



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das moderne Theater ist das epische Theater.“
Modernismus und Modernität in der Konstitutionsphase des
Epischen Theaters Bertolt Brechts

Verfasserin

Kerstin Martina Horner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 332
Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Ass.- Prof. Mag. Dr. Werner Michler

„[Das moderne Theater]

Um zum Thema zu kommen, einiges darüber.

Das moderne Theater ist das epische Theater. Ich muß dies mit aller Ausschließlichkeit erklären, weil ich die Geneigtheit aller Gebildeten kenne, alles Moderne dadurch im Grunde zu liquidieren, daß man darauf hinweist, es gäbe ja so viele Moderne. Es ist möglich, daß das epische Theater nicht alle Theatermöglichkeiten erschöpft, aber nicht alle Theatermöglichkeiten sind fortschrittlich. Die epische Darstellungsweise auf dem Theater ist die vorläufig einzige Möglichkeit, das Fortschrittliche zu gestalten, denn es entspricht jener Haltung und es ermöglicht jene Haltung des Zuschauers, welche eben eine fortschrittliche Haltung ist. Es ist die Haltung der Henry Ford, Einstein und Lenin.“¹

Bertolt Brecht um 1930

1 BRECHT, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner Frankfurter Ausgabe. Werner HECHT, Jan KNOPF, Werner MITTENZWEI, Klaus-Detlef MÜLLER Hg. - Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau u. Suhrkamp 1989-2000. (=GBA) GBA 21,383. - Zitat im Titel der Diplomarbeit ebda.

I. Inhalt

I. Inhalt.....	5
II. Einleitung.....	8
III. Die problematische Moderne und Bertolt Brecht. Literatur und Gesellschaft als wechselseitige Bezugssysteme.	12
1. Die Datierungsproblematik der ästhetischen Moderne als Epoche.....	13
2. Differenzierung der semantischen Gehalte. Moderne – Modernismus – Modernität und ihre Relevanz für das Epische Theater.....	20
2.1. Modernitätserfahrung von 1800 bis 1950.....	21
2.2. Der Weg zum Epischen Drama Brechts vom 19. ins 20. Jahrhundert.....	35
2.2. a. Neue Stoffe: Wandel des Realismusprinzips im Drama der Moderne...	42
2.2. b. Veränderung der Rezeptionsbedingungen und -haltung: Brechts Plädoyer für ein anti-illusionistisches Theater	44
2.2. c. Kollektivistische Wende in der modernen epischen Dramatik.....	47
IV. Entwicklung einer Poesie der Großstadt.....	56
1. Das Amerika-Motiv bei Brecht – Chicago als Schablone.....	56
2. Entfremdung im Großstadtdschungel – <i>Im Dickicht</i> (1923)/ <i>Im Dickicht der Städte</i> (1927).....	57
V. Dystopie Amerika – Hyper-Dystopie „ <i>Mahagonny</i> “ (1927).....	72
1. Weg aus dem Ästhetizismus – <i>Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“</i> (1930).....	80
VI. Schreiben „ex negativo“ – <i>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</i> (1931/32).....	84
1. Verhandlung moderner Stoffe – Zum Handlungsaufbau von <i>Die heilige Johanna</i>	

<i>der Schlachthöfe</i>	86
2. Brechts „Vorstoß zum Materialwert der Klassiker“	94
 VII. Schlussbemerkung.....	 104
 VIII. Verwendete Literatur.....	 106
1. Primärliteratur.....	106
2. Sekundärliteratur.....	107
 Danke.....	 120
Zusammenfassung.....	122
Abstract.....	123
Lebenslauf.....	125

II. Einleitung

Das Epische Theater Bertolt Brechts gilt international als eines der wichtigsten Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts. Brecht wird in der Forschungsliteratur oft als „der bedeutendste ‚Theatererneuener‘“² seiner Zeit angeführt und zählt zu „den meistinszenierten Bühnenauteuren“³ weltweit. Seine Theatertheorie entstand vor allem aus einer „Kritik am zeitgenössischen Theater“⁴ der 1920er Jahre, die ihm ermöglichte „aus der literarischen Tradition heraus Innovatives [zu schaffen]“⁵, indem er diese zerlegte und deren Bruchstücke neu arrangierte.“⁶ Dem großen Bekanntheitsgrad seiner literarischen und theoretischen Texte zum Trotz, wurde dem Werk des jungen Brecht verhältnismäßig wenig Raum in der Brecht-Forschung eingeräumt und wenn, wurden die frühen Texte und theoretischen Äußerungen zum Theater „vornehmlich auf später Kommendes hin untersucht.“⁷ Jürgen Hillesheims 2011 erschienene Monographie „*Instinktiv lasse ich hier Abstände...*“ *Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater* ist die erste umfassende Untersuchung speziell zum Frühwerk des Autors, seit Ernst Schumachers *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts*⁸ (1955), Werner Hechts *Analyse Brechts Weg zum epischen Theater*⁹ von 1966 und Ronald Speirs' *Brecht's Early Plays*¹⁰ aus dem Jahr 1982. Hillesheim kritisiert den Standpunkt vieler Teile der Brecht-Forschung, das Epische Theater als Synonym für Brechts vermeintlich marxistische Weltsicht zu deuten¹¹ und versucht einen neuen Zugang über den

2 HILLESHEIM, Jürgen: „Instinktiv lasse ich hier Abstände...“ Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S.11.

3 HILLESHEIM, 2011. S.11.

4 KIESEL, Helmut: Geschichte der Literarischen Moderne. Sprache-Ästhetik-Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. - München: C.H. Beck 2004. S.356.

5 Eckige Klammern innerhalb eines Zitats deuten Anmerkungen der Verfasserin an.

6 HILLESHEIM, 2011. S.461.

7 HILLESHEIM, 2011. S.11.

8 SCHUMACHER, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918-1933. - Berlin: Rütten & Loening 1955.

9 HECHT, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater. Abschnitte aus einem Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933. - IN: Episches Theater. Reinhold GRIMM Hg. - Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966. S.50-87.

10 SPEIRS, Ronald: Brecht's Early Plays. - Atlantic Highlands/NJ: Humanities Press Inc. 1982.

11 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.11.

methodisch wichtigsten Aspekt in Brechts Schriften, dem Schreiben „ex negativo“¹², also einem Schreiben in Abgrenzung zu Bestehendem, zu etablieren.

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der Konstitutionsphase des Epischen Theaters, während Hillesheim keinen Schwerpunkt auf das frühe dramatische Schaffen Brechts setzt. Es wird versucht, Bezüge zur ästhetischen Moderne und lebensweltlicher Modernität herzustellen, im Rahmen derer ein Schreiben „ex negativo“ als Spielart moderner Schreibweisen begriffen werden soll. Dazu ist es notwendig, das vielschichtige und terminologisch inkohärente Phänomen „Moderne“ sowohl als ästhetisches Programm als auch als lebensweltliche Basis zu skizzieren. Ziel ist, zu zeigen, dass Brecht seine Überlegungen zu einem dezidiert „modernen“ Theater innerhalb des Rahmens des Phänomens „Moderne“ formuliert, heißt es doch 1930: „Das moderne Theater ist das epische Theater.“ (GBA 21,383 *Das moderne Theater*)

Zu Beginn wird demnach versucht, Einsicht in den Problemhorizont von „Moderne“, „Modernismus“ und lebensweltlicher „Modernität“ zu geben. Nachdem die Datierungsproblematik der ästhetischen Moderne, als historisch-genetischer Aspekt der Moderneforschung, skizziert wird, folgt eine hermeneutisch-phänomenologische Annäherung an die Epochenkohärenz der Moderne.¹³ Zusammenhänge zwischen dem Programm der ästhetischen Moderne und der Entwicklung von gesamtgesellschaftlicher Modernität werden aufgezeigt und auf deren Impulskraft für die Konstituierung des Epischen Theaters untersucht. Es soll deutlich gemacht werden, dass das Epische Theater zwar innerhalb der „Makroepoche“¹⁴ Moderne entsteht, jedoch in Abgrenzung zur ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts, die, wie zu zeigen sein wird, bis etwa zur Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert als „Mikroepoche“¹⁵ der Moderne gesehen

12 HILLESHEIM, 2011. S.467.

13 Vgl.: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Silvio VIETTA & Dirk KEMPER Hg. - München: Wilhelm Fink 1998. S.1-55. (=Einleitung) S.8f. Vietta und Kemper gehen von der Verbindung eines historisch-genetischen und hermeneutisch-phänomenologischen Forschungsansatzes bezüglich der literarischen Moderne aus, die auch hinsichtlich der Begriffsdifferenzierung Modernism-Modernity im angelsächsischen Sprachraum sinnvoll erscheint. Zu Modernism-Modernity vgl.: SHEPPARD, Richard: Modernism-Dada-Postmodernism. - Evanston/Illinois: Northwestern University Press 2000.

14 KEMPER, Dirk: Ästhetische Moderne als Makroepoche. - IN: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Silvio VIETTA & Dirk KEMPER Hg. - München: Wilhelm Fink 1998. S.97-126. S.97.

15 Vgl. KEMPER, 1998. S.101.

werden kann. Insofern handelt es sich bei der Entwicklung des Epischen Theaters tatsächlich um eine Methodik „ex negativo“, um mit Jürgen Hillesheim zu sprechen, allerdings innerhalb des Phänomens „Moderne“, welches den Entstehungsrahmen bildet. Brechts Frühwerk ist demnach dem „Modernismus“, „als Sammelbezeichnung der ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts in Unterscheidung zu der des 19.“¹⁶, zuzurechnen.

Neben den theoretischen und persönlichen Äußerungen Brechts zum Theater und zur Kunst überhaupt bis etwa 1932¹⁷ beschränken sich die folgenden Ausführungen auf die Untersuchung der Schauspiele *Im Dickicht* (1923), *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932) und der Oper *Mahagonny* (1927), mit einer gesonderten Analyse der *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* (1930). Die Auswahl wurde aufgrund der Auslagerung des Handlungsortes der drei Stücke in ein imaginiertes Amerika getroffen, das Brecht erlaubt, Probleme und Errungenschaften der ästhetischen und lebensweltlichen Moderne aus scheinbar großer Entfernung zu verhandeln. Dadurch wird eine Distanzierung des Publikums zum dargestellten Geschehen erreicht, die dem Konzept des Epischen Theaters immanent ist. Außerdem wird die Großstadt als Lebensraum des modernen Menschen zum zentralen Ort des Geschehens, wobei Urbanisierung und Verstädterung eng an das Phänomen Modernisierung geknüpft sind. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* wird zudem in der Forschungsliteratur als das erste vollwertige Stück nach den Regeln des etablierten Epischen Theaters genannt¹⁸ und bietet sich somit als Schlusspunkt für eine Untersuchung der Konstitutionsphase an.

Die Ausführungen zu *Im Dickicht* beschränken sich weitgehend auf die

16 KLINGER, Cornelia: Wann war Moderne – wo war Moderne? Überlegungen zur Datierungsproblematik von Moderne im Lichte ihres möglichen Endes. - IN: Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Antje Senarclens de Grancy, Heidemary Uhl Hg. - Wien: Passagen-Verl. 2001. S.19-43. S.35.

17 Vgl. GBA 11: Gedichte I. Sammlungen 1918-1938. - GBA 21: Schriften 1. Schriften 1914-1933. - GBA 22.1: Schriften 2. Schriften 1933-1942. Teil 1. - GBA 24: Schriften 4. Texte zu Stücken. Zu eigenen Stücken und Stückbearbeitungen. Zu Stücken anderer Autoren in Inszenierungen des Berliner Ensembles. - GBA 26: Journale 1. 1913-1941. Tagebücher 1913-1922. Journale 1938-1941. Autobiographische Notizen 1919-1941. - GBA 28: Briefe 1. Briefe 1913-1936.

18 Vgl. KIESEL, 2004. S.379.

Großstadtthematik des Stückes und Techniken der Entrückung von Problemhorizonten bei Brecht, sowie auf das Motiv der „Vereinzelung“ innerhalb der modernen Metropole und die Unzulänglichkeit von Sprache als modernem Phänomen. Georg Simmels Phänomenologie der Verstädterung und Großstadtswahrnehmung¹⁹ wird als Analyseansatz herangezogen.

Im Kapitel zu *Mahagonny* wird der Fall der Paradiesstadt Mahagonny als Umbruch von einer „Hyper-Utopie“ in eine „Hyper-Dystopie“, in Anlehnung an Peter Marcuses Differenzierung, vorgeführt.²⁰ Mahagonny wird zum Warnbild vor der kapitalistischen Vergnügungsstätte, als Ort der Übersteigerungen, Enthemmungen und des Exzesses gedeutet. An den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* wird der Strukturwandel von der geschlossenen Form des Bürgerlichen Dramas zur offenen Form des Epischen Theaters gezeigt. Im Kapitel zu *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* wird schließlich der Stellenwert der marxistischen Theorie und der klassischen Literatur für die Entwicklung des Epischen Theaters diskutiert. Es soll gezeigt werden, dass im Epischen Theater „das Theater selbst zum Medium der Kritik an seinen affirmativen Tendenzen“²¹ funktionalisiert wird.

19 SIMMEL, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. - IN: SIMMEL, Georg: Gesamtausgabe. Otthein RAMMSTEDT Hg. Bd.7. - Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. S.116-131.

20 MARCUSE, Peter: Utopias and Dystopias in Brecht (=Plenary Lecture). - IN: Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. Stephen BROCKMANN, u.a. Hg. - Madison WI: University of Wisconsin Press 2004. S.22-28.

21 MÜLLER, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2009. S.111.

III. Die problematische Moderne und Bertolt Brecht. Literatur und Gesellschaft als wechselseitige Bezugssysteme.

Setzt man sich mit der literarischen Moderne in Europa auseinander, stellt man bald fest, dass es sich bei „Moderne“ um einen sehr inkohärenten wissenschaftlichen Terminus handelt, der von mehreren Wissenschaftsgebieten in unterschiedlicher Weise gebraucht wird. Darüberhinaus wird „Moderne“ in der Forschungsliteratur als Epochenbezeichnung gebraucht, wobei die Epoche nicht weniger klar umrissen zu sein scheint als der semantische Gehalt des Begriffes.

Helmut Kiesel streicht in seiner *Geschichte der Literarischen Moderne* treffend hervor, weshalb es für das Verständnis des Konzeptes „Episches Theater“ bei Brecht elementar ist, diese Begriffe zu diskutieren und ihren Einfluss auf die Konstitutionsphase des Epischen Theaters genau zu betrachten: „Im Zentrum der theatralischen Pläne, die Brecht in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entwickelte und teilweise auch realisierte, stehen die Probleme, aber auch Errungenschaften der Moderne.“²²

Es ist zu bemerken, dass Brechts Dramaturgie nicht nur von Kunstschaaffenden beeinflusst wurde, sondern „entscheidende Impulse für die ‚Kreierung‘ des ‚zeitgemäßen‘ Theaters als ‚episches‘ Theater“²³ aus der neuzeitlichen Philosophie, Ökonomie, Technik und Naturwissenschaft kamen. Brecht setzte sich mit neuen Erkenntnissen auseinander, um zu einem „Verständnis der Moderne“²⁴ zu gelangen, deren Inhalte die „Neuen Stoffe“ des „Neuen Theaters“ (vgl. GBA 21,302f. *Über Stoffe und Form*) darstellen.²⁵ Eingedenk der in Folge zu diskutierenden und bis zur Gegenwart anhaltenden begrifflichen und zeitlichen Unschärfe des Phänomens „Moderne“, scheint mir die sehr sporadische Verwendung der Wörter „modern“ und

22 KIESEL, 2004. S.363.

23 KIESEL, 2004. S.373.

24 Vgl. KIESEL, 2004. S.360.

25 Kiesel hält fest, dass wesentliche Impulse für literarische Strömungen der Moderne aus den „[...] modernen natur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten (Darwin, Taine, Marx), [mit einer Orientierung] an Nietzsche und an der modernen ausländischen Literatur“ (KIESEL, 2004.S.22) festzustellen sind. Das trifft auch auf Brechts Theaterkonzept zu. – vgl.a.: Jürgen Hillesheim legt 2011 ein besonderes Augenmerk auf den Einfluss Nietzsches auf Brecht: HILLESHEIM, 2011. S.85-96.

„Moderne“ in Brechts Schriften²⁶ vernachlässigbar bezüglich der Frage, inwiefern Brecht sein Episches Theater als Produkt der Moderne verstanden wissen wollte. Elementar ist jedoch, dass er 1930/31 festhält: „Das moderne Theater ist das epische Theater.“ (GBA 21,383 *Das moderne Theater*) Und weiter:

„Die epische Darstellungsweise auf dem Theater ist die vorläufig einzige Möglichkeit, das Fortschrittliche zu gestalten, denn es entspricht jener Haltung und es ermöglicht jene Haltung des Zuschauers, welche eben eine fortschrittliche Haltung ist. Es ist die Haltung der Henry Ford, Einstein und Lenin.“ (GBA 21,383)

Brecht stellt sich somit exemplarisch in eine Reihe mit einigen Gründervätern moderner Ideen: Ford als Vertreter der modernen Industrie und Technik, Einstein als Vertreter der modernen Naturwissenschaft und Lenin als Vorreiter moderner Politik.

1. Die Datierungsproblematik der ästhetischen Moderne als Epoche

Die Begriffe „modern“ und „Moderne“ beinhalten eine zeitliche Dimension, grenzen sie sich doch vom Alten und Vergangenen ab. Insofern wäre jede ästhetische und gesellschaftliche Epoche in ihrer jeweiligen Gegenwart als „modern“ zu bezeichnen. Seit den 1980er Jahren, vor allem mit der beginnenden Diskussion zur „Postmoderne“, wird – mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen – versucht, das Phänomen „Moderne“ zeitlich genau einzugrenzen²⁷. In Anlehnung an Silvio Vietta²⁸ fasst Cornelia Klinger fünf Haupttendenzen in der Auffassung von Moderne in der deutschsprachigen Literaturgeschichte zusammen: 1. Der Beginn der Moderne wird mit dem Beginn der Neuzeit um 1500 gesetzt. 2. Die Moderne beginnt mit der „Querelle des anciens et des modernes“, im ausgehenden 17. Jahrhundert.²⁹ 3. Die literarische Moderne umspannt

26 Vgl. KIESEL, 2004. S.359.

27 Vgl. KLINGER, 2001. S.23.

28 VIETTA, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. - Stuttgart: Metzler 1992.

29 Querelle des anciens et des modernes: 1687 entfachter „Streit der Alten mit den Neuen“ in Frankreich. Fraglich wird, inwiefern die Antike als Vorbild für zeitgenössische Kunst gelten kann. KünstlerInnen erheben den Anspruch den Vorbildern der Antike prinzipiell ebenbürtig zu sein. Vgl.

den Zeitraum von 1890 bis 1914 im deutschsprachigen Raum, in dem der Begriff „Moderne“ als Kampfbegriff der literarischen Avantgarde von den Zeitgenossen selbst beansprucht wird. 4. Die Mitte des 19. Jahrhunderts wird als Beginn der literarischen Moderne bezeichnet, als deren wichtigste Vertreter in Frankreich Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé genannt werden und in Deutschland E.T.A. Hoffmann, Heine und Büchner. Häufig stößt man in der Sekundärliteratur auf den Beginn der Moderne mit Baudelaires Essay *Le Peintre de la vie moderne* (ca.1859)³⁰, indem argumentiert wird: „[...] the transitory, fleeting, and contingent element of art is a direct reflection of the kaleidoscopic reality that is modernity.“³¹ 5. Die literarische Moderne beginnt mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, mit der Frühromantik.³²

Die genannten möglichen verschiedenen Datierungen der Moderne gründen in ihrer „begrifflichen Unschärfe“³³. Wie Cornelia Klinger in ihrem Aufsatz zur Datierungsproblematik der Moderne bemerkt, ist jedoch auszumachen: „Wenn der Terminus ‚modern‘ in der Geschichtsschreibung vor dem 18. Jahrhundert verwendet wurde, so war damit lediglich die gerade aktuell eigene Zeit gemeint.“³⁴ Ein Epochenbewusstsein entwickelt sich demnach erst um etwa 1800, was mit der fünften Auffassung nach Silvio Vietta korreliert und von der Forschungsliteratur als häufigster Ansatz der letzten drei Jahrzehnte weitgehend geteilt wird. Die meisten Abweichungen ergeben sich aus einer beginnenden Datierung Mitte bzw. Ende des 19. Jahrhunderts, die jedoch zum Zentrum immer die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert hat und auf die radikalen Umbrüche dieser Zeit hin ausgerichtet ist. Auch Klinger plädiert für eine „entscheidende historische Präzisierung des Begriffs ästhetischer Moderne“³⁵ : „Die Rückdatierung des Anfangs der ästhetischen Moderne auf um 1800 kann und darf

dazu: KIESEL, 2004. S.13.

