen Methode. Wallner, Friedrich G. (Hrsg.): Culture an Knowledge Vol. 5. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

Pawlik, Lucas: Verstehen Verstehen Nichtverstehen Verstehen. Eine kybernetische Synthese von Realismus und Konstruktivismus. Hollabrunn: Verlag Presshaus Sonnberg, 2005.

Pietschmann, Herbert, Wallner, Fritz G.: Gespräche über den Konstruktiven Realismus. Wallner, Fritz G.: Cognitive Science 6. Wien: WUV-Univ.-Verl., 1995.

Wallner, Fritz: Acht Vorlesungen über den Konstruktiven Realismus. Ders.: Cognitive Science Wien 1. Wien: WUV-Univ.-Verl., 1992.

Wallner, Fritz G.: Constructive Realism. Ders. (Hrsg.): Philosophica 11. Wien: Braumüller, 1994.

Wallner, Fritz G.: How to deal with science if you care for other cultures. Constructive Realism in the intercultural world. Ders. (Hrsg.): Philosophica 15. Wien: Braumüller, 1997.

Wallner, Fritz: Konstruktion der Realität. Von Wittgenstein zum Konstruktiven Realismus. Ders. (Hrsg.): Cognitive Science 3. Wien: WUV-Univ.-Verl., 1992.

Wallner, Fritz G. (Hrsg.): Konstruktion und Verfremdung. von der Wirklichkeit zur Realität; Symposium am Josef-Matthias-Hauer-Konservatorium der Stadt Wiener Neustadt (15. - 17. Juni 1998). Ders.: Philosophica 16. Wien: Braumüller, 1999.

Wallner, Friedrich G.: Systemanalyse als Wissenschaftstheorie II. Kulturalismus als Perspektive der Philosophie im 21. Jahrhundert. Friedrich G. (Hrsg.): Culture an Knowledge Vol. 12. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

Wallner, Friedrich G.: Systemanalyse als Wissenschaftstheorie III. Das Vorhaben einer kulturorientierten Wissenschaftstheorie in der Gegenwart. Friedrich G. (Hrsg.): Culture an Knowledge Vol. 16. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

Wallner, Fritz: Die Verwandlung der Wissenschaft. Vorlesungen zur Jahrtausendwende. Wallner, Fritz (Hrsg.): Constructiviana 1. Hamburg. Verlag Dr. Kovac, 2002.

Wallner, Fritz G.: Wissenschaft in Reflexion. Wallner, Fritz G. (Hrsg.): Philosophica 10. Wien: Braumüller, 1992.

Wimmer, Franz M.: Interkulturelle Philosophie. Wien: WUV, 2004.

Unselbständige Literatur zum Konstruktiven Realismus:

Franck, Michael: Verfremdung bei Brecht. In: Wallner, Friedrich; Lan, Fengli; Schulz, Andreas (Hrsg.): Aspekte des Konstruktiven Realismus. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2012.

Greiner, Kurt: Der Witz und seine Architektonik. In: Greiner, Kurt; Gostentschnig, Martin und Wallner Friedrich G. (Hrsg.): Verfremdung – Strangification. Multidisziplinäre Beispiele der Anwendung und Fruchtbarkeit einer epistemologischen Methode. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2006.

Pawlik, Lucas: Zurück in die Zukunft. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Verfremdung, In: Greiner, Kurt; Gostentschnig, Martin und Wallner Friedrich G. (Hrsg.): Verfremdung – Strangification. Multidisziplinäre Beispiele der Anwendung und Fruchtbarkeit einer epistemologischen Methode. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2006.

Weitere selbständige Literatur:

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Philipp Reclam Jr., 2003.

Aristoteles: Rhetorik. Stuttgart: Philipp Reclam Jr., 1999.

Auerbach, Berthold: Neues Leben. 3Bde. Mannheim: Verlag von Friedrich Bassermann, 1852.

Benjamin, Walter: Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Feynman, Richard P.: Surely you're joking, Mr. Feynman. Adventures of a curious character. New York: W. W. Norton, 1985.

Figal, Günther: Sokrates. München: Beck, 2006.

Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen über Ästhetik I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Hegel Georg W. F.: Vorlesungen über Ästhetik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Hegel Georg W. F.: Vorlesungen über Ästhetik III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Köln: Komet, 2007.

Korsch: Marxismus und Philosophie. Frankfurt am Main: Euop. Verl.-Anst., 1966.

Laozi: Daodejing. Das Buch vom Weg und seiner Wirkung. Stuttgart: Reclam, 2009.

Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Hannover: dtv, 2004.

Marx, Karl: Die Frühschriften. Stuttgart: Kröner, 1971.

McKee, Robert: Story. New York: Harper Collins, 1997.

Mo Di, Forke, Alfred: Mê Ti des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke zum ersten Male vollständig übersetzt, mit ausführlicher Einleitung, erläuternden und textkritischen Erklärungen versehen von Alfred Forke. Berlin: Komm. Verl. der Vereinigung Wiss. Verl., 1922.