30 Vgl. - SHEPPARD, 2000. S.2f. - HARVEY, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. - Malden, Oxford, Victoria: Blackwell 1990. S.10f. - *Modernism. 1890-1930*. Malcolm BRADBURY & James MCFARLANE Hg. - London: Penguin 1991. S. 30f. - WIEGMANN, Hermann: *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S.25. - ROSS, Werner: *Baudelaire und die Moderne. Porträt einer Wendezeit*. - München: Piper 1993. - KIESEL, 2004. S.15.

31 SHEPPARD, 2000. S.3.

32 Vgl. Zusammenfassung der fünf Auffassungen von Moderne: KLINGER, 2001. S.26f.

33 LORENZ, Dagmar: *Wiener Moderne*. - Stuttgart: Metzler 2007. S.1.

34 KLINGER, 2001. S.23.

35 KLINGER, 2001. S.32.

keinesfalls übersehen lassen, daß die Zeit ‚um 1900‘ eine bedeutsame Modernitätsschwelle darstellt.“³⁶ Insofern wird eine Unterscheidung der ästhetischen Moderne des 19. und des 20. Jahrhunderts von Klinger getroffen, die auch in Hinblick auf die Entwicklung des Epischen Theaters sinnvoll erscheint, da sich dieses dezidiert gegen Grundkonzepte der ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts stellt, die im kommenden Punkt genauer besprochen werden.

Helmuth Kiesel plädiert, ähnlich wie Cornelia Klinger, für eine Unterscheidung der ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts, wobei er den Beginn der „programmatischen Moderne“³⁷, wie er die Moderne des 20. Jahrhunderts nennt, mit dem Erscheinen des Artikels *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Princip der Moderne* des Literaturhistorikers Eugen Wolff in der „Literarischen Vereinigung ‚Durch!‘“³⁸ setzt. Auch Klinger versucht zu einer Differenzierung innerhalb der Moderne-Terminologie zu kommen und bezeichnet – in Ahnlehnung an den angelsächsischen und hispanoamerikanischen Wortgebrauch – die literarisch ästhetische Bewegung ab 1900 als „Modernismus“ und die Zeit zwischen 1800 und 1900 als „ästhetische Moderne“.³⁹ Eingedenk der Problematik, „[t]he German term ‚die Moderne‘ can be used to refer both modernity (in, say, political or sociological terms) and modernism (construed as an aesthetic or cultural category)“⁴⁰, bietet sich die Verwendung des Terminus „Modernismus“ als „[...] Sammelbezeichnung der ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts in Unterscheidung zu der des 19. [...]“⁴¹ und auch in Unterscheidung zur gesellschaftlichen Moderne an.

Wichtiger Stimmführer in der terminologischen Diskussion zur Moderne war zweifelsohne Peter Bürger, mit seinem einflussreichen Text *Theorie der Avantgarde*⁴². Bürger entscheidet sich für die Termini „Avantgarde“ und „Historische Avantgarde“ in

36 KLINGER, 2001. S.32.

37 Vgl. KIESEL, 2004. S.16.

38 Vgl. KIESEL, 2004. S.16 u. S.20.

39 Vgl. KLINGER, 2001. S.35.

40 GILES, Steve: Afterword. Avant-garde, Modernism, Modernity: A Theoretical Overview. - IN: Theorizing Modernism. Essays in critical theory. Steve GILES Hg. - London, New York: Routledge 1993. S.171-186. S.174.

41 KLINGER, 2001. S.35.

42 BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. 2.Aufl.- Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974.

Abgrenzung zu den ästhetizistischen Strömungen vor allem des 19. Jahrhunderts, welche jedoch in manchen Strömungen des Modernismus weitergeführt wurden, etwa dem Impressionismus oder dem Symbolismus⁴³. Bürgers Terminologie ist, meiner Ansicht nach, bereits als eine Differenzierung innerhalb der Modernismen anzusehen und insofern für eine Bestimmung der literarischen Moderne nur bedingt geeignet. Seine Einsichten sind für die semantischen Gehalte von ästhetischer Moderne, als auch von Modernismus und Modernität interessant, die in Folge genauer untersucht werden. Brecht selbst äußert sich zum Beginn des Epischen Theaters in einem Rundfunkgespräch⁴⁴ mit dem Intendanten des Senders Köln, Ernst Hardt, dem Soziologen Fritz Sternberg, der neben Karl Korsch als politischer Ziehvater Brechts angesehen wird, und Herbert Jhering, einem der wichtigsten Theaterkritiker und Brechtanhänger der Weimarer Republik, wie folgt:

Ja, diese Theorie vom epischen Drama ist allerdings von uns. Wir haben auch versucht einige epische Dramen herzustellen. [...] Aber die Versuche, episches Drama herzustellen, sind schon viel früher dagewesen. Wann begannen sie? Sie begannen zu der Zeit, wo die Wissenschaft ihren großen Start hatte, im vorigen Jahrhundert. Die Anfänge des Naturalismus waren die Anfänge des epischen Dramas in Europa. (GBA 21,273 *Neue Dramatik*)

Drei Punkte werden hier angeführt: Erstens, dass die Theorie zum Epischen Drama⁴⁵

43 Vgl. SIMHANDL, Peter: Theatergeschichte in einem Band. - Berlin: Henschel 1996. S.209-216.

44 Vgl.: GBA 21,270-275 und dazugehörige Anmerkungen GBA 21,707-710. Das Radiogespräch ist als unvollständiges Typoskript erhalten, gemeinsam mit einigen Varianten, die als Vorarbeiten entstanden sein dürften und ebenfalls im Kommentarteil der GBA gedruckt sind. Das Gespräch wurde am 11. Januar 1929 ausgestrahlt. Als Grundlage dafür gilt der „polemische Briefwechsel über das gegenwärtige Drama“ (GBA 21,674) zwischen Brecht und Sternheim, der im Mai 1927 im *Berliner Börsen-Courier* veröffentlicht wurde.

45 Brecht entwickelt seine Theorie als Theorie zum „Epischen Drama“ und beginnt seine Überlegungen somit auf der Ebene der Theatertexte. Erst nach und nach erweitert er sein Konzept zur Inszenierungsebene hin. „Es ist die allgemeine Meinung, daß dem Theater die Stücke fehlen. Dies ist nicht unsere Meinung. Wir glauben, daß unseren Stücken das Theater fehlt,“ schreibt Brecht 1926 (GBA 21,124f *Über das Theater, das wir meinen*). Drei Jahre später heißt es in *Das neuere Theater und die neuere Dramatik* rückblickend erklärend: „Nun ist klar, daß es für die Theater unendlich schwieriger ist, sich radikal umzustellen, als es dies für die Dramatik war. Ein einzelner Dramenschreiber kann sich leichter auf neues und gefährliches Gebiet begeben als ein großer Menschen- und Materialienkomplex. Das Theater entwickelt sich viel langsamer, es hinkt mühsam hinterher. Es ist keineswegs leichter, die neuen Begriffe im Drama zu schaffen, als eine alte Bühne zu elektrifizieren, aber es ist billiger und auch notwendiger, und zudem hängt es nur von wenigen Leuten ab, die zu ihrem eignen Spaß arbeiten, und vor allem ist es eine Sache reiner Produktion.“ (GBA

von ihm selbst und seinem Kollektiv⁴⁶ stammt, zweitens, dass es durchaus Vorläufer gibt und diese im Naturalismus zu sehen sind und drittens, dass der Beginn des Epischen Theaters fundamental zusammenhängt mit den wissenschaftlichen Revolutionen dieser Zeit. Der Naturalismus beginnt in Deutschland um etwa 1880 und endet etwa 1910⁴⁷, wobei bemerkenswert ist, dass Brecht eine epische Form des Dramas als historische Konsequenz erachtet: „Die Naturalisten, Ibsen, Hauptmann, suchten die neuen Stoffe der neuen Romane⁴⁸ auf die Bühne zu bringen und fanden keine andere Form dafür als eben die dieser Romane: eine epische.“ (GBA 21,274 *Neue Dramatik*) Geht man nun davon aus, dass das Epische Theater das moderne Theater ist (vgl. GBA 21,383 *Das moderne Theater*), so setzt Brecht den Beginn dieses Epischen Theaters mit dem Versuch „neue Stoffe“ für das Drama zu finden, die dem „wissenschaftlichen Zeitalter“ (GBA 21,275 *Neue Dramatik*) entsprechen. Diese radikale thematische Schwerpunktverlagerung auf dem Theater, weg von einem Drama der „großen Einzelnen“ (GBA 21,272) hin zu einem Drama der „Kollektive“ (GBA 21,273), sieht Brecht als Beginn des Epischen Theaters, wobei er behauptet, dass die Form dazu erst entwickelt werden muss und die Theorie des Epischen Dramas der einzig zulässige Weg zum modernen Theater sei. Es ist interessant, dass Brecht ausgerechnet den Naturalismus als impulsgebend anführt, da „die Frage, ob der Naturalismus tatsächlich zur Moderne⁴⁹ zu rechnen sei, kontrovers diskutiert und unterschiedlich beantwortet [wird].“⁵⁰ Grund für die Kontroverse um den Naturalismus als Strömung der

21,276f) Die Revolution am Theater beginnt demnach auf der Ebene der Theatertexte.

46 Dass Brecht in enger Zusammenarbeit mit einem Kollektiv aus namhaften Künstlern und Künstlerinnen zusammenarbeitete – auch während der Konstitutionsphase des Epischen Theaters – ist mehrfach in der Fachliteratur betont worden. (vgl. KIESEL, 2004. S.372ff) Den umstrittensten Beitrag verfasste John Fuegi, indem er Brecht vorwirft, den Anteil seiner MitarbeiterInnen an der Entwicklung des Epischen Theaters zu verschleiern. Vgl. FUEGI, John: Brecht & Co. Biographie. Autoris. erw. und berichtigte dt. Fassung von Sebastian Wohlfeil. - Berlin: Ullstein 1999.

47 Auch hier lässt sich eine genaue Datierung nur schwer finden. Zum Drama des Naturalismus vgl. SIMHANDL, 1996. S.190-198.

48 Gemeint sind die „bürgerlichen“ Romane Zolars und Dostojewskis, die das „Eindringen der Wissenschaft in Kunstbezirke“ anzeigen (GBA 21,273f).

49 Bzw. zum Modernismus des 20. Jahrhunderts im Sinne der Differenzierung von Cornelia Klinger – bzw. im Sinne der programmatischen Moderne, wie Helmuth Kiesel die Strömungen des 20. Jahrhunderts nennt.

50 KIESEL, 2004. S.20. Problematisch ist bei Kiesel, dass er andernorts meint: „Die Moderne, die mit dem Naturalismus einsetzte, [...]“ (S.22) , wobei jedoch vermerkt wird, dass „Die Frage nach dem tatsächlichen Beginn der eigentlichen oder programmatisch künstlerischen Moderne [...] nicht mit

literarischen programmatischen Moderne bzw. der Modernismen des 20. Jahrhunderts ist, dass der Naturalismus noch am Realismusprinzip der „ersten“ Moderne des 19. Jahrhunderts festhält. Kiesel argumentiert, dass der Naturalismus als „[...] letzte Vorstufe dieser avancierten oder ‚eigentlichen‘ Moderne anzusehen [...]“⁵¹ sei, was mit Brechts Anschauungen zur Entwicklung einer neuen Dramatik der Jahre zwischen 1927 und 1930 korreliert.

Angesichts der gegenwärtigen Diskussionen um den Problemkreis „Moderne“ muss beachtet werden, wann die „Moderne“ durch die „Postmoderne“ abgelöst wird, beziehungsweise ist für die Untersuchung des Epischen Theaters vordergründig relevant, wann das Ende der Modernismen anzusiedeln ist. Während der Schriftsteller und Literaturhistoriker Samuel Lublinski, der erst 1904 seine vorläufige „Bilanz der Moderne“⁵² zog, diese 1909 bereits für beendet erklärte⁵³, geht man heute von einem Ende des Modernismus als Epoche um etwa 1930 aus.⁵⁴ Klinger plädiert für eine Erweiterung der Epoche bis zur Jahrhundertmitte, indem sie schlüssig argumentiert, „[...] Modernismus noch weiter, bis zur Jahrhundertmitte hin auszudehnen, da die frühe Nachkriegszeit durch ein verstärktes (in Deutschland regelrecht durch ein nachholendes) Anknüpfen an die Zeit vor den großen Diktaturen charakterisiert ist.“⁵⁵

Helmuth Kiesel lehnt, die Datierungsproblematik und begrifflichen Unschärfe der Moderne bedenkend, den Begriff „Postmoderne“ und damit auch die Möglichkeit der Datierbarkeit des Endes der „Moderne“ schlichtweg ab, obwohl er sich damit gegen einen Grundgedanken der Diskussion zur Moderne stellt: Dass eine begriffliche Erfassung von Moderne erst durch ihre Historisierung in der „Postmoderne“-

der Nennung eines punktuellen Datums zu beantworten [sei], sondern mit der Kennzeichnung eines Prozesses und mit der Bestimmung der Merkmale von Modernität.“ (S.21) - Auch Walter Hinck beginnt in seinem Werk zum modernen Drama in Deutschland mit dem Expressionismus und spart das naturalistische Drama weitgehend aus. Vgl.: HINCK, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973.

51 KIESEL, 2004. S.20.

52 LUBLINSKI, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Gotthart Wunberg Hg. - Tübingen: Niemeyer 1974.

53 LUBLINSKI, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Gotthart Wunberg Hg. - Tübingen: Niemeyer 1976.

54 Vgl. BRADBURY & MCFARLANE, 1976. - SHEPPARD, 2000. S.1. - KLINGER, 2001. S.36.

55 KLINGER, 2001. S.36.

Diskussion stattfinden kann. „Die Aufmerksamkeit für das Thema Moderne entsteht aus der Diskussion um die Postmoderne. [...] Erst seitdem unter dem Vorzeichen der Postmoderne eine Grenze in Sicht kommt, eröffnet sich die Möglichkeit einer Definition von Moderne.“⁵⁶ Kiesel jedoch differenziert innerhalb der Modernismen des 20. Jahrhunderts und unterscheidet die „programmatische Moderne“, welche die „-ismen“ der Jahrhundertwende beinhaltet, bzw. die „historischen Avantgarden“ im Sinne Peter Bürgers⁵⁷, von der „reflektierten Moderne“, die er in den 1930er Jahren beginnen lässt und die sich nach Ende des 2. Weltkrieges fortsetzt. Dieser Ansatz lässt zu, dass „Poetiken herausragender Autoren der fortgeschrittenen Moderne“⁵⁸, darunter auch Brechts Theorie vom Epischen Theater, der Moderne des 20. Jahrhunderts bzw. dem Modernismus, zugeordnet werden können.

Kurzum: Die literarische Moderne ist auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keineswegs ermüdet, sondern produktiv und innovativ geblieben, wenn sie auch im Vergleich zu den historischen Avantgarden weniger „mit dem Hammer“ gedichtet hat (um eine Metapher Nietzsches für die Literatur abzuwandeln).⁵⁹

Die Diskussion um das Ende der Moderne im Angesicht der Postmoderne kann hier nicht näher ausgeführt werden, auch da diese Diskussion gerade erst beginnt. Hinsichtlich der Theorie des Epischen Theaters scheint es vernünftig den wichtigen Hinweis Kiesel zu beachten:

Auch Brecht wäre wohl bald nach 1930 in der Lage gewesen, eine bündige Poetik des epischen Theaters zu schreiben; aber auch er wurde durch die Folgen von Hitlers „Machtergreifung“ bis 1948/49 daran gehindert, sein Konzept in der Form des *Kleinen Organons für das Theater* summierend zu beschreiben.⁶⁰

Eine „reflektierte Moderne“ bzw. einen „reflektierten Modernismus“ als späte Spielart des Modernismus, dem die abgeschlossene⁶¹ Theorie des Epischen Theaters

56 KLINGER, 2001. S.23.

57 BÜRGER, 1974.

58 KIESEL, 2004. S.301.

59 KIESEL, 2004. S.11.

60 KIESEL, 2004. S.300.

61 Inwiefern es sich bei der Theorie zum Epischen Theater um ein abgeschlossenes Konzept handelt und

zuzurechnen ist anzunehmen, erscheint mir daher durchaus sinnvoll.

In weiterer Folge soll nun von einem Beginn der ästhetischen Moderne mit der literarischen Epoche der Romantik im frühen 19. Jahrhundert ausgegangen werden und der literarische Modernismus, beginnend mit dem Naturalismus, davon unterschieden werden. Mit Kiesel's Überlegungen zu einer programmatischen und einer reflexiven Spielform der Modernismen, ist die Konstitutionsphase des Epischen Theaters, die in ihren Grundzügen mit den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* (GBA 24,74-84) als abgeschlossen angesehen wird, diesen Modernismen zuzurechnen. Brecht veröffentlichte seine „Anmerkungen“ zum ersten Mal 1930 in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* unter dem Titel *Zur Soziologie der Oper – Anmerkungen zu „Mahagonny“* (vgl. GBA 24,476).

Die bisherigen Erörterungen zum Problemhorizont der Moderne haben die gesellschaftliche Moderne, die als Auslöser der ästhetischen Moderne zu verstehen ist⁶², weitgehend außer Acht gelassen. Im folgenden Kapitel, das sich mit den semantischen Gehalten der eingeführten Begrifflichkeiten näher auseinandersetzen wird, soll gesellschaftliche Modernität als Basis der ästhetischen Moderne eigens Beachtung finden.

2. Differenzierung der semantischen Gehalte. Moderne – Modernismus – Modernität und ihre Relevanz für das Epische Theater

Während die Datierungsproblematik der Moderne eher einen historisch-genetischen Aspekt der Moderneforschung darstellt, soll nun versucht werden die Epochenkohärenz der Moderne hermeneutisch-phänomenologisch zu untersuchen. Auch dabei ist elementar, den Zusammenhang der ästhetischen Moderne mit den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen von Modernität nicht außer Acht zu lassen, die ebenfalls in den historisch-genetischen Untersuchungsbereich des Phänomens Moderne

inwiefern dieses Konzept einem Abgeschlossenheitszustand nicht immanent widerspricht – aufgrund des Anspruchs auf Progressivität und Flexibilität – sei dahingestellt.

62 Vgl. SHEPPARD, 2000. S.71-88. (= Kap.3. *Modernism as Response*)

fallen.⁶³

Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit ist vordergründig „Zusammenhänge und Entwicklungsprozesse in der ästhetischen Moderne“⁶⁴ mit Modernität⁶⁵ aufzuzeigen und deren Impulskraft für die Konstituierung des Epischen Theaters zu untersuchen. Der Spielraum der semantischen Gehalte der ästhetischen Moderne ist nach ihrem Beginn hin in vorromantische Epochen offen. Da mit dem Ende der traditionellen Ständegesellschaft infolge der Französischen Revolution die „soziale Modernisierung der Gesellschaft“⁶⁶ einsetzt und die Programmatik der Frühromantik diese modernitätäre Grunderfahrung widerspiegelt, wird sich die folgende Diskussion auf die Untersuchung von Modernitätserfahrung und dem ästhetisch-konzeptuellen Wandel im Anschluss an diese soziokulturelle Modernitätserfahrung im 19. und 20. Jahrhundert weitgehend beschränken.

2.1. Modernitätserfahrung von 1800 bis 1950

Modernität meint, in Anlehnung an den angelsächsischen Gebrauch des Wortes „modernity“, den sozialhistorisch-politischen Umbruch auf gesellschaftlicher Ebene infolge der Französischen Revolution 1789 und die soziale Modernisierung der Gesellschaft nach dem Ende des traditionellen Ständestaates, welche sich vor allem unter dem Einfluss der von England ausgehenden Industriellen Revolution vollzieht.⁶⁷ Vergleichbar der Vielschichtigkeit der ästhetischen Kategorie „Moderne“ gestaltet sich „Modernität“ als vieldurchwobener Prozess, der verschiedene Mikrobereiche vereint:

63 Vgl.: VIETTA, KEMPER, 1998. S.8f. Vietta und Kemper gehen von der Verbindung eines historisch-genetischen und hermeneutisch-phänomenologischen Forschungsansatzes bezüglich der literarischen Moderne aus, die auch hinsichtlich der Begriffsdifferenzierung Modernism-Modernity (vgl.bspw. SHEPPARD, 2000) im angelsächsischen Sprachraum sinnvoll erscheint.

64 VIETTA, KEMPER, 1998. S.13.

65 „Modernität“ meint im weiteren Textverlauf die gesamtgesellschaftliche Modernisierung.

66 VIETTA, KEMPER, 1998. S.8.

67 Vgl. „The German term ‚die Moderne‘ can be used to refer both modernity (in, say, political or sociological terms) and modernism (construed as an aesthetic or cultural category).“ GILES, Steve: Afterword. Avant-garde, Modernism, Modernity. A Theoretical Overview. - IN: Theorizing Modernism. Essays in critical theory. Steve GILES Hg. - London, New York: Routledge 1993. S.171-186.S.174.

Politik, Ökonomie, Technologie, Demographie und – für die ästhetische Moderne vor allem relevant – Ideologie im Sinne eines sich verändernden sozialen Selbstverständnisses.

Mit der fortschreitenden Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft im frühen 19. Jahrhundert kommt es zu einer lebensweltlichen Werteververschiebung. Das im Ständestaat tonangebende Geburtsrecht wird in der bürgerlichen Gesellschaft abgelöst vom individualistischen Leistungsprinzip, Privilegien des Adels durch Rechtsgleichheit vor dem Staat und bürgerliche „Freiheit“ wird zum wichtigsten lebensweltlichen Prinzip.⁶⁸ Mit der Auflösung der feudalen Ordnung setzt die Entwicklung „selbstständige[r] und eigengesetzliche[r] Bereiche“⁶⁹ ein.

Derselben Logik folgend wie sich Wissenschaft und Technik, Recht und Verwaltung, Staat und Gesellschaft, Wirtschaft und Politik auseinanderentwickeln und sich allesamt aus der Vormundschaft von Theologie und Metaphysik emanzipieren, differenziert sich auch die Sphäre des Ästhetischen zu einem autonomen (Sub)System der modernen Gesellschaft aus.⁷⁰

Durch die philosophischen Grundsätze des deutschen Idealismus, die auf einer Absolutsetzung des menschlichen Rationalismus und des schöpferischen, harmonisch in sich geschlossenen Subjekts seit Kant beruhen, kommt es zwar zu einer Lösung vom „Glauben an die tradierte christliche Weltordnung“⁷¹, jedoch wird die holistisch-theologische Denktradition ersetzt durch eine nicht minder ganzheitliche Weltanschauung, die sich am damaligen Stand der Naturwissenschaften orientiert und auf vier Grundannahmen basiert:

68 Zur Modernisierung der Gesellschaftsstruktur in der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland vgl.: DEMEL, Walter: Der Prozeß der Modernisierung der Gesellschaft: Französische Revolution, Industrialisierung und sozialer Wandel. - IN: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Silvio VIETTA & Dirk KEMPER Hg. - München: Wilhelm Fink 1998. S.71-95.

69 KLINGER, 2004. S.28.

70 KLINGER, 2004. S.28.

71 LIEDERER, Christian: Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S.16.

First, that it [the world] was material, composed of irreducible particle of matter (atoms). Second, that it was in a state of harmony with itself, endowed with a certain static quality inasmuch as the amount of energy in the universe stayed constant. Third, that it worked according to the mechanical pinciple of causality [...]. And fourth, that time and space were homogeneous and absolutely valid grids for measuring thought and action. These assumptions derived from Newton's mechanical model of the universe and were based on the static, unchanging, three-dimensional space of Euclidean geometry.⁷²

Elementar für die ästhetische Moderne des 19. Jahrhunderts ist einerseits die Idee eines möglichen Totalverständnisses der Welt mittels der Kraft der Vernunft seit Kant und basierend auf Newton und andererseits die „Unterscheidung zwischen theoretischer, praktischer und ästhetischer Vernunft [...], wie sie in den drei Kritiken Kants niedergelegt ist.“⁷³ Kunst wird autonom und ist trotz ihres Autonomieanspruches in der Totalität der idealistischen Denktradition verortet. Mit der daraus resultierenden Zweckfreiheit oder Selbstreferentialität der Werke, der Unabhängigkeit der Kunstschaffenden und der Autonomie der ästhetischen Rezeption kommt es zu einem „Bedeutungsschwund der Kunst im Kontext der objektiven Denk- und Gesellschaftsordnung“⁷⁴, der zur totalen Subjektivierung in der Ästhetik führt, indem das künstlerische Subjekt (Genie) dem rezipierenden Subjekt seine Innerlichkeit ausdrückt, die bloß subjektiv aufgefasst werden kann.⁷⁵ Während die modernistische Realität zusehends die bürgerlich-idealistische Vorstellung von Freiheit und „Souveränität des Menschengeschlechts“⁷⁶ unterwandert, kommt es in der Kunst zu einer Steigerung der ideellen Gehalte. Der Ästhetizismus der Romantik und, ab etwa 1848, des bürgerlichen Realismus in Deutschland wird zu einer Gegeninstitution zur modernen akzelerierten Lebenswirklichkeit, die sich von dieser weitgehend distanziert. Die Alterität der Kunst ergibt sich vor allem aus der „harmoniestiftenden Fähigkeit der ästhetischen Formgebung“⁷⁷, indem das Kunstwerk das idealistische Konzept der in sich verflochtenen, logischen Ganzheitlichkeit von Welt und Subjekt weiterhin verkörpert.

72 SHEPPARD, 2000. S.35f.

73 KLINGER, 2004. S.29.

74 KLINGER, 2004. S.29.

75 Vgl. KLINGER, 2004. S.29.

76 KLINGER, 2004. S.30.

77 KLINGER, 2004. S.31.

Die moderne Wirklichkeit entfernt sich jedoch zusehends von diesem Ideal.

Infolge der durch Technisierung stark voranschreitenden kapitalistischen Industrialisierung kommt es zu einer beschleunigten ökonomischen Ausdifferenzierung, die in einer „zunehmend arbeitsteiligen Gesellschaft[en]“⁷⁸ mit Hang zum Spezialistentum mündet, welche oft negativ mit dem Entfremdungsgefühl des Individuums einhergeht. Mit der Massenproduktion von Gütern durch die moderne arbeitsteilige Fabriksarbeit kommt es zu einer „Vermassung“ der Arbeitnehmer und der Entwicklung des Industrieproletariats. Die Folge davon ist eine „großangelegte[] Verschiebung zwischen dem ersten und dem zweiten Wirtschaftssektor“⁷⁹ nach 1850:

Um 1800 arbeiteten noch ca. 62% der deutschen Bevölkerung in der Landwirtschaft, nur 21% im Gewerbe- und 17% im Dienstleistungsbereich. 1913 aber lagen Gewerbe und Industrie mit 38% der [...] Beschäftigten bereits in Führung, der Dienstleistungssektor war ebenfalls, aber geringer, auf 28% gewachsen, der Agrarbereich aber auf 35% zurückgefallen.⁸⁰

In ökonomischer Hinsicht lässt sich mit der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert eine Verstärkung der Modernitätserfahrung ausmachen. Zum Bürgertum tritt die breite Masse der Arbeiterklasse hinzu, wodurch es zu einer gesamtgesellschaftlichen Demokratisierung kommt. Das Bürgertum wird als revolutionärer Stand vom Industrieproletariat abgelöst.

Ein weiterer Aspekt von Modernität ist die zunehmende Verstädterung und Urbanisierung in Europa, infolge eines raschen Bevölkerungszuwachses ab dem 18. Jahrhundert, durch verbesserte Lebensbedingungen allgemein⁸¹ und durch die, ab etwa 1850, beginnende Landflucht der ehemaligen Knechte, die das neue Industrieproletariat

78 Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und 2000. Sabina A. HARING & Katharina SCHERKE Hg. - Wien: Passagen Verlag 2000. S.17.

79 DEMEL, 1998. S.94.

80 DEMEL, 1998. S.94f. Eine umfassende und übersichtliche Darstellung der Klassenbildung und ihres Zusammenhanges mit sich neu etablierenden Arbeitsverhältnissen findet sich bei: KOCKA, Jürgen: Arbeitsverhältnisse und Arbeiterexistenzen. Grundlagen der Klassenbildung im 19. Jahrhundert. - Bonn: Dietz 1990.

81 Vgl. DEMEL, 1998. S.73f.

bildeten. „So stiegen zwischen 1750 und 1850 die Zahl der europäischen Städte mit einer Bevölkerung über 100 000 von 12 auf 43, bis 1890 auf 101 (jene mit über 20 000 Einwohnern von 123 auf 327 und weiters auf 685).“⁸²

Im Zuge des demographischen Wandels kommt es zu einer „Verdichtung der öffentlichen Kommunikation“⁸³ worunter Walter Demel einen beschleunigten Austausch von Ideen versteht, der auf einer rapiden Entwicklung des Bildungssektors fußt, mit der Einführung des Massenunterrichts, dem steigenden Alphabetisierungsgrad der Bevölkerung, dem sich entwickelnden öffentlichen Zeitungswesen und der Konjunktur von Leihbibliotheken und Lesegesellschaften als Orte öffentlicher Meinung.⁸⁴ Die Entwicklung moderner Massenmedien führt zu einer gesamtgesellschaftlichen Demokratisierung. Auch hier gilt, dass die Epochenschwelle 1900 mit der Entwicklung von Fotografie, Kino, Radio und der Möglichkeit der Reproduktion und Speicherung dieser neuen Medien⁸⁵, einen elementaren Einschnitt in der Medienproduktion darstellt. Im Zuge der neuen Produktionsbedingungen für Kunst, die im Prozess der voranschreitenden Modernität verspätet einsetzt, kommt es entgültig zu einer antiidealistischen Wende auch im Bereich der Ästhetik. Die Harmonisierung der Lebenswirklichkeit in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts wird als überholt empfunden.

Die Kunst revoltiert in dieser Phase gegen das gesamte Repertoire der Formensprache der abendländischen Tradition, sie entwickelt eine sehr dezidierte Aversion gegen die Romantik, in der doch ihre eigenen Ursprünge liegen, sie proklamiert den revolutionären Bruch mit Vergangenheit, die *tabula rasa* des umfassenden Neubeginns und den Kult des Neuen.⁸⁶

Mit Helmuth Kiesel könnte man um 1900 den Höhepunkt der programmatischen Moderne beziehungsweise die Etablierung eines Avantgardebewusstseins ansetzen⁸⁷, das ohne einem Vordenken im 19. Jahrhundert nicht möglich gewesen wäre.

Unter Einfluss des Siegeszuges der Wissenschaften seit der Aufklärung kommt es ab

82 HARING, SCHERKE, 2000. S.17f.

83 DEMEL, 1998. S.83.

84 Vgl. DEMEL, 1998. S.83f.

85 Vgl. KLINGER, 2004. S.33.

86 KLINGER, 2004. S.33.

87 Vgl. KIESEL, 2004.

den 1850er Jahren zur fortschreitenden Säkularisation, „[...] also Ablösung der menschlichen Weltvorstellungen, Sinnentwürfe, Handlungsnormen und Aktivitäten von religiösen und näherhin konfessionell-kirchlich bestimmten Vorgaben“⁸⁸ in Europa. Beeinflusst durch Erkenntnisse aus Naturwissenschaft, Technik und den Geisteswissenschaften verliert der „Glaube an die tradierte transzendente christliche Weltordnung“⁸⁹ zunehmend an Bedeutung. Charles Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*⁹⁰ erscheint 1859 und entlarvt die christliche Schöpfungslehre endgültig als holistisches Zweckkonstrukt. Die Entwicklung der nicht-euklidischen Geometrie vor allem durch Carl Friedrich Gauß, die dessen Schüler Georg Friedrich Bernhard Riemann 1854 publizierte und die ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts auch außerhalb des mathematischen Fachpublikums Beachtung fand⁹¹, stellte das seit der Aufklärung im 18. Jahrhundert anerkannte mechanische Welterklärungsmodell Newtons (1643-1726) und damit die lebensweltliche Grundlage des deutschen Idealismus radikal in Frage. Beginnend mit James Clerk Maxwells Entdeckung des elektrischen Feldes 1861/62 und der nicht-euklidischen Geometrie setzt eine Entwicklung ein, die in der Entdeckung der Existenz einer „vierten Dimension“ gipfelt.

In der Philosophie wird der Idealismus durch erkenntnistheoretische Schriften untergraben, die zugleich versuchen metaphysische Ersatzreligionen zu etablieren: „Die Union von Theologie und Metaphysik löst sich und Metaphysik koppelt sich nunmehr an den Antipoden Naturwissenschaft.“⁹² Arthur Schopenhauer (1788-1860) steht am Beginn einer antiidealistischen Erkenntnistheorie, die sich gegen eine „prinzipielle Erkennbarkeit der Welt und eine vorwärtstreibende Kraft der Idee“⁹³ ausspricht. „Für Schopenhauer ist die Erfahrungswelt eine Vorstellungswelt, das Sein der Welt besteht in ihrem Vorgestelltwerden.“⁹⁴ Demzufolge ist Wirklichkeit bei Schopenhauer nur

88 KIESEL, 2004. S.64.

89 LIEDERER, 2004. S.16.

90 DARWIN, Charles: *On the origin of species*. Jim Endersby Hg. - Cambridge: Cambridge University Press 2009.

91 Vgl. SHEPPARD, 2000. S.36.

92 LIEDERER, 2004. S.25.

93 WIEGMANN, 2005. S.15.

94 WIEGMANN, 2005. S.15.

subjektive Erfahrung, die mit einer außersubjektiven „raumzeitlich-empirischen Welt“ verbunden ist durch das „Primat des Willens“ als unbefriedigter Drang, der alle Dinge bestimmt.⁹⁵ Außerdem entfernt sich Schopenhauer von einer Vorstellung der rein verstandesmäßigen Erfahrung von Welt hin zu einem naturhaften Erkenntniskonzept mittels des Körpers und der menschlichen Triebhaftigkeit. Die bürgerlichen Moralvorstellungen werden auf Mitleid – als „einzige echte Triebfeder der moralischen Handlungen“⁹⁶ – reduziert und Kunst bietet ein eskapistisches Refugium, indem sie ermöglicht, sich in „[w]illensloser Erkenntnis des Schönen vom zwecklosen Drang des Willens zu befreien.“⁹⁷

Friedrich Nietzsche (1844-1900) führt Schopenhauers Überlegungen zum Primat des Willens und der „Vorrang[igkeit] des Instinktes vor der Moral“⁹⁸ mit zunehmender Vehemenz fort und plädiert in seiner „Philosophie der Umwertung aller Werte“⁹⁹ für eine Abwendung vom unhaltbaren transzendentalen Weltverständnis der Religion zu einem immanent-vitalistischen Lebensverständnis. „An die Stelle Gottes tritt das schöpferische, emphatische Leben, Kunst als metaphysische Instanz; das Dasein wird als ästhetisches Phänomen begriffen und in dieser Form bejaht.“¹⁰⁰ Eine „Verschiebung der Metaphysikvorstellung von der dualistisch-christlichen zu[r] monistisch-naturhaften“¹⁰¹, „ersatzreligiösen Welterklärungsmodelle[n]“¹⁰² ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der Philosophie mehrfach feststellbar.¹⁰³

95 Vgl. WIEGMANN, 2005. S.16.

96 WIEGMANN, 2005. S.16.

97 WIEGMANN, 2005. S.16.

98 WIEGMANN, 2005. S.18.

99 LIEDERER, 2004. S.33.

100 LIEDERER, 2004. S.34.

101 LIEDERER, 2004. S.30.

102 FRUHWIRT, Andrea: Wissenschaft als Religionsersatz. Ernst Haeckels Monismus im Urteil anderer „wissenschaftlicher Weltauffassungen“ seiner Zeit. - IN: Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und um 2000. Sabine A. HARING, Katharina SCHERKE Hg. - Wien: Passagen 2000. S.35-59. S.35.

103 Ernst Haeckel (1834-1919) bestreitet eine theistische Gottesvorstellung vehement und setzt die Natur Gott gleich, wobei er die holistische Tendenz der theistischen Weltauffassung kopiert indem er von einer einheitlichen Gesamtnatur ausgeht. Haeckel deklariert den Monismus als pantheistische Religion. Universalistisch an den Naturwissenschaften orientierte Welterklärungsversuche finden sich auch bei Fritz Mauthner (1849-1923) und Friedrich Jodl (1849-1914). vgl.: FRUHWIRT, 2000.

Eine grundlegende Änderung hinsichtlich des Totalitätsanspruches der rationalen Wissenschaft lässt sich [...] erst im 20. Jahrhundert feststellen. In den Vordergrund rücken nun die Erkenntnis von Pluralität der Wissens- und Erkenntnisformen und damit der Verlust der von Descartes angestrebten *Mathesis universalis*.¹⁰⁴

Für die Entwicklung der Modernismen der Jahrhundertwende und speziell für Brechts Episches Theater wird der von Ludwig Feuerbach (1804-1872) als Idealismuskritik entwickelte Materialismus elementar, der vor allem von Karl Marx (1818-1883) und Friedrich Engels (1820-1895) zu einer umfassenden materialistischen Kritik und einem wissenschaftlichen Sozialismus weiterentwickelt wurde. Startpunkt der Überlegungen ist auch hier ein von Feuerbach postulierter religionskritischer Zugang, der eine materialistische Perspektive erst begründet. Die idealistischen Zugänge werden als Mystizismen bzw. als gesellschaftlich konstruierte Entitäten entlarvt, die zur Festigung der herrschenden Verhältnisse dienen. „Wenn man es so formulieren will, übernahm Marx den Materialismus von Feuerbach und die Dialektik von Hegel.“¹⁰⁵ Indem der Hegel'schen Dialektik, also der Theorie der Aufhebung verstandesmäßiger Widersprüche durch die positive Kraft der Vernunft, bei Marx eine materielle statt einer ideellen Epistemologie als Grundlage dient – wodurch nicht geistige Begrifflichkeiten oder Entwicklungen wirklichkeitsdeterminierend fungieren, sondern die materielle gesellschaftliche Wirklichkeit als solche sich selbst bedingt – soll eine fortschrittliche Philosophie geschaffen werden, die durch das Aufzeigen ihrer eigenen Bedingtheit durch die eigene materielle Umgebung auf diese auch progressiv einwirken kann. „Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein,“¹⁰⁶ heißt es in der 1846 verfassten *Vorrede zu Feuerbach*, zum ersten Teil der „Deutschen Ideologie“ von Marx und Engels.

Ferner wird neben dem dialektischen Materialismus der historische Materialismus, „der

104 SCHERKE, Katharina & Federico CELESTINI: Die Zentraleuropäische Moderne um 1900 im Spannungsfeld der Begriffe „Moderne“, „Postmoderne“ und „Modernisierung“. - IN: Kultur-Identität-Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Moritz CSÁKY Hg. - Innsbruck, Wien: Studien Verl. 2004. S.343-357. S.349.