Mommsen, Theodor: Römische Geschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010

Monty Python: Python über Python. Die Autobiographie von Monty Python. Höfen: Koch, 2004.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: ders.: KSA 1. München, Berlin, New York: dtv, de Gruyter, 1999.

Rusch, Gebhard u. Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Konstruktivismus und Ethik. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1995.

Russell, Bertrand: Philosophie des Abendlandes. Zürich: Europa Verlag, 2007.

Tolkien, John R. R.: Der Herr der Ringe. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.

Tolkien, John R. R.: Der Hobbit. Hin und Zurück. Stuttgart: Klett-Cott, 2002.

Vischer, Friedrich T.: Ästhetik. Oder Wissenschaft des Schönen. München: Meyer & Jessen, 1922.

Weitere unselbständige Literatur:

Bloch, Ernst: Verfremdungen 1. In: ders.: Literarische Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bloch, Ernst: Verfremdungen 2. In: ders. Literarische Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Engels, Friedrich: Das Begräbnis von Karl Marx, In: Marx, Karl u. Engels, Friedrich: Werke. Bd. 19. Berlin: Dietz, 1972.

Sklovskij, Victor: Kunst als Kunstgriff. In: Helmers, Hermann: Verfremdung in der Literatur.

Svetlikova, Ilona: The russian formalists notion of ‚ostranenie‘ [strangeification] and its psychological background. In: Greiner, Kurt; Gostentschnig, Martin und Wallner Friedrich G. (Hrsg.): Verfremdung – Strangification. Multidisziplinäre Beispiele der Anwendung und Fruchtbarkeit einer epistemologischen Methode. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2006.

Filme:

Back To the Future. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Robert Zemeckis u. Bob Gale. USA: Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions, 1985.

Casablanca. Regie: Michael Curtiz. Drehbuch: Julius Epstein, Philip Epstein u. Howard Koch. USA: Warner Bros. Pictures, 1942.

City Lights. Regie: Charles Chaplin. Drehbuch : Charles Chaplin. USA: Charles Chaplin Productions, 1931.

Die Hard. Regie: John McTiernan. Drehbuch: Jeb Stewart u. Steve de Souza. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, Gordon Company, Lawrence Gordon Productions, 1988.

Monty Python's Flying Circus. Regie: Ian McNaughton. Drehbuch: John Cleese, Graham Chapman, Eric Idle, Michael Palin, Terry Jones, Terry Gilliam. UK: BBC, 1972. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment, 2007. 1327'.

Shrek. Regie: Andrew Adamson u. Vicky Jenson. Drehbuch: William Steig, Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger Schulman, Cody Cameron, Chris Miller u. Conrad Vernon. USA: DreamWorks Animation, Dreamworks Pictures u. Pacific Data Images, 2001.

Star Wars. Regie: George Lucas. Drehbuch: George Lucas. USA: Lucasfilm u. Twentieth Century Fox film Corporation, 1977.

Star Wars: Episode V. The Empire Strikes Back. Regie: Irvin Kershner. Drehbuch: Leigh Brackett, Lawrence Kasdan u. George Lucas. USA: Lucasfilm, 1980.

Star Wars: Episode VI. Return of the Jedi. Regie: Richard Marquand. Drehbuch: Lawrence Kasdan u. George Kucas. USA: Lucasfilm, 1983.

Zusammenfassung

In dieser Arbeit nehme ich einen Vergleich zwischen der Verfremdung des Konstruktiven Realismus und der Brechts vor. Ziel dabei ist es herauszufinden, ob es nur eine Verfremdung gibt oder mehrere, i.e. ob die Verfremdungen sich um ein zentrales Prinzip konfigurieren, welches dann in verschiedene Bereiche transponiert die hier diskutierten Verfremdungen ergibt, bzw. ob eine der Verfremdungen als ein Sonderfall der anderen dargestellt werden kann.

Mein erster Schritt besteht darin, die beiden Verfremdungen einzeln in ihrem theoretischen Umfeld vorzustellen und aufzuzeigen, auf welche Problemstellungen sie angewandt werden, also wozu sie in diesem Umfeld dienen. Der zweite Schritt besteht in einem direkten Vergleich. Dabei kommen bereits einige Unterschiede zutage. Die Verfremdungen werden als nichtidentisch entlarvt, da es jeweils Fälle gibt, die der einen zuordenbar sind, der anderen aber nicht. Es gibt aber auch Fälle, die beiden zuordenbar sind, und mehr noch: Fälle, die beiden aus denselben Gründen nicht zuordenbar sind. Auf Basis dieses Wissens und den bereits diskutierten verschiedenen Theorien und Darstellungen stelle ich zwei unterschiedliche Prinzipien für die Verfremdungen, die sich an deren Umgang mit Zeichen orientieren, vor. Die Verfremdung des CR ist eine Übersetzung einer Aussage von einem Aussagensystem in ein anderes, wie ja in ihrer Theorie explizit gesagt. Die Verfremdung Brechts besteht hingegen im Treffen zweier einander widersprechender Aussagen auf parallelen Textebenen. Diese Behauptung versuche ich in der Folge argumentativ zu stützen. Der zweite Unterschied besteht in der Art des Einsatzes. Die Verfremdung Brechts will auf etwas Bestimmtes hinaus –sie ist ein Argumentationsmittel. Die Verfremdung des CR hingegen will Verstehen hervorbringen, nicht vorgeben, und kann deshalb nicht vorwegnehmbar sein. Im Hinblick darauf, eine Ansicht, die als überkommene Wahrheit akzeptiert ist, als historisch und kulturell gewachsen zu entlarven, gleichen sich die Verfremdungen aber wieder.