105 WIEGMANN, 2005. S.22.

106 MARX, Karl & Friedrich ENGELS: Deutsche Ideologie. I. Feuerbach. - IN: Karl MARX & Friedrich ENGELS: Werke. Dt. Ausg. d. Werke fußt a. d. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU besorgten 2. russ. Ausg. - Berlin: Dietz 1956-1990. (=MEW) Bd.3, 1978. S.17-77. S.27.

sich mit den Entwicklungsgesetzmäßigkeiten der Gesellschaft befasst“¹⁰⁷, maßgeblich für die Entwicklung sozialwissenschaftlicher Ansätze im späten 19. und vor allem im frühen 20. Jahrhundert. Zusammenfassend ist zu sagen, dass es mit Marx und Engels zu einer Trendwende kommt, weg von einem idealistischen Geschichts- und Weltverständnis, das Menschheitsgeschichte mit Ideengeschichte gleichsetzt, hin zu einem Ansatz der materiellen Verhältnisse als Basis ideeller Gehalte entlarvt und dadurch veränder- und beeinflussbar macht.

Wir faßten die Begriffe unsres Kopfs wieder materialistisch als die Abbilder der wirklichen Dinge, statt die wirklichen Dinge als Abbilder dieser oder jener Stufe des absoluten Begriffs. [...] Damit aber wurde die Begriffsdialektik selbst nur der bewußte Reflex der dialektischen Bewegung der wirklichen Welt, und damit wurde die Hegelsche Dialektik auf den Kopf, oder vielmehr vom Kopf, auf dem sie stand, wieder auf die Füße gestellt.¹⁰⁸

Bertolt Brecht bedient sich der marxistischen Theorie, um dadurch die Konstruiertheit menschlicher Herrschaftsgebilde und Institutionen zu entlarven und zugleich ihre Änderbarkeit, im Sinne ihrer historischen Bedingtheit, aufzuzeigen. Auch der Marxismus wird erst durch die Hinwendung zu pluralistischen Erkenntnisansätzen, in denen mehrere scheinbar gegenläufige Strömungen vereint werden, möglich.

Um überhaupt von universalistischen und pluralistischen Ansätzen sprechen zu können, ist wichtig festzuhalten, dass es bereits im 19. Jahrhundert zu einer epistemologischen Krise, die ich mit Mario Andreotti als „Wirklichkeitsdissoziation“¹⁰⁹ bezeichnen möchte, kommt. Der epistemologische Wandel gründet in einer Krise der Verortung des menschlichen Subjekts innerhalb der brüchig erfahrenen Weltvorstellung, die als „Ichdissoziation“¹¹⁰ bezeichnet werden kann. Indem sowohl das Subjekt als inkonstant begriffen wird und die Idee der Authentizität von menschlicher Wahrnehmung

107 WIEGMANN, 2005. S.22.

108 ENGELS, Friedrich: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der Klassischen Deutschen Philosophie. - IN: MEW, Bd.21, 1973. S.259-307.S.292f.

109 ANDREOTTI, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik. - Stuttgart, Wien, Bern: Haupt 1996. S.179.

110 ANDREOTTI, 1996. S.178.

zusehends unhaltbar wird, kommt es zu einer Erkenntniskrise im Zuge derer „Zweifel an der Kapazität von Sprache, Welt zu erfassen, [im Sinne einer] Problematisierung ihrer Abbildfunktion“¹¹¹ aufkommen, die sich als „Sprachsubversion“¹¹² zusammenfassen lassen.

Ernst Mach versuchte 1885 in seiner Schrift *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*¹¹³, die als „Schlüsseltext der Wahrnehmungstheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts“¹¹⁴ gilt, Wissenschaft empirisch zu vereinheitlichen, indem er die „Verknüpfung der Bereiche Philosophie, Physik und Psychologie“¹¹⁵ anstrebt, um Wissenschaft und Lebenswelt zusammen zu führen. Basis dieses Versuchs bildet die „strikte Ablehnung jeglicher Substanzbegriffe, seien es Gegenstände, der eigene Leib oder das Ich“¹¹⁶. Es gibt in der Mach'schen Philosophie keine substanziellen Entitäten, die der Erfahrungswelt zugrunde liegen, wie dies noch bei Kant mit seiner Idee des „Dinges an sich“ der Fall ist.¹¹⁷ Sowohl die materialistische Wirklichkeit als auch das individuelle Erleben sind somit nur als Empfindungen wahrnehmbar, wobei alle in der Erfahrung vorgefundenen Elemente aus einem vereinheitlichten Elementkomplex stammen, der zwischen psychischer und physischer Erfahrung nicht unterscheidet. Mach reduziert „sämtliche Elemente auf Empfindungsdaten unserer subjektiven Wahrnehmung“¹¹⁸, was eine Vereinheitlichung von physischer und psychischer Erfahrung mit sich bringt. Indem bei Mach alles empfindsam Wahrnehmbare aus ein und denselben Elementen besteht und somit keine Substanz mehr annehmen kann, sondern bloße Elementbündel stellt, kommt es zur

111 KERNMAYER, Hildegard, Andrea FRUHWIRTH, Volker MUNZ, Carlos WATZKA: Sinnes-Wandel? Die Moderne und die Krise der Wahrnehmung. - IN: Kultur-Identität-Differenz. Moritz CSÁKY, Astrid KURY, Ulrich TRAGATSNIG Hg. - Innsbruck: Studienverlag 2004. S.101-128. S.114.

112 ANDREOTTI, 1996. S.189.

113 MACH, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. - Jena: Fischer 1903.

114 KERNMAYER, FRUHWIRTH, MUNZ, WATZKA, 2004. S.103.

115 CSÁKY, Moritz, Johannes FEICHTINGER, Peter KAROSHI, Volker MUNZ: Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne. - IN: Kultur-Identität-Differenz. Moritz CSÁKY, Astrid KURY, Ulrich TRAGATSNIG Hg. - Innsbruck: Studienverlag 2004. 13-43. S.29.

116 CSÁKY, FEICHTINGER, KAROSHI, MUNZ, 2004. S.30.

117 Vgl. KERNMAYER, FRUHWIRTH, MUNZ, WATZKA, 2004. S.102ff.

118 CSÁKY, FEICHTINGER, KAROSHI, MUNZ, 2004. S.30.

Auflösung der Substanz des menschlichen Subjekts, die in Machs vielzitierte Äußerung gipfelt: „Das Ich ist unrettbar“¹¹⁹.

Mario Andreotti setzt den Beginn der vielbeschriebenen „Krise des abendländischen Subjekts“¹²⁰ bei Sören Kierkegaard (1813-1855) an, der die menschliche Existenz als paradox und dissonant beschreibt¹²¹, wobei die Spaltung des abendländischen Subjekts in ein variables, mehrfach-determiniertes Konstrukt Friedrich Nietzsche (1844-1900) in seiner „Hypothese: Das Subjekt als Vielheit“¹²² auf den Punkt bringt. Nietzsche entlarvt das teleologisch-idealistische Wertesystem, das bei Hegel seinen Höhepunkt findet, als „Resultate bestimmter Perspektiven der Nützlichkeit zur Aufrechterhaltung und Steigerung menschlicher Herrschafts-Gebilde“¹²³, in deren Zentrum ein geschlossenes Subjekt steht. Bürgerliche Institutionen werden bei Brecht besonders in *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* auf ihre affirmative Funktion zur Aufrechterhaltung menschlicher Herrschafts-Gebilde, wie Nietzsche es nennt, hin geschildert.¹²⁴ Nietzsche zufolge gibt es keine den Dingen, Menschen, beziehungsweise der Welt als Ganzes innewohnenden höheren, mystischen Werte, was die Grundlage seines „entteleogisierten Wirklichkeitskonzeptes“¹²⁵ darstellt und im Nihilismus seinen Endpunkt findet. Während zu Beginn antiidealistischer Überlegungen, beispielsweise bei Schopenhauer, die Erkenntnis, dass Wahrnehmung bloß subjektiv möglich ist, zu einem radikalen Subjektivismus in der Ästhetik führt, indem Romantik und bürgerlicher Realismus das Subjekt zum Zentrum des ästhetischen Schaffens erheben, wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Kategorie des Subjekts als Zentrum auch der Ästhetik zunehmend brüchig. Es kommt zur „Entthronisierung des Menschen“¹²⁶ als einheitsstiftende Größe sowohl in der Philosophie als auch in der Ästhetik und somit zum Beginn der Mikroepoche der Modernismen innerhalb der ästhetischen Moderne.

119 MACH, 1903. S.20.

120 Vgl. SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. - München: Beck 1959.

121 Vgl. ANDREOTTI, 1996. S.177f.

122 NIETZSCHE, Friedrich: *Werke*. Karl SCHLECHTA Hg. - Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1969. Bd.IV.S.473.

123 NIETZSCHE, 1969. Bd.IV.S.678.

124 Vgl. Kap.VI. Schreiben „ex negativo“ – *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931/32)

125 ANDREOTTI, 1996. S.160.

126 LIEDERER, 2004. S.15.

Interessant ist hierbei, dass die Krise des Subjekts ein Phänomen ist, dass sowohl die klar anti-materialistische Theorie Machs als auch Marx und Engels postulieren.

Max Planck formuliert 1900 die Quantentheorie, Albert Einstein entwickelt zwischen 1905 und 1916 die Relativitätstheorie¹²⁷, Niels Bohr stellt das Komplementaritätsprinzip 1927 auf und Werner Heisenberg formuliert in den 1920er Jahren die Unschärferelation.¹²⁸ All diese rasch aufeinanderfolgenden physikalischen und philosophischen Erkenntnisse führen zum allgemeinen Bewusstsein eines immer größeren universellen Unbestimmtheitsgrades in allen Bereichen der Wissenschaften und des öffentlichen Lebens. Der aufkommende Relativismus macht auch vor der Ästhetik nicht halt, weder auf theoretischer Ebene noch in der Kunstpraxis selbst.

Insbesondere die literarische Produktion Wiens und Zentraleuropas um 1900 thematisierte [...] sowohl in ihren theoretisch-poetologischen als auch in ihren fiktional-literarischen Manifestationen nahezu leitmotivisch jene Sprachskepsis oder gar Sprachkrise, die sich als Nachdenken über das Material, in dem sich Literatur artikuliert, äußere.¹²⁹

Bezüglich Sprache entwickeln sich „grundlegende Zweifel an deren Substantialität“¹³⁰, die mit der Krise substantieller Größen in der Wahrnehmungstheorie korrespondieren und etwa von Ernst Mach verhandelt wurden. Es wird grundlegend angezweifelt, ob Sprache außersprachliche Wirklichkeit adäquat wiedergeben könne. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) setzt Sprachkritik überhaupt an den modernen Beginn einer jeden möglichen Philosophie.¹³¹ Der Mach-Schüler Fritz Mauthner (1849-1923) kommt zu dem Schluss, dass es nur eine Wirklichkeit gibt, die der Mensch in seiner Einheit nicht erfassen kann, da er keine Sinne für alle Vorkommnisse der Wirklichkeit

127 EINSTEIN, Albert: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie. - Braunschweig: Vieweg 1919.

128 Vgl. KERNMAYER, FRUHWIRTH, MUNZ, WATZKA, 2004. S.116. - vgl.a. SHEPPARD, 2000. S.35-39. - vgl.a. LIEDERER, 2004.S.16.

129 KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.116.f.

130 KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.115.

131 Vgl. KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.115f. Und CSÁKY, FEICHTINGER, KAROSHI, MUNZ, 2004. S.31.

evolutionär entwickelt hat, wie beispielsweise Sinne für Elektrizität oder Magnetismus, worin eine eindeutige Bejahung einer konstruktiven Verbindung von Naturwissenschaft und Philosophie zu sehen ist.¹³² Er setzt Sprache mit Vernunft gleich, die Teil des Verstandes ist, wobei versprachlichter Verstand eben Vernunft wäre. Insofern gibt es kein Denken über das Sprechen hinaus und Sprache ist bei Mauthner generell ein reiner Gebrauchsgegenstand, der nur im Sprechakt existiert und ohne Gebrauch schlicht nicht „ist“. Auch Mauthners Ansatz ist insofern als materialistischer Ansatz zu verstehen. Weiters ist Sprache nur zwischen Menschen möglich und der Gebrauch in der jeweiligen Sprache bestimmt die Bedeutung. Eine wahre Bedeutung gibt es demnach nicht, auch wenn eine Wirklichkeit in ihrer Totalität von Mauthner, den Bertolt Brecht 1921 in seinem Tagebuch als „großen Schriftsteller[]“ (GBA 26,227) bezeichnet, nicht per se angezweifelt wird, sondern lediglich die Erkenntnisfunktion von Sprache und somit des menschlichen Denkens überhaupt. Problematisch ist: „Sie [die Sprache] macht uns glauben, jedes Wort müsse die Bezeichnung für etwas Außersprachliches sein: weil ein Wort da sei, müsse diesem Wort auch etwas Wirkliches entsprechen.“¹³³ Dieses Phänomen, das Mauthner als „Wortaberglauben“¹³⁴ bezeichnet, wird vor allem von Herrschaftsinstitutionen und Machthabern zur Unterdrückung benutzt, indem die faktische Wirklichkeitsähnlichkeit der Sprache als falsche Wirklichkeit deklariert wird und von den Sprachnutzern auch ersehnt wird. Der Mensch verfügt über „drei Bilder der Welt: das adjektivische, das verbale und das substantivische“¹³⁵, wobei die adjektivische Wahrnehmung die wahrhaftigste ist, da sie den Empfindungen entspricht und somit die Grundlage für die verbale Wahrnehmung –im Sinne einer kausalen Verknüpfung adjektivischer Elemente – ist, und auch der subjektiven Wahrnehmung, indem Bündel von Eigenschaften (adjektivische Bündel) Substantive bilden, die vortäuschen in der Wirklichkeit Substanzen (adjektivische Entitäten) zu stellen.¹³⁶ Mauthner kritisiert die mythisierende Funktion von Sprache und stellt fest, dass der Wunsch, die

132 Vgl. KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.117.

133 KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.120.

134 MAUTHNER, Fritz: Das philosophische Werk. Ludger LÜTKEHAUS Hg. Bd.II.1. Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.1. Zur Sprache und Psychologie. - Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999. S.155.

135 KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.120.

136 Vgl. KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.120f.

Wirklichkeit als Ganzheit zu erfassen, schon durch die „drei Bilder der Welt“ unmöglich ist. Entscheidend ist die Erkenntnis, „dass Wort und Wirklichkeit einander nicht mehr decken, dass es eine Identität von Sprache und Sein nicht gibt.“¹³⁷ Damit bricht die „aristotelische Idee der *adaequatio intellectus et rei*, der Einheit von Denken und Sein“¹³⁸ zusammen. Nicht mehr der symbolisch semantische Gehalt des einzelnen sprachlichen Zeichens steht im Vordergrund, sondern deren paradigmatisch-syntaktische Beziehung untereinander, deren „Viel-Deutigkeit“, vergleichbar mit der veränderten Subjektwahrnehmung nach Nietzsche. Mario Andreotti geht davon aus, dass das feste Zeichen und insofern die feste Semantik Basis des mimetischen Kunstprinzips des bürgerlichen Ästhetizismus im 19. Jahrhundert ist. Mit dem Wandel zum immer arbiträrer werdenden Zeichenbegriff muss der Mimesischarakter der Kunst zugunsten von Semiosis aufgegeben werden: „In der Auflösung der konventionellen Bezüglichkeiten der Signifikanten schwindet der Ich- und Dingbezug von Sprache.“¹³⁹ Diese Abwendung vom mimetischen Prinzip entspricht auch der für Modernismen typischen Autoreferentialität, beziehungsweise dem direkten Zusammenspiel der modernistischen Inhalte und der sich verändernden Textform, also einem beginnenden ästhetischen Strukturwandel. Das Epische Theater Brechts ist für einen solchen Strukturwandel innerhalb der modernistischen Theaterlandschaft beispielgebend, wendet er sich doch klar vom kausal-logischen Aufbau realistischer und auch noch naturalistischer Dramenproduktion ab und schafft ein Theater der Unterbrechungen, welches nicht mehr Wirklichkeit abbilden will, sondern Phänomene, die für die Lebenswirklichkeit des Publikums relevant sind, andeuten soll.

Der Schwenk vom universalistischen Weltverständnis hin zu einem pluralistischen Ansatz, der sich durch die fragmentarisch erfahrene Lebenswirklichkeit im frühen 20. Jahrhundert vor allem unter Einfluss der Großstadterfahrung und Urbanisierung vollzieht und sowohl in den philosophischen Schriften wie auch in den Naturwissenschaften dieser Zeit zu einer zunehmend pluralistischen Methodik führt, beeinflusst radikal die ästhetische Formsprache der Jahrhundertwende. Die

137 ANDREOTTI 1996. S.189 – vgl.a.: SHEPPARD, 2000. S.62f.

138 ANDREOTTI 1996. S.188.

139 KERNMAYER, FRUHWIRT, MUNZ, WATZKA, 2004. S.115.

„Erkenntnis von der Pluralität der Wissens- und Erkenntnisformen“¹⁴⁰ führt zu einer nie dagewesenen ästhetischen Experimentierfreudigkeit sowohl auf Inhalts- als auch auf Strukturebene der Texte.

2.2. Der Weg zum Epischen Drama Brechts vom 19. ins 20. Jahrhundert

Der Beginn einer antiidealistischen Wende zeichnet sich im Bereich der Ästhetik seit der Romantik ab. Die mit Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) beginnende Aufwertung des „Hässlichen“ gegenüber dem „Schönen“ als zentrale Kategorie in der Kunst läutete einen hermeneutischen Traditionsbruch ein, der auch Folgen für die Textstruktur haben sollte.

Während bis zum beginnenden 19. Jahrhundert Literatur vor allem „Schöne Literatur“¹⁴¹ zu sein hatte bzw. Schilderungen von Grausamkeit ästhetisch verschönt werden mussten¹⁴², wird nun die „Un- oder Anti-Schönheit“¹⁴³ zusehends Mittelpunkt des ästhetischen Interesses. „Hand in Hand mit der Konstituierung des Interessanten als einem neuen Wertkriterium ging die Aufwertung des Hässlichen, Widerwärtigen und Abscheulichen als Gegenstand der ‚Schönen Literatur‘.“¹⁴⁴ Besonders die französischen Lyriker des 19. Jahrhunderts – unter anderen Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud und Paul Verlaine, um nur einige zu nennen – beeinflussten mit ihrer unkonventionellen Ästhetik des Hässlichen, Bösen, Triebhaften wesentlich die Modernismen der Jahrhundertwende. Darunter auch den jungen Bertolt Brecht, der von der unkonventionellen, ausschweifenden Lebensführung dieser Autoren begeistert war, die sich gegen das vorherrschende Ideal des gelehrten, gut situierten und disziplinierten „Bürger-Künstlers“¹⁴⁵ stellten und „das genialisch ungebundene oder taugenichtsartige

140 SCHERKE, CELESTINI, 2004. S.349.

141 Etwa bei Johann Christoph Gottsched: *Versuch eine critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1729/30).

142 Vgl. KIESEL, 2004. S.99ff.

143 KIESEL, 2004. S.101.

144 KIESEL, 2004. S.101.

145 KIESEL, 2004. S.109.

umherschweifenede Leben zum Ausweis echten Künstlertums“¹⁴⁶ erhoben. Im 1919 erschienenen Stück *Baal* (GBA 1,17-82) wird eine solche Dichterfigur zum Protagonisten, der zwar einerseits seine Dichterexistenz verklärend zelebriert, aber durch sein zügelloses Leben voller Ausschweifungen, Saufgelage und Hurereien eine eben solche Existenz beständig selbst untergräbt. Zentral ist der Begriff des „Assozialen“ als Gegenentwurf zu einer sich zunehmend zivilisatorisch ausdifferenzierenden Gesellschaft innerhalb der modernen Großstädte.

Für die Beschreibung einer solchen großstädtischen Lebenswelt als „Dickicht“ bzw. als „Sumpf“ im Stück *Im Dickicht* (GBA 1,343-435) erscheint es mir treffend von einer Ästhetik des Hässlichen und Diffusen in Anlehnung an die Romantik zu sprechen. Bezüglich der Struktur literarischer Texte kommt es mit der Romantik zu Neuerungen, die den Beginn der Makroepoche „ästhetische Moderne“ andeuten. Durch den Autonomieanspruch der Kunstwerke wird fragmentarisches Schreiben möglich, wobei die Fragmente und die Schilderungen von Ausschnitten einer imaginierten Welt im krassen Gegensatz zu der – unter dem erörterten Einfluss von Modernität – zunehmend diffus erfahrenen Lebenswirklichkeit stehen. Innerhalb der Ästhetik verorten sich diese unvollendeten, fragmentarischen Versatzstücke als „Ausschnitt der Welt“¹⁴⁷, wodurch Kunst eine eskapistische Funktion in der literarischen Moderne zukommt.

Bertolt Brecht wendet sich mit seinem Theaterkonzept zwar ausdrücklich gegen eskapistische Formen der Kunst, die zur „falschen Harmonisierung der Lebenswirklichkeit“¹⁴⁸ verleiten, operiert jedoch auf der Ebene der Textstruktur mit der Möglichkeit des Fragments. Sein Theater der Unterbrechungen, in dem „jede Szene für sich“ (GBA 24,79 *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*) steht, das sich der „Montage“ (GBA 24,79) als Verfahren bedient und „in Kurven“ und „Sprüngen“ (GBA 24,79) das Geschehen erzählt, entsteht aus den Möglichkeiten fragmentarischer Textproduktion. Brecht verwendet ein Stilmittel der Romantik und funktioniert es radikal um, indem er es in sein dialektisches Gegenteil verkehrt. Während die Romantiker fragmentarisches Schreiben benutzten, um Ausschnitte eines

146 KIESEL, 2004. S.108.

147 Vgl. KLINGER, 2004. S.31.

148 Vgl. ANDREOTTI, 1996. S.181.

innerästhetischen holistischen Weltkonzeptes darzustellen, versucht Brecht mit denselben Mitteln auf die zunehmend zersplittert und chaotisch erfahrene Lebenswirklichkeit des beginnenden 20. Jahrhunderts hinzuweisen und eben diese zu problematisieren.

Der Versuch, das Publikum in den dramatischen Vorgang miteinzubeziehen und es aus seiner klassischen vom Bühnengeschehen abgeschotteten Rezeptionshaltung zu ziehen, beginnt im Drama der Romantik, wenngleich einmal mehr unter völlig veränderten Gesichtspunkten als später bei Brecht.

Während sich in der romantischen ‚Einheit von Poesie und Leben‘ die Publikumsrealität auf die poetischen Wirklichkeit hin bewegt und ihr angeglichen wird [...], überwiegt im Theater unseres Jahrhunderts [20.Jhdts.] die Absicht, Bühnen- und Spielwirklichkeit auf Lebens- und Publikumsrealität hinzuordnen und schließlich in sie eingehen zu lassen.¹⁴⁹

Trotz oftmals utopischer, wundersamer, unklassischer Handlungsentwürfe, wird in der Romantik versucht eine Steigerung der Illusionswirkung des klassischen Dramas zu erzielen, indem das Publikum ganz in der Diegese des Bühnengeschehens aufgehen soll. Umgekehrt greift das Epische Theater Teile der tatsächlichen Lebenswelt des Publikums auf und stellt diese derart verfremdet dar, dass den Zusehenden ein kritischer Standpunkt ermöglicht wird und es nicht zu einer Einfühlung, sondern zu einer kritischen Auseinandersetzung als Rezeptionshaltung kommen kann.

Die Entwicklung des Bürgerlichen Dramas in all seinen Varianten wird prägend für die Konzeption des Epischen Theaters, das sich als Gegenentwurf, als Entwurf „ex negativo“¹⁵⁰, zu diesem versteht. Während im Drama der europäischen Romantik „die offene Form, das Disparate und Fragmentarische“¹⁵¹ sich gegen das klassische Drama des 18. Jahrhunderts mit seiner auf Aristoteles zurückgehenden geschlossenen Dramenform wendet, strebt das Drama des Poetischen Realismus ab etwa 1848 wieder nach dem „geschlossenen Ganzen“¹⁵² und verpflichtet sich einmal mehr dem

149 HINCK, 1973. S.216.

150 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.33f.

151 SIMHANDL, 1996. S.159.

152 SIMHANDL, 1996. S.159.

ästhetizistischen Schönheitsideal von Kunst, das seit der deutschen Klassik die ästhetische Norm stellt und dessen lebensweltliche Grundlage humanistische Ideologien der Aufklärung bilden. Die politische Ohnmacht des Bürgertums – nach der gescheiterten Revolution 1848 – wird kompensiert durch einen Rückzug in den privaten Raum, innerhalb dessen holistische Allmachtsvorstellungen autonom verhandelt werden können. Für das Drama bedeutet dies, dass die klassische auf Aristoteles' *Poetik*¹⁵³ zurückgehende Dramenstruktur modernisiert wird, etwa durch die Aufhebung des Ständeklausels und die Ablösung der Aristokratie durch das Bürgertum als Personal des Dramas, was bereits bei den beiden Theaterreformern Denis Diderot (1713-1784) und Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) im 18. Jahrhundert der Fall passiert. Gefordert wird ein neuer Realismus auf dem Theater, wobei vor allem Inhalte verhandelt werden sollen, die das zeitgenössische Publikum auch betreffen um eine Identifikation seitens des Publikums zu ermöglichen. Das bürgerliche Milieu bildet den Fundus für diese neuen Stoffe, die zwar realistisch und mit positivistischer Genauigkeit dargestellt werden sollten, aber mit Ergänzung durch idealtypische Anpassungen der realen Gehalte an ideelle moralische Standards des Bürgertums versehen. Zugleich wird das Versmaß in Anlehnung an Shakespeare revolutioniert, indem der klassisch höfische Alexandriner durch den Jambus und später durch Prosa ersetzt wird, was ebenso einem aufklärerischen Hang zum realistischen Drama entspricht. Elementar für das durch Lessing begründete „Bürgerliche Trauerspiel“¹⁵⁴ ist der eingeleitete Funktionswechsel des Theaters. Im Zentrum der Umfunktionierung steht die aristotelische Katharsis-Theorie:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.¹⁵⁵

Während Aristoteles' Konzept der Reinigung von Erregungszuständen (Katharsis) vor

153 ARISTOTELES: Die Poetik. Griechisch/Deutsch. Manfred Fuhrmann Übers. & Hg. - Stuttgart: Reclam 1982.

154 SIMHANDL, 1996. S.121.

155 ARISTOTELES, 1982. S.19.

allem auf „Erleichterung und Entlastung, letztendlich also auf Lustgewinn“¹⁵⁶ ausgerichtet ist, ersetzt Lessing „Jammern“ und „Schaudern“, durch „Mitleid“ und „Furcht“ und fügt der aristotelischen Katharsis eine moralische Komponente hinzu.¹⁵⁷ Die Tragödie eignet sich dadurch „als Mittel zur sittlichen Behauptung des Bürgertums gegenüber der Aristokratie“.¹⁵⁸ Brecht strebt mit seinem Epischen Theater eine Rückführung der Kunst in Lebenspraxis an, die er im Theater der Aufklärung bereits gegeben sah. „Die revolutionäre bürgerliche Ästhetik, begründet von den großen Aufklärern Diderot und Lessing, definiert das Theater als eine Stätte der Unterhaltung und Belehrung.“ (GBA 22.1, 546 *Über experimentelles Theater*) Der gesellschaftliche Zweck des frühen bürgerlichen Theaters ist für Brecht relevanter als die strukturellen Uneinigkeiten mit dem Konzept Lessings. Ich denke, dass darin auch der Grund zu finden ist, weshalb Brecht nicht das Bürgerliche Theater dem Epischen Theater programmatisch entgegen stellt, sondern das Aristotelische Theater als Angriffspunkt nennt und für eine „nichtaristotelische Dramatik“ (GBA 22,168 *Nichtaristotelische Dramatik und wissenschaftliche Betrachtungsweise*) plädiert. Mit einer „nichtaristotelischen Dramatik“ beziehungsweise der Gegenüberstellung der „dramatischen“ und der „epischen“ Form des Dramas (vgl.: GBA 24,78f *Anmerkungen zu Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*), ist der völlige Bruch mit einer Theatertradition gemeint, deren Anfang Brecht bei Aristoteles setzt und wovon die bürgerliche Dramatik des 19. Jahrhunderts eine Variante ist. Vermutlich wollte Brecht mit seiner provokativen Polemik gegen Aristoteles, der „die epische und die dramatische Form des Vortrags der Fabel für grundverschieden voneinander hielt“ (GBA 22,107 *Das epische Theater*), den Anspruch des „Neuen“ in seiner Theorie verdeutlichen und die gesamte Theatergeschichte seit Aristoteles plakativ hinter sich lassen. In diesem Punkt ist Brecht deutlich den Modernismen der Jahrhundertwende zuzuordnen, deren Modernitätsanspruch sich vor allem in einem radikalen Traditionsbruch manifestierte: „[D]as Epochenbewußtsein der Moderne [konstituiert]

156 SIMHANDL, 1996. S.121.

157 Vgl. LESSING, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Klaus L. BERGHAHN Hg. & Komm. - Stuttgart: Reclam 2003. S.695f. (= Nachwort S.654-697)

158 SIMHANDL, 1996. S.121.

sich durch den Eindruck des radikalen Bruchs mit der Vergangenheit und [ist von] der Unvergleichbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart geprägt.“¹⁵⁹

Die pädagogische Absicht, die sich schon bei Lessing mit seiner Konzeption eines Theaters der „Unterhaltung“ und „Belehrung“ abzeichnet, wird von Brecht weiter entwickelt und zeitgemäß umfunktioniert.

Die radikalste Abwendung vom bürgerlichen Dramenprinzip, das weiterhin das aristotelische Theater zur Grundlage hat und seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Norm angesehen werden kann¹⁶⁰, stellt die Gegnerschaft zum Illusionstheater dar. Nicht idealtypische Stoffe und Verhältnisse sollen geschildert werden, nicht eine in sich geschlossene Bühnendiegese soll gezeigt werden. Im krassen Gegenteil soll das illusionistische System der bürgerlichen Dramatik – das sowohl inhaltlich als auch bühnenpraktisch auf Verklärung und Eskapismus zielt und auf eine mitfühlende Rezeptionshaltung angewiesen ist, die nur durch Einfühlung seitens des Publikums in das Hauptpersonal der Theaterhandlung passieren kann – vollständig unterwandert werden.

Brechts Überlegungen beginnen, wie bereits die Überlegungen Lessings und Diderots, und vergleichbar mit weiteren modernistischen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, etwa dem Naturalismus, mit dem Wunsch, das Theater realistischer zu gestalten. Gefordert wird eine neue Form von Realismus, der sich an den Wissenschaften orientiert und somit gegen Idealismen des bürgerlichen Realismusprinzips ausgerichtet ist.

Ausgangspunkt ist der Wunsch nach einem zeitgemäßen Theater, das sich an ein modernes zeitgenössisches Publikum richtet, wobei Brecht annimmt, dass dieses Publikum seine eigenen Anforderungen an ein neues Theater noch nicht erkannt hat. „Das Wesentliche am epischen Theater ist es vielleicht, daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der

159 KLINGER, 2004. S.24.

160 Vgl. SIMHANDL, 1996. S.116-216. Vgl.a. Zur Normenbildung in der Gattungstheorie: ZELLER, Rosmarie: Gesetzmäßigkeiten literarischen Wandels am Beispiel des Dramas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. - IN: Modelle des literarischen Strukturwandels. Michael TITZMANN Hg. - Tübingen: Niemeyer 1991. S.89-102.

Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen.“ (GBA 21,210 *Schwierigkeiten des epischen Theaters*) Im November 1927 stellt Brecht erstmals die Begriffe „Gefühl“ und „Verstand“ in seiner Theatertheorie gegenüber (vgl. GBA 21,682), wobei wichtig ist, dass die Entwicklung des Epischen Theaters in den 1920er Jahren von Brecht keineswegs als abgeschlossen angesehen wurde, beziehungsweise seine Äußerungen zum Theater noch keine Ästhetik bilden sollten. (vgl. GBA 21,206) „Sie [Brechts Äußerungen zum Theater] sollen mehr das Gesicht dieser Generation [der Generation der 20er Jahre, also der modernen Generation] zeigen und die Art, wie sie dem Theater überhaupt gegenüberstehen.“ (GBA 21,206 *Zu Aufsätzen für den „Berliner Börsen-Courier“*)

Grundsätzlich handelt es sich bei Brechts frühen Überlegungen zum Theater um eine kritische Bestandsaufnahme der Theaterlandschaft und der dramatischen Spielformen seiner Zeit. Diese Bestandsaufnahme wird Ausgangspunkt einer fundierten Kritik, im Zuge derer zuerst der Ruf nach neuen Stoffen – also zeitgemäßen Inhalten – laut wird und in weiterer Folge, der Ruf nach einem neuen Stil, also einer adequaten theatralischen Formensprache für die Verhandlung der veränderten Inhalte. Die neue Form wendet sich radikal vom auf Einfühlung gerichteten Illusionsprinzip des Bürgerlichen Theaters ab, das Brecht seit 100 Jahren, also etwa seit dem Beginn der ästhetischen Moderne, wie sie hier verstanden werden soll, als unverändert ansieht. (vgl. GBA 21,198 *Piscatortheater*)

Mit der Kritik an überkommenen Stoffen sind vor allem die Schilderungen des privaten bürgerlichen Milieus gemeint, die keinen realgesellschaftlichen Bezug darstellen. 1920 hält Brecht fest: „Das Theater ist auch eine dumme Sache und schädlich, weil es dumme und schädliche Dinge so wichtig macht.“ (GBA 21,91 *Das Theater ist auch eine dumme Sache*)

2.2. a. Neue Stoffe: Wandel des Realismusprinzips im Drama der Moderne

Der erste Angriff die Normen erfolgt in der Regel über den Stoff: „Die thematischen Normen haben mit den ideologischen Normen zusammen den direktesten Bezug zur Wirklichkeit, weshalb sie schnelleren Veränderungen unterliegen als andere Normen.“¹⁶¹ Dieses Phänomen trifft auf Brechts Episches Theater ebenso zu wie auf das Entstehen des Bürgerlichen Theaters, auf das Rosemarie Zeller sich hier bezieht. 1929 hält Brecht in seinem Text *Über Stoffe und Form* (GBA 21,302-304) für den Berliner Börsencourier fest: „Die erste Etappe sind die neuen Stoffe, [...]“ (GBA 21,302) Ein zeitgemäßes Theater kann für Brecht nur ein Theater sein, dass sich mit zeitgemäßen Vorgängen befasst und zeitgemäße Typen auf die Bühne stellt, die sich ebenso zeitgemäß logisch oder a-logisch verhalten. Dargestellt werden sollen Prozesse, die „einem Publikum, das wirklich heute heutiges Geld verdient und heute heutiges Rindfleisch ißt, etwas geben [können].“ (GBA 21,120 *Mehr guten Sport*) Dieser Schrei nach einem neuen Realismus fordert die Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse unter dem Einfluss der bereits skizzierten Modernität in allen Aspekten des Lebens: „Grund: die Kunst folgt der Wirklichkeit.“ (GBA 21, 302 *Über Stoffe und Form*) Die angesprochene Wirklichkeit ist determiniert durch die Probleme und Errungenschaften der Moderne.

Insofern ist es nur folgerichtig, dass Brecht im Drama des Naturalismus um die Jahrhundertwende die Wurzeln seines Epischen Theaters sieht, da mit der naturalistischen Dramenproduktion ein radikaler Wahrheitsanspruch¹⁶² auch für das Theater gefordert wird. Die Gleichzeitigkeit der Entstehung des rationalen Realismusprinzips und des Siegeszuges der Wissenschaften ist unverkennbar. Strenge Milieuschilderung und Sozialkritik durch die Darstellung der prekären Verhältnisse vor allem des sich zusehends als Klasse etablierenden Proletariats sind die Themen der naturalistischen Dramenproduktion, dessen wohl berühmtestes Stück Gerhart

¹⁶¹ ZELLER, 1991 S.95.

¹⁶² Vgl. LEHMANN, Hans-Thies: Theater als Experimentierfeld. Mejerhol'd, Brecht, Artaud. - IN: Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Rolf GRIMMINGER u.a. Hg. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S.368-894. S.370.

Hauptmanns *Die Weber*¹⁶³ ist, das 1891/92 erschienen war. Im bereits zitierten Radiogespräch *Neue Dramatik* (GBA 21,270-275) setzt Brecht 1929 die Anfänge des Epischen Theaters mit den Anfängen des Naturalismus gleich und streicht den direkten Einfluss der radikalen Fortschritte der Wissenschaften auf diesen Prozess hervor (vgl. GBA 21,273). Der Aufschwung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert führt zu einer naturwissenschaftlich-positivistischen Wende auch in der Ästhetik.¹⁶⁴ Die neuen Stoffe sind laut Brecht mit der „alten“, „dramatischen“ Form nicht mehr darstellbar, stattdessen lehnten sich die Naturalisten an die Form der bürgerlichen Romane an, aus denen sie ihre Stoffe bezogen, die eben eine epische Form war.

Was Brecht und den Naturalismus miteinander verbindet, ist zunächst das Prinzip der Wissenschaftlichkeit: die brüske Ablehnung jeglicher Metaphysik, das Streben nach Wahrheit und die ‚hochmoralische Absicht‘, alle Erscheinungen dieser Welt zu beherrschen, zu lenken, zu verändern.¹⁶⁵

Die „hochmoralische Absicht“ spricht Brecht dem Naturalismus jedoch ab, da die bloße Ausstellung der prekären Verhältnisse in der modernen Lebenswelt nicht ausreicht, um eine Veränderung, eine Revolution, anzuzetteln. Sinnvolles Theater ist für Brecht immer nur progressives Theater, gemäß der Äußerung: „Der Schrei nach einem neuen Theater ist der Schrei nach einer neuen Gesellschaftsordnung.“ (GBA 21,238 *Über eine neue Dramatik*) Die Ausweglosigkeit des Personals des Naturalismus und die scheinbare Unveränderbarkeit der sozialen Zustände in der Bühnendiegeese ist Hauptangriffspunkt der Brecht'schen Kritik:

Das Wort Naturalismus ist selber schon ein Verbrechen, die bei uns bestehenden Verhältnisse zwischen den Menschen als natürlich hinzustellen, wobei der Mensch als ein Stück Natur, also als unfähig, diese Verhältnisse zu ändern, betrachtet wird, ist eben verbrecherisch. (GBA 21,232 *Über die Verwertung der theatralischen Grundelemente*)

163 HAUPTMANN, Gerhart: *Die Weber*. - Stuttgart: Reclam 1999.

164 Vgl. ANDREOTTI, 1996. S.181.

165 GRIMM, Reinhold: *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik*. - Kronberg: Athenäum 1978. S.43.

Die Veränderung des Realismusprinzips der Naturalisten zum Realismusverständnis Brechts ist hier deutlich auszumachen. Während positivistische Genauigkeit bei der Schilderung der Zustände Wahrheit im naturalistischen Drama vermitteln sollte, geht Brecht einen Schritt weiter, indem er einen historisch-materialistischen Ansatz als wissenschaftliche Grundüberlegung zu seiner Dramatik hinzuzieht. Bedenkt man, dass es sich beim Drama um die literarische Gattung mit dem stärksten Bezug zur Gesellschaft handelt, da es einerseits das menschliche Zusammenleben zu einer bestimmten Zeit zum Inhalt hat und in weiterer Folge das Publikum als Adressat immer ein Ausschnitt der zur Zeit gegebenen Gesellschaft stellt¹⁶⁶, ist der Einbezug historisch-materialistischer – und in diesem Sinne soziologischer – Überlegungen in ein dramatisches Realismuskonzept nur folgerichtig: „Hatte Lessing den ‚mythischen Fall‘ des Dramas der aristotelischen Poetik durch den ‚psychologischen Fall‘ [...] abgelöst, so wird er nun durch den ‚soziologischen Fall‘ ersetzt.“¹⁶⁷ Die Konstruiertheit und Determiniertheit gesellschaftlicher Strukturen und deren Einfluss auf die Handlungen innerhalb dieser Netzwerke zu zeigen, bedeutet für Brecht eher realistische Darstellungsweise als die minutiöse Abbildgenauigkeit des Naturalismus. Determinismen sollen durchschaubar und dadurch veränderbar gemacht werden. Zu diesem Zweck ist eine veränderte Rezeptionshaltung nötig.