Im nächsten Kapitel gehe ich dann auf die Berührungspunkte der Verfremdungen zu vier anderen Bereichen ein: die Philosophie des Sokrates, die sich auch gegen das als Wahrheit Akzeptierte wendet, die Komik, die häufig den Verfremdungen nicht unähnlich funktioniert und gelegentlich eine Folge von Verfremdung ist, die Ostranenie, ein „Kunstgriff“ von Victor Sklovskij, der im Deutschen mit Brechts

Verfremdung häufig gleichgesetzt wird, und das chinesische Denken, das sowohl im CR als auch bei Brecht eine Rolle spielt.

Danach gehe ich auf das Verhältnis der Bereiche, denen die beiden Verfremdungen entstammen, zueinander ein. Dabei versuche ich auch Brechts philosophische Position zu umreißen.

Im letzten Kapitel schließlich nehme ich eine Verfremdung der Verfremdungen vor. Ich verfremde das Prinzip der einen Verfremdung in den Bereich und die Theorie der anderen. Die Auswertung der Ergebnisse dessen führte mich zu der Conclusio, dass die unterschiedlichen wahrheitstheoretischen Positionen und die unterschiedlichen Bereiche und Anwendungsweisen keine Identität zulassen. Die Verfremdungen gruppieren sich auch nicht um einen zentralen Aspekt. Aus diesem Grund schlage ich vor, im Umgang mit den verschiedenen Verfremdungen auf den Wittgenstein'schen Begriff der Familienähnlichkeit zurückzugreifen.

Abstract

In this thesis I compare the Verfremdung (strangification) in Constructive Realism with the kind of Verfremdung practised by Brecht. The purpose of this comparison is to find out if there is only one type of Verfremdung or whether there are many, i.e. if there is a principle around which Verfremdungen are configured and also if one Verfremdung is a special case of the other.

My first step is to discuss the Verfremdungen separated from one another in their own theoretical environment in order to show what their purpose in these theories is.

The second step is to compare them directly. By doing so, I found several differences. There are cases that apply to one category of Verfremdung, but not to the other; thus Verfremdungen are not identical. But there are also cases that apply to neither of them because of the same reasons. On that basis, I explained one and developed the other principle how Verfremdung works regarding their treatment of signs. The strangification is a translation of a notion from one languagesystem to another, as explicitly stated in its theory, while the Verfremdung of Brecht states two opposing messages on parallel text levels. Another difference is found in the way Verfremdung is used. The Verfremdung of Brecht has something to say - it is a method of argumentation. The strangification does not state any messages, it is just a help to interpret others. But both share the goal to unmask certain truths as the product of our culture and its history.

In the next chapter I look at four areas the Verfremdungen are linked with: the philosophy of Socrates, as it strives to unmask wrongful truths, humour, which often works in a way similar to that of the Verfremdungen and sometimes is a result of Verfremdung, Ostranenie by Victor Sklovskij that often is translated as Verfremdung into German, and Chinese philosophy, which is important in CR as well as to Brecht. After this, I look at the relationship between the fields of the two Verfremdungen. By doing so, I try to lay down Brecht's philosophical position.

In the last chapter I perform a Verfremdung of Verfremdung. I strangify the principle of one Verfremdung into the theory and field of the other. This has led me to the conclusion that the different epistemological positions and the different areas of application do not allow an identity. The Verfremdungen also do not share a common central aspect. Because of that I propose to use the Wittgensteinian term of family resemblance to treat the various types of Verfremdung.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Michael Franck

geboren am: 29.12.1986 in Wien

Eltern: Dipl. Ing. Wolfgang und Ingrid Franck

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung:

1997-2001 Bundesgymnasium Neusiedl am See

2001-2005 Bundesrealgymnasium Neusiedl am See

2005 Matura am Bundesrealgymnasium Neusiedl am See

Studium:

2005-2006 Bakkalaureatsstudium der Astronomie an der Universität Wien
(abgebrochen)

seit 2005 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
an der Universität Wien

seit 2006 Diplomstudium der Philosophie an der Universität Wien

2007 Lateinergänzungsprüfung an der Universität Wien

2011 Diplomarbeit "Verfremdung im Konstruktiven Realismus
und bei Brecht" unter der Betreuung von Univ. Prof. Mag.
Dr. Friedrich Wallner im Fachbereich Philosophie

Vorträge:

14. Juli 2011 Vortrag: "Verfremdung bei Brecht" beim: Tag der
Forschung "Features of Constructive Realism I" in Wien