2.2. b. Veränderung der Rezeptionsbedingungen und -haltung: Brechts Plädoyer für ein anti-illusionistisches Theater

Schon 1926 schreibt Brecht: „Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens. Unser Theater ist also ein Nonsens.“ (GBA 21,121 *Mehr guten Sport*) Der Ruf nach einem anti-ästhetizistischen Theater, das Kunst praktisch in der Lebenswirklichkeit nutzbar macht, ist hier einmal mehr zu vernehmen. Vergleichbar wäre dies mit der Feststellung Peter Bürgers, dass es in der modernen Kunst zwischen Werken

166 Vgl. HINCK, 1973. S.12.

167 HINCK, 1973. S.113.

affirmativer und kritischer Haltungen zu unterscheiden gelte, die er auf die Marxsche Religionskritik und Herbert Marcuses Terminologie zurückführt.¹⁶⁸ Als Werke mit affirmativem Gehalt wären demnach Werke der Bürgerlichen Kunsttradition zu bezeichnen, die durch ihren Autonomieanspruch – also ihrem „Status, den die Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene in der bürgerlichen Gesellschaft einnimmt“¹⁶⁹ – als wirkungslos für die Gesellschaft gelten. Die in der Kunst tradierten ideellen humanistischen Werte werden nur in der Fiktion realisiert, was nicht nur „praktische Folgenlosigkeit“¹⁷⁰ bedeutet, sondern zusätzlich dem Erhalt einer als verwerflich dargestellten Ordnung dient, indem sie diese Ordnung als scheinbar unveränderliche, geradezu metaphysische gelten lässt. Brechts Naturalismuskritik klingt hier an und es kommt zu Brechts Versuch, einen affirmativen Kunstanpruch durch einen kritischen zu ersetzen, was im Theater durch den Einbezug des Publikums und somit durch die Aufgabe des bürgerlichen Illusionsprinzips – sowohl auf Ebene der Theatertexte, als auch auf Ebene der Inszenierung – passieren soll. Auf die Frage, was wohl ein zeitgemäßes Publikum auf dem Theater sehen möchte, antwortet Brecht 1925: „Als Menschen dieser Zeit haben Sie das Bedürfnis, Ihre Kombinationsgabe spielen zu lassen, und sind steif und fest gesonnen, Ihr Organisationstalent gegenüber dem Leben, nicht minder auch meinem Bild davon, Triumphe feiern zu lassen.“ (GBA 21,117 *An den Herrn im Parkett*) Die Idee eines aktiv beteiligten, mitdenkenden Publikums, das kritisch seine eigenen Schlüsse aus dem Geschehen auf der Bühne zieht – in Anlehnung an die moderne Lebenspraxis eines modernen Publikums, das sich durch „Organisationstalent“ auszeichnet – widerspricht radikal dem illusionistischen Einfühlungsprinzip der bürgerlichen und auch noch der naturalistischen Dramatik, die vor allem auf Mitleid abzielen. „Und sie müssen nicht auf seelische Erschüttern lauern und mit den Zeitungen übereinstimmen, sondern sie schauen zu, wie es mit einem Mann gut geht oder abwärts, wie er unterdrückt wird oder Triumphe feiert, und sie erinnern sich an ihre Kämpfe vom Vormittag [...],“ (GBA 21,56 *Das Theater als sportliche Anstalt*) bemerkt Brecht als Zweiundzwanzigjähriger.

168 Vgl. BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974. S.11-18.

169 BÜRGER, 1974. S.15.

170 BÜRGER, 1974. S.15.

Die von Brecht gewünschte neue Rezeptionshaltung bezeichnet er zu Beginn seiner Überlegungen in den frühen 20er Jahren als eine dem Sportpublikum gemäße Haltung. (vgl. GBA 21,56f *Das Theater als Sport*) Also eine Haltung, die ein aktives Mitdenken und vor allem eigene Standpunkte provozieren soll, denn nur darin erkennt Brecht das lustvolle Empfinden von „Spaß“ für ein zeitgemäßes Publikum, dass jeder Naivität entsagt. (vgl. GBA 21,199 *Theatersituation 1917-1927*) Die Rezeptionshaltung der Bürgerlichen Dramatik vergleicht Brecht früh mit der Haltung einer Glaubensgemeinschaft der Institution Kirche gegenüber (vgl. GBA 21,56 *Das Theater als sportliche Anstalt*), wobei sich vor allem in den frühen Gedichten, Anekdoten und Stücken Brechts nihilistische Züge finden lassen. „Je weniger es Gott gibt, desto sinnloser kann alles sein und so verfahrenere. Wer sagt, daß über allen Instanzen eine Beschwerdeinstanz thront, daran glauben wir doch nur, weil es auf Erden keine gibt,“ heißt es 1920. (GBA 21,95 *Niemand weiß, was uns bevorsteht*)

Letztlich fordert Brecht eine „ganz neue Haltung des Publikums [...], jene kühle, forschende, interessierte Haltung, nämlich die Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters.“ (GBA 21,275 *Neue Dramatik*) Mit dem Versuch, die Kunst mithilfe der Wissenschaft in Lebenspraxis zu überführen, steht Brecht deutlich in der modernistischen Tradition Machs und vor allem Mauthners, deren deterministische Ansichten in Bezug auf gesellschaftliche Konstrukte Brecht vermutlich geteilt hat. Außerdem ist die Nähe zu einem materialistischen Welterklärungsmodell zu erkennen. Geht man davon aus, dass ein modernes Theater nach Brecht unbedingt notwendig ist, weil die neuen Stoffe mit der bürgerlich-dramatischen Dramentechnik nicht mehr darstellbar sind, so stellt sich zuerst die Frage: weshalb? Die Begründung ist darin zu suchen, dass Kunst der Wirklichkeit folgen soll (vgl. GBA 21,302 *Über Stoffe und Form*). Die moderne Wirklichkeit im 20. Jahrhundert ist radikal beeinflusst von den Errungenschaften der Modernität:

Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte, die Katastrophen von heute verlaufen nicht geradlinig, sondern in der Form von Krisenzyklen, die „Helden“ wechseln in den einzelnen Phasen, sind auswechselbar usw., die Kurve der Handlungen wird durch *Fehlhandlungen* kompliziert, das Schicksal ist keine

einheitliche Macht mehr, [...] Schon zur Dramatisierung einer simplen Pressenotiz reicht die dramatische Technik der Hebbel und Ibsen bei weitem nicht aus. (GBA 21,303 *Über Stoffe und Form*)

Herauszulesen ist 1929 bereits deutlich, dass die veränderte Ökonomie als Grundlage der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse angesehen wird. Im Jahr darauf, 1930, hält Brecht fest: „Die Ökonomie ist weder das Hauptstoffgebiet der Kunst, noch ist ihre Umformung oder Verteidigung eines ihrer Ziele: sie ist, sowohl mehr als auch weniger: ihre Voraussetzung.“ (GBA 21,376 *Rolle der Ökonomie für die Kunst*) Innerhalb der veränderten kapitalistischen Gegebenheiten der modernen Industrielandschaft entstehen die großen Stoffe der neuen epischen Dramatik. Diese Stoffe entziehen sich einer klassischen fünftaktigen, geradlinigen Handlungskonzeption und in weiterer Folge kann ein Einfühlungstheater im Sinne der Bürgerlichen Illusionsdramatik nicht mehr funktionieren, weil die Angelpunkte dieses Einfühlungstheaters brüchig werden: das geschlossene Subjekt. Als zweiten Punkt seiner neuen Dramaturgie, nennt Brecht die „Gestaltung der neuen Beziehungen“ (GBA 21,302 *Über Stoffe und Form*), die mit dem Sturz des festen Subjekts auf dem Theater beginnen und nun genauer untersucht werden sollen.

2.2. c. Kollektivistische Wende in der modernen epischen Dramatik

Das feste, unveränderliche, in sich geschlossene, bürgerliche Subjekt bildete das Zentrum der idealistischen bürgerlich-autonomen Ästhetik. „Besaß der Mensch noch in der Dichtung der frühen Neuzeit fast durchwegs eine Art Gruppenexistenz, so wird er seit der Aufklärung immer individueller gesehen. Das Ich löst sich aus den ständischen Bindungen und findet gleichsam zu sich selber.“¹⁷¹ Zwar vollzog sich diese Loslösung vom Heldenprinzip des Bürgerlichen Dramas bereits in den naturalistischen Milieuschilderungen: „[t]reibende Kraft [war] hier nicht mehr ein individueller Held,

171 ANDREOTTI, 1996. S.90.

sondern die Menge“¹⁷², doch in ihrer Gesamtheit agierten diese Gruppen noch als tragischer Held. Im Naturalismus wurde „[d]as Gesellschaftsdrama [...] überlagert durch die Seelentragedie.“¹⁷³

Die Dramen des Impressionismus und Surrealismus, die sich in die „Vielzahl nebeneinander und ineinander wirkender Strömungen“ der Modernismen der Jahrhundertwende einfügen, wenden sich radikal gegen den als „Kunstfeindlichkeit und einseitige Rationalität“ erachteten realistischen Anspruch des Naturalismus.¹⁷⁴ Insofern sind diese Dramen zum ästhetizistischen Lager der Modernismen zu zählen, in dem Individualismus und Subjektivismus zum zentralen Gestaltungsprinzip werden. Das impressionistische Drama lehnt sich an wissenschaftliche Erkenntnisse aus Physik und Philosophie, die sich gegen logisch haltbare Entitäten in der Wirklichkeit zugunsten eines pluralistisch-fragmentarischen Wirklichkeitszugangs aussprechen. Ernst Machs Erkenntnisse, nach denen es „keine konstante Wirklichkeit und auch kein Ding an sich“ gibt und Realität bloß als eine „Reihe von Impressionen und Empfindungen“ erfahrbar ist, wird formgebend.¹⁷⁵ Wesentlicher Unterschied zu den Charakteren des „Bürgerlichen Charakterdramas“¹⁷⁶, das „auf der Idee eines Ewig-Menschlichen“¹⁷⁷ und insofern einem teleologischen Weltverständnis gründet, ist die Preisgabe der statischen Figurenkonzeption. Beeinflusst durch die vitalistischen Ansichten Friedrich Nietzsches und durch die psychoanalytischen Erkenntnisse bezüglich der Inkohärenz und Vielschichtigkeit des menschlichen Bewusstseins durch Sigmund Freud (1856-1939)¹⁷⁸, kommt es zur Preisgabe des entelechischen, kausal-logischen Entwicklungsideals der Figur im Drama des Impressionismus und Symbolismus.

Ein Ich als feste, in sich einheitliche Größe gibt es nicht. Freud besteht auf der prinzipiellen Dichotomie von Bewusstem und Unbewusstem, die er später zur dreiteiligen Struktur von Es, Ich und Über-Ich (der Kontrollinstanz des Ich)

172 SIMHANDL, 1996. S.198.

173 SIMHANDL, 1996. S.194.

174 Vgl. SIMHANDL, 1996. S.209.

175 Vgl. SIMHANDL, 1996. S.210.

176 ANDREOTTI, 1996. S.96.

177 ANDREOTTI, 1996. S.109.

178 Vgl. WIEGMANN, 2005. S.23f.

erweitert. [...] Damit gibt Freud die idealistische Vorstellung eines Ich, das im Bewusstsein, in der Ratio gründet und so Herr seiner selbst ist, preis.¹⁷⁹

Zwar handelt es sich noch um Dramen, deren strukturaler Ausgangspunkt das Subjekt ist, aber die „[...] Personen spalten sich, verdoppeln sich, sie verflüchtigen und verdichten sich, zerfließen und fügen sich wieder zusammen“.¹⁸⁰ Die klassische, kausal-logische Textstruktur wird durch die veränderte Figurenkonzeption zusehends fragmentiert. „Die dramatische Wirklichkeit erscheint [...] aufgelöst in eine Vielfalt von Bildern, in denen sich Traum und Realität durchdringen. Das Bühnenbild wird zum Ausdruck der subjektiven Wirklichkeitserfahrung des Autors, [...]“.¹⁸¹ Die wichtigsten Vertreter dieser Strömungen sind August Strindberg (1849-1912) und Frank Wedekind (1864-1918), die den jungen Bertolt Brecht nachhaltig beeinflussten, vor allem mit der Konzeption ihrer Theatertexte als Aneinanderreihung einzelner, relativ unabhängiger Szenen, die zu einem wesentlichen Merkmal des Epischen Theaters werden sollten. Im Epischen Theater kann „jede Szene für sich“ (GBA 24,79 *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*) stehen, anstatt der kausal-logischen Szenenabfolge des geschlossenen Bürgerlichen Dramas.

Das Drama des Expressionismus, der etwa 1910 in Deutschland einsetzt, versteht sich als „Ausdruck (‚Expression‘) des schöpferischen Individuums“.¹⁸² Wirklichkeit wird in ihrer subjektiven Erfahrbarkeit stark überzeichnet wiedergegeben und soll dadurch einen „Appell zur Veränderung“¹⁸³ andeuten. Elementar ist, dass das Drama des Expressionismus zwar von einem radikalen Subjektivismus geprägt ist, sich jedoch nicht als eskapistische Kunstform versteht. Die Themen und Motivkreise der expressionistischen Dramenproduktion drehen sich um die veränderte Lebenswirklichkeit durch die immer schneller voranschreitende gesellschaftliche Modernität. Industrialisierung, Verstädterung, Technifizierung, Entgrenzung und der Zerfall der klassischen zwischenmenschlichen Strukturen, vor allem innerhalb der

179 ANDREOTTI, 1996. S.183f.

180 SIMHANDL, 1996. S.216.

181 SIMHANDL, 1996. S.215.

182 Vgl. SIMHANDL, 1996. S.224.

183 SIMHANDL, 1996. S.224.

modernen Großstädte, werden zum Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Krise, die im expressionistischen Drama den Inhalt stellt. Beschrieben werden soll der „Mensch[] an sich“ innerhalb dieser veränderten Lebenswirklichkeit, und obwohl es insofern zu einem „Verzicht auf Individualisierung“ kommt, verbleibt die Basis des expressionistischen Dramas im dramatischen Subjekt.¹⁸⁴

Zwar finden sich in den frühen Werken bis etwa Mitte der 1920er Jahre verstärkt Anlehnungen an den Expressionismus im Gesamtwerk Brechts, jedoch sind die Texte „geprägt von der immer heftiger und kritischer werdenden Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, der, obgleich er historisch bereits überholt ist, die zeitgenössische Literatur entscheidend bestimmt (bis ca. 1925).“¹⁸⁵ Obwohl die Kritik am Expressionismus bei Brecht häufig in Form einer Polemik gegen Georg Kaiser zum Ausdruck kommt – wie beispielsweise im *Offene[n] Brief an Georg Kaiser* (GBA 21,118), in dem Brecht die Ausblendung des Publikums im expressionistischen Illusionsdrama anführt – sieht er in Kaisers Werk erste Ansätze für das Epische Drama.

[Der] Weg von Kaiser zu Brecht ist kurz. Er ist nicht eine Weiterführung, sondern ein dialektischer Umschlag. Die Ratio, die bei Kaiser noch verwendet wurde, um die Erlebniskreise von Einzelschicksalen gegeneinander in dramatische Form zu bringen, diese Ratio wird bei Brecht bewußt dazu verwendet, das Individuum zu entthronen. (GBA 21,275 *Neue Dramatik*)

Sternbergs Äußerung im Radiogespräch von 1929 formuliert die kollektivistische Wende, die das Epische Theater Brechts anstrebt. Wichtig ist, dass die neue dramatische Form erst möglich wird, als der individualistische Anspruch an das Bühnenpersonal fällt:

Ja, die großen Einzelnen! Die großen Einzelnen waren der Stoff, und dieser Stoff ergab die Form dieser Dramen. Es war die sogenannte dramatische Form, und dramatisch bedeutet dabei: wild bewegt, leidenschaftlich, kontradiktorisch,

184 Vgl. SIMHANDL, 1996. S.231.

185 KNOPE, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. - Stuttgart: Metzler 1980. S.427.

dynamisch. [...] Die Leidenschaft ist es, die dieses Getriebe in Gang hält, und der Zweck des Getriebes ist das große individuelle Erlebnis. (GBA 21,272 *Neue Dramatik*)

Die neuen Stoffe, die sich zwangsläufig mit der neuen ökonomischen Grundlage im modernen Industriestaat auseinandersetzen müssen, verlaufen nicht mehr geradlinig, sondern in Krisenzyklen, wobei „die ‚Helden‘ [...] mit den einzelnen Phasen [wechseln]“ (GBA 21,302 *Über Stoffe und Form*) und dadurch „auswechselbar“ (GBA 21,302) werden. Bereits im Frühjahr 1926 schreibt Brecht in *Über Kunst und Sozialismus (Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel „Mann ist Mann“)* (GBA 21,142-145) kritisch gegen den Individualismus der bürgerlichen Kunstproduktion an:

Man könnte, mit einer geringfügigen Übertreibung, sagen, daß der Kunst die Ansichten der Künstler gleichgültig sind. Sie ist keine Sache der Ansichten. [...] Wäre Kunst etwas, das mit Ansichten zu schaffen hätte, so wäre sie etwas durch und durch Individuelles, und dies haben ja auch viele Bourgeois und Proletarier zuweilen geäußert. Aber das ist nicht so. Kunst ist nichts Individuelles. Kunst ist, sowohl was ihre Entstehung als auch was ihre Wirkung betrifft, etwas Kollektivistisches. (GBA 21,144)

Brecht stellt seine „Entindividualisierungs- und Kollektivierungsthese“¹⁸⁶ etwa ab 1926 auf, und somit ab dem Jahr, als er mit der Marx-Lektüre begann (vgl. GBA 22,927). Um die Vorgänge an der Chicagoer Weizenbörse für sein geplantes Stück über Jae Fleischhacker¹⁸⁷ genauer verstehen zu können, versuchte Brecht, sich diese von Wirtschaftsspezialisten und Geschäftsleuten erklären zu lassen. „Von jedem Standpunkt aus außer demjenigen einer Handvoll Spekulanten war dieser Getreidemarkt ein einziger Sumpf. Das geplante Drama wurde nicht geschrieben, statt dessen begann ich Marx zu lesen, und da, jetzt erst, las ich Marx.“ (GBA 22,139 *Entwurf einer Vorrede für eine Lesung*) Grundsätzlich bemerkt man bei der Lektüre der Schriften Brechts rasch,

186 Kiesel, 2004. S.361.

187 Die Arbeiten zu *Jae Fleischhacker in Chicago* begannen 1924 und wurden nie abgeschlossen. Das erhaltene Stück-Fragment ist in der GBA abgedruckt (GBA 10,271-318/ Kommentar: GBA 10,1070f).

dass seine Ansichten zum Epischen Theater ab etwa dieser Zeit terminologisch zusehends klarer umrissen sind. Brecht verknüpft seine ästhetischen Standpunkte mit der Marxschen Theorie, wodurch die Forderungen und Vorstellungen an eine neue Dramatik und eine neue Theaterpraxis sich mehr und mehr von der Ästhetikdiskussion der Zeit ablösen und zu einer politisch-soziologischen Diskussion werden. In den *Forderungen an eine neue Kritik* (GBA 21,331f) heißt es drei Jahre nach der ersten Lektüre von Marx: „Die ästhetischen Maßstäbe sind zugunsten der Maßstäbe des Gebrauchswerts zurückzustellen.“ (GBA 21,331) Nicht ob etwas schön oder hässlich ist, soll ein Parameter für die Bewertung von Kunst sein, sondern ob etwas richtig oder falsch ist. Brecht wendet sich demnach nicht nur gegen den Ästhetizismus der Kunst selbst, sondern auch gegen den Formalismus der bürgerlichen Kunstkritik und ihrer Institutionen.

1920 kritisiert der damals Zweiundzwanzigjährige in der Notiz *Rettung eines Individuums* die Unveränderlichkeit der individualistischen Figuren in der Bürgerlichen Kunstproduktion:

Wenn ein Individuum so weit ist, daß es nur dadurch gerettet werden kann, daß ein anderes sich ändert, dann soll es kaputtgehen.

Das ist, wie wenn einer dem andern ein Messer verkaufen will und ihn, um ihm zu zeigen, was für ein gutes Messer er kauft, damit totsticht. - (GBA 21,45)

Wesentlich konkreter äußert sich Brecht zur Konzeption der Figur und zum Individuum auf dem Theater in seinem ersten geplanten Versuch einer Dramaturgie zu seinem Theater (vgl. GBA 21,763) 1930/31, als es in *Die dialektische Dramatik* heißt:

Das Individuum fällt als Mittelpunkt. Der einzelne ergibt kein Verhältnis, es treten Gruppen auf, in denen oder denen gegenüber der einzelne bestimmte Haltungen einnimmt, die der Zuschauer studiert, und zwar *der Zuschauer als Masse*. Also auch als Zuschauer fällt der einzelne und ist nicht mehr Mittelpunkt, er ist nicht mehr Privatperson, die die Veranstaltung von Theaterleuten „besucht“, die sich etwas vorspielen läßt, die die Arbeit des Theaters genießt, er ist nicht nur mehr Konsument,

sondern er muß produzieren. (GBA 21,441)

Während das Individuum „die Figur der heroischen Gründerzeit des Kapitalismus“¹⁸⁸ war, kommt es bei Brecht zu einer Aufgabe der festen Kategorie des Subjekts zugunsten eines Ansatzes, der dem modernen Leben im großstädtischen Kollektiv auch entspricht.

Unser Massebegriff ist vom Individuum her gefaßt. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Individuum mehr und mehr selber ein Individuum. Zum Begriff „einzelner“ kommt man von dieser Masse her nicht durch Teilung, sondern durch Einteilung. Und am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen (als Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven). (GBA 21,359 *Individuum und Masse*)

Die Individualität des modernen Menschen ist in seiner Organisation innerhalb der Kollektive zu finden, denen er sich zugehörig fühlt. Insofern das Publikum als solches immer Kollektiv und zugleich Individuum innerhalb des Kollektives „Publikum“ ist, kommt es zu einem Aufeinanderprallen mehrerer Kollektive im Theater. Es gilt, die soziologischen Grundlagen – das materialistische Zustandekommen dieser Kollektive, den gesellschaftlichen „Gestus“, wie Brecht es nennt – zu durchschauen und dadurch Erkenntnisse über das Zusammenleben der Massen, also auch über sich selbst, zu erlangen. „In den wachsenden Kollektiven erfolgt die Zertrümmerung der Person. [...] aber in ihrer kleinsten Größe erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen.“ (GBA 21,320 *Zertrümmerung der Person*)

Einer der elementarsten Ausgangspunkte für die Entwicklung des Epischen Theaters ist die Kritik am bürgerlich-eschatologischen Subjektbegriff. Die „Krise des abendländischen Subjekts“ in der Moderne haben wir mit Mario Andreotti als „Ichdissoziation“ bezeichnet und dieses Phänomen innerhalb der gesamtgesellschaftlichen Modernität und der philosophischen Landschaft der Moderne zu verorten versucht.¹⁸⁹ Zwar verstärkt sich die Kollektivierungsthese bei Brecht direkt proportional mit dem Voranschreiten seiner Auseinandersetzung mit dem Marxismus,

188 KIESEL, 2004. S.361.

189 Vgl. ANDREOTTI, 1996. S.178.

die ersten kritischen Ansätze zur Problematik des Individuums in der Ästhetik seiner Zeit entstanden aber schon vor der Hinwendung zum Marxismus. Dies trifft auch auf die Überlegungen zu einem Funktionswechsel des Theaters, vom illusionistischen Einfühlungstheater zu einem Theater der kritischen Reflexion, zu. Mit der Preisgabe des individualistischen Gestaltungsprinzips würde ein solches Theaterkonzept nicht mehr funktionieren. Die aristotelische Katharsis braucht die subjektive, tragische Figur als zentrale Stelle der Identifikation seitens des Publikums. Fällt das dramatische Subjekt, so fällt auch die dramatische Absicht. „Der neue Zweck heißt: Pädagogik“, schreibt Brecht 1929 in *Über Stoffe und Form* (GBA 21,304). Die moralisierende Absicht des Bürgerlichen Theaters wird durch die moralische Absicht eines lehrhaften Theaters, wie dies schon von Lessing gedacht wurde, ersetzt.¹⁹⁰

Der realistische Anspruch des Epischen Theaters beschränkt sich nicht auf die naturalistische Darstellung der Wirklichkeit oder der gesellschaftlichen Situation, sondern will die materialistische Basis, die Konstruiertheit der gesellschaftlichen Ordnung aufzeigen und dadurch kritisier- und veränderbar machen. Appelliert wird an die wissenschaftliche Neugierde eines Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters.

Im Folgenden sollen drei Stücke Brechts auf ihre modernistischen Gehalte und ihre epische Form untersucht werden. *Im Dickicht* wurde 1923 verfasst und 1927 zu *Im Dickicht der Städte* umgearbeitet. Die Analyse bezieht sich auf die Fassung von 1923, die in Brechts vormarxistische Zeit fällt. Anschließend wird die Oper *Mahagonny*, auch hier die Erstfassung von 1927, untersucht werden und als letztes Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, das 1932 abgeschlossen war und als eines der ersten vollständig entwickelten Stücke des Epischen Theaters anzusehen ist.¹⁹¹ Danach gibt es „[h]insichtlich der epischen Mittel und Struktur [...] keine grundsätzliche Erweiterung mehr, [...]“¹⁹² Grund für die Stückauswahl ist einerseits die Entstehung innerhalb der Konstitutionsphase des Epischen Theaters – beginnend in den frühen Zwanzigerjahren bis etwa 1930 – und andererseits die Entrückung der drei Stücke in ein imaginiertes

190 Vgl.a. Stellenwert der „Moral“ bei Brecht. S.92.

191 Vgl. KIESEL, 2004. S.379.

192 KIESEL, 2004. S.379.

Amerika als Handlungsort. Da es sich beim Phänomen Moderne um ein allumfassendes Epochenphänomen handelt, scheint eine Beschränkung auf einige wesentliche Aspekte von Modernität und die jeweilige Methode der Verhandlung in den Stücken sinnvoll. Eng an die Amerika-Thematik geknüpft ist der Themenkomplex rund um die Großstadt, als eines der wesentlichsten Konstitutionsmerkmale der Modernismen. „Modernisierung konjugiert mit den Phänomenen der Urbanisierung, der Technisierung und Industrialisierung.“¹⁹³ Da diese Einsicht bei Brecht zu Beginn seiner Überlegungen zu einer neuen Form des Theaters steht, kommt es in meinen Untersuchungen zu einer Schwerpunktsetzung auf eben jenen Aspekt.

193 KERNMAYER, FRUHWIRTH, MUNZ, WATZKA, 2004. S.106.

IV. Entwicklung einer Poesie der Großstadt

1. Das Amerika-Motiv bei Brecht – Chicago als Schablone

Auf den jungen Bertolt Brecht übte Amerika und die Schilderung amerikanischer Großstädte in der Literatur seiner Zeit eine besondere Faszination aus. Das Amerikabild der 1920er Jahre in Europa zeichnet sich vor allem durch die Idee und Begeisterung für eine bereits urbanisierte und technifizierte Gesellschaft aus, die sich ebenso rasant entwickelt hatte, wie ihre Metropolen gewachsen waren. Im Gegensatz zu Europa hat die imaginierte amerikanische Gesellschaft nicht mit sich auflösenden Traditionen zu kämpfen, sondern entsteht – aus europäischer Sicht – aus dem Nichts und kann daher, in den literarischen Beschreibungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, immer auch als utopisches Konstrukt gelten. Als industrielles Zentrum dieser Zeit wird Chicago angesehen, daher ist es naheliegend, dass Brecht diese Stadt als Schablone für mehrere Stücke verwendet, wobei gilt: „Das Amerika, das im literarischen Modernismus der Zeit vermittelt wird, ist immer ein modifiziertes, nämlich intensiviertes, temporeiches, modernistisches Europa mit Sinn für Pragmatik und Realität.“¹⁹⁴

Mit Chicago ist also ein „wesentlicher Aspekt des Amerika-Bildes der 20er Jahre genannt: die rasant wachsende, dynamische, labyrinthische Großstadt als Signum der Modernisierung.“¹⁹⁵ In Deutschland ist Berlin die Stadt, welche modernen Fortschritt und Lebenswandel am deutlichsten verkörpert und der Idee der amerikanischen Großstadt am nächsten kommt. Mit der Schaffung von Groß-Berlin 1920 war Berlin:

[...] zum „Chicago und Moskau“ der neuen Zeit geworden, zu einem Ort, der die amerikanische und die Kultur der russischen Avantgarde in sich vereinte, und war damit ‚die Stadt des 20. Jahrhunderts‘, d.h. die Stadt der Moderne. Berlin war, verglichen mit anderen europäischen Hauptstädten, eine auffallend geschichts- und traditionslose Stadt.¹⁹⁶

194 DIETRICH, Stephan: Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa. - Siegen: Böschchen 1997. S.113.

195 DIETRICH, 1997 S.114.

196 BECKER, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen

Der Einfluss, der in Berlin Nährboden findenden russischen Avantgarde auf Brecht, soll hier nicht näher erläutert werden, da er das Amerikabild Brechts im behandelten Zeitraum nicht wesentlich beeinflusst.

Die Eignung Amerikas als Mittel zur Distanzierung der Handlung in eine imaginierte Fremde, rührt von der Referenzlosigkeit die dieses imaginierte Amerika in Europa konnotiert. Es steht für eine „Freiheit von Tradition, für eine Abwesenheit von abendländischem Bildungs- und Bedeutungsballast“¹⁹⁷ und bietet insofern die Möglichkeit Symptome von Modernität und Urbanismus aus scheinbar großem Abstand zu verhandeln, ohne sie von vornherein in Abgrenzung zum eigenen, sich auflösenden Wertesystem problematisieren zu müssen. Die Auslagerung der Stücke in eine imaginierte, exotische Fremde deutet einen Traditionsbruch mit Deutschland an, dem Amerika als Schablone dient. Es kommt auf stofflicher Ebene zu einer Entrückung von Problemhorizonten, die eine kritische Auseinandersetzung seitens des Publikums erleichtern soll.

2. Entfremdung im Großstadtdschungel – Im Dickicht (1923)/ Im Dickicht der Städte (1927)

Die literarischen Anfänge Brechts sind gekennzeichnet durch eine große Begeisterung für die technischen Errungenschaften und veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse unter dem Einfluss von Modernität. Schon in den beginnenden 20er Jahren fordert er, diese veränderten Bedingungen zum Inhalt der neuen Theaterproduktion zu machen.

Die Stadt-Thematik konzentriert sich bei Brecht schon sehr früh auf den Amerika-Mythos von Wolkenkratzern, Boxen, Jazz, Revue und Chaplin-Filmen, d.h. auf eine Fremde, die als Projektion, Utopie und zunehmend als zeitkritisches Modell dient, [...]. Aber die Stadt ist auch Ort der Kälte, der Aufgabe der Identität als Überlebenshaltung, der Negation des bürgerlichen Individuums und des Übergangs zu einem neuen Kollektiv, einem Individuum, das Brecht als einen ‚widerspruchsvolle(n) Komplex in stetiger Entwicklung‘, als ‚kampfdurchtobte Vielheit‘, d.h. in einem ständigen Prozeß befindlich, versteht, was nicht nur

Literatur 1900-1930. - St.Ingbert:Röhrig 1993. S.27.
197 DIETRICH, 1997 S.113.

thematisch, sondern auch poetologisch, in der Konstitution des lyrischen Subjekts [...] von erheblicher Bedeutung ist.¹⁹⁸

*Im Dickicht*¹⁹⁹ spielt 1914 im Chinesenviertel von Chicago. Der malaiische Holzhändler Shlink kommt in die Leihbibliothek von C. Maynes, in der George Garga angestellt ist, der erst kürzlich mit seiner Familie aus der Savanne nach Chicago gezogen war. Shlink möchte Garga seine Ansichten zu einem Buch abkaufen. Der Idealist Garga sträubt sich aber gegen den ihm widersinnig erscheinenden Handel, was ihn schließlich seine Anstellung in der Leihbibliothek kostet. Seine Geliebte Jane verlässt ihn für den besser situierten Pavian. Garga findet sich ohne existenzielle Grundlage, zu einem scheinbar unmotivierten Kampf von Shlink aufgefordert, und kann die Funktion als Ernährer seiner Familie nicht länger erfüllen. Mit der Einbuße der gesellschaftlichen Funktion kommt es zur chaotischen Fragmentierung der Lebenswelt Gargas. Die Handlung wird immer absurder: Shlink schenkt Garga seinen in jahrelanger Arbeit aufgebauten Holzhandel, Garga verschenkt den Holzhandel an die Heilsarmee, um Shlinks Lebenswerk zu ruinieren, die Schwester Marie Garga verliebt sich in den Erzfeind ihres Bruders, der jedoch zu wahren zwischenmenschlichen Gefühlen nicht fähig zu sein scheint. Familie Garga stürzt ins soziale Elend und sehnt sich zurück in bessere Tage, bis sie letztlich mit dem Weggehen der Mutter gänzlich zerbricht. Garga kann seine Geliebte Jane auch mittels Heirat nicht an sich binden und verliert sie gänzlich, nachdem sie einem Mord zum Opfer fällt. Er muss wegen doppeltem Verkauf des Shlink'schen Holzhandels ins Gefängnis und initiiert eine Intrige gegen diesen, indem er den malaiischen Holzhändler des Mordes an seiner Geliebten bezichtigt, deren Leiche plötzlich aufgetaucht ist. Shlink, der in der Zwischenzeit seinen Holzhandel wieder aufbauen konnte, wird verfolgt und flüchtet sich ins Dickicht, wo es zu einem letzten Gespräch mit Garga kommt, bei dem sich herausstellt, dass Shlink tatsächlich Janes Ermordung in Auftrag gegeben hat. Der Kampf der beiden Männer bleibt allerdings bis

198 VAßEN, Florian: Bertolt Brechts Experimente. Zur ästhetischen Autonomie und sozialen Funktion von Brechts literarischen und theatralen Modellen und Versuchen. - IN: Die literarische Moderne in Europa. Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart. Hans Joachim PIECHOTTA, u.a. Hg. - Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. Bd.3. S.146-174. S.153.

199 Gearbeitet wird mit der Version von 1923, die eine Umarbeitung der Originalversion von 1922 für die Uraufführung am Münchner Residenztheater darstellt. - IN: GBA 1,343-435

zum Ende undurchsichtig und metaphysisch. Garga reitet in sein neues Leben, reich geworden durch die selbstzerstörerische Haltung Shlinks, und Shlink schluckt Gift, unmittelbar vor dem Eintreffen des Lynchkommandos. Garga verkauft sowohl Holzhandel als auch Schwester und Vater an den Steuermann Manky, der schon das gesamte Stück über versucht, Marie Garga für sich zu gewinnen. George Garga will in den Süden gehen, um Land zu kultivieren.

Die Handlung des Stückes ist schwer fassbar, was letztlich auch zur Umarbeitung für die 1927 erscheinende Druckversion führt, die mittels einer Straffung des Geschehens von sechzehn auf elf Szenen, die zur besseren Übersicht mit genauen Zeit- und Ortsangaben versehen werden, leichter zu überblicken ist und den handlungsbildenden Kampfcharakter deutlicher in den Vordergrund treten lässt. Das eigentliche Geschehen wird jedoch nicht wesentlich verändert. Hinsichtlich der Großstadthematik und der Amerikaperspektive ist wichtig, dass Garga in der Schlussepisode der Frühfassung in den Süden ziehen will um Land zu kultivieren (GBA 1,434), während er in der Fassung von 1927 nach New York geht und somit vollends eine Sozialisierung vom Savannenbewohner zum Großstädter durchmacht.

Entscheidend für die Entstehung von *Im Dickicht* und für die Wahl Chicagos als Handlungsort war vor allem die Lektüre zweier ebenfalls in Chicago spielender Großstadttromane: Upton Sinclairs *Der Sumpf* (*The Jungle*, 1906), in dem es „um das Schicksal einer litauischen Einwandererfamilie [geht], die im Großstadtdschungel von Chicago alle Erniedrigungen des kapitalistischen Wirtschaftslebens erfährt: Ausbeutung, Vergewaltigung, Zwang zur Prostitution, Obdachlosigkeit, Gefängnisstrafe usw. [...]“²⁰⁰, und Johannes Vilhelm Jensens *Das Rad* (*Hjulet*, 1905), das „den geistigen Kampf zweier ungleicher Männer“²⁰¹ zum Thema hat. Evanston, ein alternder Sektengründer, will den wesentlich jüngeren Schriftsteller Lee dazu bringen, seine Ideologien propagandistisch nutzbar zu machen und beginnt deshalb einen metaphysischen Kampf

200 MÜLLER, Klaus-Detlef: Im Dickicht der Städte. - IN: Brecht-Handbuch. Jan KNOPF Hg. - Stuttgart: Metzler 2001. Bd.1. S.113-128. S.115.

201 MÜLLER, 2001. S.115.

gegen die Identität Lees, der Evanston letztlich in Notwehr tötet, sich von der Schriftstellerei ab- und dem realen Leben zuwendet. Brecht übernimmt von Jensen Handlungsführung und die Konzeption der „Kämpfer“ Shlink und Garga und handelt mit der Familie Garga auch Motive der Großstadtthematik ab, die sich bei Sinclair finden. Anfang September 1921 notiert Brecht in sein Tagebuch:

Als ich mir überlegte, was Kipling für die Nation machte, die die Welt „zivilisiert“, kam ich zu der epochalen Entdeckung, daß eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat. Wo sind ihre Helden, ihre Kolonisatoren, ihre Opfer? Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre böartige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen. (GBA 26,236)

Diese Aussage lässt sich, eingedenk Sinclairs Roman, so zwar nicht halten²⁰², bezüglich des Dramas, das im Zentrum Brechts schriftstellerischer Ambitionen steht, kann man ihm jedoch beipflichten, geht man von Sabina Beckers Unterscheidung einer „Literatur über die Großstadt“²⁰³ und einer „Literatur der Großstadt“²⁰⁴ innerhalb der Modernismen der Jahrhundertwende aus. Während „Literatur über die Großstadt“ quasi nur den ersten Schritt in Richtung eines Strukturwandels der jeweiligen Kunstströmung andeutet, mit dem Aufgreifen außerästhetischer, sich wandelnder Stoff- und Themenkomplexe – wie dies beim naturalistischen Drama erörtert wurde – vollzieht sich bei einer „Literatur der Großstadt“ ein völliger Wandel der Struktur der Werke.²⁰⁵ Eine „Poesie der Großstadt“, wie Brecht es 1921 in seinem Tagebuch nennt, wurde, Beckers Definition zufolge, erst nach dem Naturalismus etabliert, mit dem langsamen Aufbrechen der Form des Bürgerlichen Dramas, vor allem aufgrund der „Zertrümmerung der Person“ (GBA 21,320 *Zertrümmerung der Person*) in der ästhetischen Landschaft der Jahrhundertwende und dem dadurch initiierten Wandel von der „geschlossenen Form“²⁰⁶

202 Vgl. Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Klaus-Detlef MÜLLER Hg. - München: Beck 1985. S.108.

203 BECKER, 1993. S.22.

204 BECKER, 1993. S.22.

205 Vgl. BECKER, 1993. S.19ff.

206 Vgl. HINCK 1973. S.112.

des Bürgerlichen Dramas zur mehr und mehr „offenen Form“²⁰⁷ des Dramas der Modernismen, speziell des Epischen Dramas. Den Beginn des Strukturwandels der Dramatik ab dem Naturalismus anzusetzen, korrespondiert mit der Aufspaltung der Makroepoche Moderne in „ästhetische Moderne“ und „Modernismus“ ab der Strömung des Naturalismus, die in der Diskussion um die Datierungsproblematik der Moderne getroffen wurde.

Wenngleich es Brecht in *Im Dickicht* noch nicht gelingen mochte, eine völlig neue Theaterform zu entwickeln, kann man bereits Züge des sich herausbildenden Epischen Theaters darin entdecken. Im Februar 1922 schrieb Brecht in sein Tagebuch: „Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich im ‚Baal‘ und ‚Dickicht‘ vermieden zu haben: ihre Bemühung mitzureißen.“ (GBA 26,271) Brecht versuchte bereits 1922 die „Spannung auf den Gang“ (GBA 24,79 *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*) der Handlung auszurichten und insofern an die Ratio gegenüber dem Gefühl zu appellieren, was ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal von Epischem und Bürgerlichem Drama darstellt. Indem verhindert wird, dass das Publikum „mitgerissen“ wird, kommt es zur Vereitelung der völligen Identifikation seitens des Publikums – eine bahnbrechende Erneuerung gegenüber dem anthropozentrischen Illusionstheater, das mittels der völligen Einfühlung des Publikums in Bühnengeschehen und Protagonisten eine kathartische Wirkung erzielen soll, deren Grundlage das idealistisch-holistische Wertesystem des Bildungsbürgertums ist. Wenngleich ein neuer Zweck des Theaters hier noch nicht versprochen wird, impliziert Brechts Bemühung, „nicht“ mitzureißen, bereits, dass die Zwecksetzung des bestehenden Theaters überholt ist. Brecht schreibt weiter:

Instinktiv lasse ich hier Abstände und Sorge, daß meine Effekte (poetischer und philosophischer Art) auf die Bühne begrenzt bleiben. Die splendid isolation des Zuschauers wird nicht angetastet, es ist nicht sua res, quae agitur, er wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird, mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren und, indem er sich gleichzeitig betrachtet, in zwei Exemplaren, unausrottbar und bedeutsam aufzutreten. (GBA 26,271)

207 Vgl. HINCK 1973. S.113.

Mittels eines größeren emotionalen „Abstandes“ seitens des Publikums soll gewährleistet werden, dass es zu einem Denkprozess kommt, zu einer „höheren Art von Interesse“ (GBA 26,271), wie es weiter heißt, dem Interesse „am Gleichnis, [...] am Andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen.“ (GBA 26,271) Der Gleichnisgedanke deutet die Verschiebung eines rein mimetischen zu einem semiotischen Kunstideal²⁰⁸ an. Indem „die feste Semantik [als] Basis des mimetischen Kunstprinzips“²⁰⁹ zugunsten eines transitorisch-unbestimmten Prinzips aufgegeben wird, eröffnet sich die Möglichkeit, ein Theater der großen Städte, eine „Poesie der Großstadt“, zu schaffen. Die Großstadterfahrung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland konstituiert sich durch ein brüchig werdendes Realitätsbewusstsein – wir nannten es mit Andreotti „Wirklichkeitsdissoziation“ –, das eine Wahrnehmungskrise mit sich bringt, die sich in einer Repräsentationskrise ästhetisch äußert. Das Epische Theater und die frühen Überlegungen dazu sind der Versuch eines Auswegs aus dieser Repräsentationskrise. In Folge soll dargelegt werden, dass die großstädtische Lebenswelt veränderte Rezeptionsbedingungen mit sich bringt. Diese äußern sich in einer fragmentierten Wahrnehmung der Lebenswelt innerhalb der Stadt beziehungsweise in der Notwendigkeit fragmentierter Wahrnehmung, die einen potentiellen ästhetischen Strukturwandel birgt.

Georg Simmel beschreibt in seinem 1903 entstandenen Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben*²¹⁰ Reizüberflutung als wesentliches Kennzeichen urbaner Erfahrung. Diese Reizüberflutung hat eine „Steigerung des Nervenlebens“²¹¹ zur Folge, wobei der Großstädter sich der „Verstandesmäßigkeit [...] als ein Präservativ des subjektiven Lebens“²¹² bedient, da er ansonsten in der Masse des Kollektivs und der auf ihn einbrechenden Eindrücke untergehen würde. Brecht macht sich diese gesteigerte „Verstandesmäßigkeit“ in seinen theoretischen Überlegungen zum Theater zunutze beziehungsweise erkennt die Potentialität dieses Symptoms von Urbanisierung und

208 Vgl. ANDREOTTI 1996. S.190.

209 ANDREOTTI 1996. S.190.

210 SIMMEL, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. - IN: SIMMEL, Georg: Gesamtausgabe. Otthein RAMMSTEDT Hg. Bd.7. - Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. S.116-131.

211 SIMMEL 1995. S.116.

212 SIMMEL 1995. S.118.

Modernität. Mit der Aktivierung des Zusehers, die sich gegen einen rein „kulinarischen Kunstcharakter“ richtet, wie Brecht es in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* (GBA 24,74-86) 1930 nennen wird, tut er einen großen Schritt in Richtung „Poesie der Großstadt“. Er greift – um bei Beckers These zu bleiben, nach der die letzte Stufe der Urbanisierung eine Übertragung urbaner Geisteshaltung auf die Gesamtgesellschaft darstellt – das sich völlig neu konstituierende Wahrnehmungskonzept der Großstadt auf und überträgt es auf das Drama, dessen inhärente Rezeptionsbedingung ein solcher ausdifferenzierter Wahrnehmungsakt ist. Simmel nennt als weiteres Kennzeichen „Blasiertheit“, welche die „seelische Erscheinung ist“, die am meisten der Großstadt vorbehalten sei.²¹³ Damit meint er die „Unfähigkeit [im urbanen Feld], auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren“²¹⁴, aus Zeitmangel beziehungsweise als Folge der beschleunigten großstädtischen Wahrnehmung, die auf die Elektrifizierung im großstädtischen Raum zurückzuführen ist. Beschleunigte Fortbewegung und Überkonnotation des öffentlichen Raumes aufgrund des Warencharakters der Stadt (Werbung) führen zu einer „Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge“²¹⁵. Daraus resultiert eine Entwertung, eine Ent-Mythisierung der Dinge überhaupt, wobei Simmel diese Entwertung der Dinge auf den immer stärker zu Bewusstsein tretenden Warencharakter als Folge des Kapitalismus zurückführt.

[...] indem das Geld, mit seiner Farblosigkeit und Indifferenz, sich zum Generalnenner aller Werte aufwirft, wird es der fürchterlichste Nivellierer, es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus.²¹⁶

Die bereits besprochene Aversion gegen Kants „Ding an sich“²¹⁷ klingt hier einmal mehr an.

213 SIMMEL 1995. S.121.

214 SIMMEL 1995. S.121.

215 SIMMEL 1995. S.121.

216 SIMMEL 1995. S.121f.

217 Vgl. S.30.

In *Im Dickicht* spitzt Brecht diese Folge des Kapitalismus drastisch zu: Es kommt zu einer Verdinglichung der zwischenmenschlichen Beziehungen, was sich besonders deutlich an den beiden Frauengestalten Marie und Jane Garga zeigt, deren Weg in der vorgeführten kapitalistischen Männerwelt über kurz oder lang in die Prostitution führt.

MARIE [zu Garga über Shlink] Ich liebe ihn. Warum sagst du nichts?

GARGA Ich? Liebe ihn! Das schwächt ihn!

[...]

GARGA Ich weiß gar nichts. Ich möchte einen Stein haben, daß ich dich treffen kann. Eine Frau, die verschmäht wird! Ich hatte eine, die war nicht eine Flasche Rum wert, und die verstand es, die Männer anzuziehen! Sie machte sich bezahlt. Sie wußte auch was sie konnte. Ich habe sie zum Teufel gejagt, aber sie ist eine Frau.

[...]

GARGA *lacht*: [zu Marie] [...] Du bist keine Frau! (GBA 1,380)

[...]

SHLINK Ich bitte Sie um die Hand Ihrer Schwester, Garga.

MARIE *läuft nach rechts in den Ruf*: Hilfe! Sie verkaufen mich! (GBA 1,385)

[...]

SHLINK Ich belade Sie mit dem Schicksal Ihrer Schwester. Sie haben ihr die Augen geöffnet darüber, daß sie in alle Ewigkeit ein Objekt unter den Männern! (GBA 1,388)

Als Marie ihrem Bruder Garga ihre Liebe zu Shlink gesteht, sieht dieser darin vordergründig einen möglichen Vorteil für seinen Kampf gegen Shlink. Er hofft auf Erwidern dieser Liebe seitens Shlinks, da seiner Meinung nach die Liebe Shlinks Kampfgeister lähmen sollte. Der Großstadtmensch Shlink ist jedoch zu zwischenmenschlichem Gefühl nicht fähig, insofern taugt er für die Liebe nicht, weil er den Warencharakter der menschlichen Beziehungen durchschaut hat und im Kampf einen letzten Versuch startet, zwischenmenschliche Bindung zu erreichen. Gleichnishaft führt Garga seiner Schwester die Funktion der Frau in der männlich dominierten Konsumgesellschaft der Großstadt vor Augen. Es prallen zwei Wertesysteme aufeinander: Einerseits ist die Dame, von der Garga berichtet, innerhalb eines bürgerlichen Moralkomplexes keine Flasche Rum Wert, aber sie weiß um ihren „Marktwert“, insofern um ihren „Gebrauchswert“, innerhalb der kapitalistischen

Männergesellschaft, was zu ihrem Erfolgsgeheimnis wird. Sie passt sich den veränderten Bedingungen an und findet sich mit ihrer Rolle innerhalb des neuen Systems ab, was ihr, vom systeminternen Standpunkt Gargas aus betrachtet, erst das letzte Konnotat zur Weiblichkeit einbringt. Andererseits steht Marie, aufgrund ihres Festhaltens an nicht länger haltbaren Idealen, noch außerhalb des Systems. Dies wird sich erst gegen Ende des Stückes ändern, als sie sich für eine Nacht mit Shlink bezahlen lässt, da es in ihrem neu gewonnenen Verständnis die einzige Möglichkeit darstellt, nicht Opfer zu sein.²¹⁸ Der Großstadtveteran Shlink erläutert schließlich die Bewusstwerdung der Marie Garga, die sich noch durch Flucht gegen ihren „Verkauf“ zur Wehr setzen möchte. Allerdings kommt auch sie aus dem „Dickicht der Städte“ nicht heraus.

Sowohl negativ als auch positiv kann die von Simmel angesprochene „Blasiertheit“, welche mit einer „Reserviertheit“²¹⁹ der Großstädter untereinander einhergeht, gelesen werden. Sie gründet im Massenaufbau in den Städten und in der Bildung des Industrieproletariats, die eine Kollektivierung zur Folge haben. Simmel streicht die größere Freiheit des Einzelnen innerhalb des Kollektivs als positive Konsequenz hervor und deckt als negative Konsequenz Blasiertheit und Reserviertheit auf. Die Folge ist eine Reduktion zwischenmenschlicher Beziehungen, die zum Motiv des vorgeblich unmotivierten Kampfes für Shlink in *Im Dickicht* wird. Ein weiterer negativer Aspekt der Kollektivierung ist die völlige Austauschbarkeit der Individuen in ihrer gesellschaftlichen Funktion als Angestellte in den großen Fabriken²²⁰, welche die „Ich-Dissoziation“ fördert und Folge der industriellen und insofern modernistischen Arbeitsteilung ist, deren Entstehung mit dem Fordismus in Amerika verortet werden kann.²²¹ Die stetig steigende Spezialisierung und Entstehung von Expertensystemen²²²

218 Vgl. BAHR, Gisela E.: Und niemals wird einer Verständigung sein: >>Im Dickicht der Städte<<. - IN: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Walter HINDERER Hg.- Stuttgart: Reclam 1984. S.67-88. S.78.

219 SIMMEL, 1995. S.122f.

220 Brecht behandelt diesen Aspekt von Modernität in *Mann ist Mann* - IN: GBA 2,93-168 (=Fassung 1926) und GBA 2,169-227 (=Fassung 1938)

221 Vgl. HARVEY, 1990. S.125ff.

222 Vgl. GIDDENS, Anthony: The Consequences of Modernity. - Cambridge: Polity Press 1990. S.21ff.

führt zu einem im Kapitalismus wurzelnden latenten Antagonismus der Individuen und verhindert in letzter Konsequenz die kommunistische Revolution, die Brecht ab Beginn seiner Beschäftigung mit den Schriften von Marx und Engels, im Jahr 1926, als einzigen Ausweg aus der Modernitätskrise propagiert. Auch darin ist der Marxismus Brechts nicht als Ausgangspunkt der Entwicklung eines Epischen Theaters zu verstehen, sondern viel eher als Zielpunkt, da es ihm dadurch gelingt, über das bloße Aufzeigen der Problemfelder von Modernität hinaus zu kommen und Lösungsansätze zu offerieren.

Den eigentlichen Anstoß für die Entwicklung des Epischen Theaters bildet die Erfahrung eines drastischen Kulturpessimismus im Zuge der Modernität, die hinsichtlich der „anti-idealistischen Wende“ mit dem Zusammenbruch des abendländisch-idealistischen Wertesystems als tief gefühlte Krise verstanden werden muss.²²³ Die enge Vertraute und Mitarbeiterin Bertolt Brechts, Elisabeth Hauptmann, schreibt 1926 in ihrem Tagebuch über das geplante Jae Fleischhacker-Projekt Brechts, aus dem vor allem *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931/32) hervorgegangen ist, dass Brecht wusste,

[...] daß die bisherige (große) Form des Dramas für die Darstellung solcher moderner Prozesse, wie etwa der Verteilung des Weltweizens, sowie auch für Lebensläufe der Menschen unserer Zeit und überhaupt alle Handlungen mit Folgen nicht geeignet war.²²⁴

Brecht soll, Hauptmanns Tagebucheintrag zufolge, zu folgender Einsicht gekommen sein: „[...] wenn man sieht, daß unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama paßt, dann paßt das Drama eben nicht mehr in die Welt.“²²⁵ Im Verlauf dieser Studie soll Brecht seine Theorie des Epischen Dramas entwickelt haben. Beruft man sich auf Hauptmann, so entwickelt Brecht schon bis 1926, also noch vor den *Anmerkungen zur Oper*

223 Ich möchte mich hier dezidiert gegen die weit verbreitete Annahme in der Brecht-Forschung aussprechen, die das Epische Theater als Konsequenz des Brechtschen Marxismus beschreibt. Vgl.: Jan Knopf: Die Phasentheorie – IN: KNOPE, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. - Stuttgart: Metzler 1996. S.412f.

224 Zit.n. KIESEL, 2004. S.358.

225 Zit.n. KIESEL, 2004. S.358.

„*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, weite Teile seiner Theorie des Epischen Theaters, und dies geschieht aus der Notwendigkeit der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse heraus, die Resultat von Modernität sind; wobei die Amerikaperspektiven des jungen Brecht eine elementare Rolle spielen.

Ich möchte noch einmal auf den bereits angesprochenen kapitalistisch motivierten Antagonismus der Einzelnen innerhalb des Kollektivs der Großstadt zu sprechen kommen. Im Vorspruch zur Druckfassung von *Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago* heißt es:

Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen bei dem Untergang einer Familie, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish. (GBA 1,438)

Der Kampf zwischen Shlink und Garga wird vom Stückeschreiber selbst als „unmotiviert“ ausgewiesen, was von Stückbeginn an zu einer Aktivierung des Zusehers führen muss, da gerade durch den direkten Verweis auf die Absurdität des Kampfes die Analyse möglicher Motive ins Zentrum des Interesses rückt und insofern eine kritische Haltung der Zusehenden provoziert wird. Brechts Wunsch nach einer kritischen, produktiven Rezeptionshaltung ist in seinen frühen Äußerungen und Überlegungen zu einem Theater als sportlicher Anstalt (vgl.: GBA 21,55f *Das Theater als sportliche Anstalt*) bereits erkennbar. Indem das Interesse nicht länger auf den möglichen Ausgang der Stücke, sondern auf die Form der gezeigten Auseinandersetzungen gelenkt wird, kann das Publikum seine „Kombinationsgabe spielen [...] lassen“ und sein „Organisationstalent gegenüber dem Leben“ auch auf das Theater anwenden (GBA 21,117 *An den Herrn im Parkett*). Diese Haltung deckt sich weitgehend mit Simmels Beschreibungen der Eigenarten des Großstädtlers. Es wurde bereits versucht, mit Simmel die Vereinzelung des Individuums im großstädtischen Kollektiv herzuleiten. Diese Vereinzelung bildet Shlinks Kampfmotiv, und er versucht sie in letzter

Konsequenz mit Kampf zu durchbrechen, kommt jedoch zur ernüchternden Einsicht, dass auch durch Kampf keine zwischenmenschliche Beziehung zustande kommt.

GARGA [...] Einsamkeit, ein Irrtum von Ihnen!

[...]

SHLINK Haben Sie mein Gesicht gesehen?

GARGA Abseits von dem großen Strome, wissen Sie jetzt, daß jeder Wassertropfen einsam ist. Dennoch...

[...]

GARGA Hochmut! Jetzt, gegen Ende, gegen Ende dieser Jahre zu, verfallen Sie der schwarzen Sucht des Planeten, Fühlung zu bekommen.

SHLINK Durch die Feindschaft?

GARGA Durch die Feindschaft!

Stille

SHLINK Die unendliche Einsamkeit des Menschen macht eine Feindschaft zum unerreichbaren Ziel. Die Planeten sind unkenntlich. Ihre Begegnung verläuft ins Blaue. (GBA 1,422)

[...]

SHLINK Aber auch mit den Tieren ist eine Verständigung unmöglich.

GARGA Die Sprache reicht zur Verständigung nicht aus.

SHLINK Ich habe Tiere betrachtet. Sie schienen unschuldig. Die Liebe, Wärme aus Körpernähe, ihre einzige Gnade in der Finsternis. Die Vereinigung der Organe ist die einzige, sie überbrückt nicht in einem Menschenleben die Entzweiung ihrer Sprachen. (GBA 1,423)

Der anfängliche Idealist Garga, der seine introspektive Sicht der Dinge zu Beginn des Stückes nicht loslassen kann, wird zur radikalen Änderung seiner Ansichten genötigt. Wie seine Schwester Marie sich resigniert mit der ihr von der Gesellschaft zugedachten Rolle abfindet und letztlich an den verhassten Manky mitsamt Holzhandel und Vater verkauft wird, so macht auch Garga einen Prozess zum Produkt der Großstadtgesellschaft durch. Indem er Shlinks Rolle als skrupelloses Produkt seiner Umwelt einnimmt, wird er gegen dessen Angriffe unempfindlich und kann sich von ihm emanzipieren. Das Schicksal der totalen Vereinsamung teilt er dadurch mit dem Gegner. Shlink versucht mit der Anspielung auf sein „Gesicht“, also den Körperteil der größtmöglichen menschlichen Individualität, noch einmal den „alten“ Garga zu erreichen. Garga jedoch redet einfach an ihm vorbei und tut Shlinks verzweifelten Versuch, „Fühlung“ zu erlangen, die er als „schwarze Sucht des Planeten“ bezeichnet,

als überkommenes romantisches Ideal ab. Man erinnert sich an Kraglers Äußerung in *Trommeln in der Nacht* (1922), als er im letzten Akt ins Publikum ruft: „Glottz nicht so romantisch!“ (GBA 1,229) Auch an *Im Dickicht* arbeitet Brecht methodisch „ex negativo“ und versucht sich von der Romantik, als erster literarischer Strömung der ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts, abzugrenzen. Resigniert stellt Shlink das Scheitern seines Kampfes fest und spricht mit den „unkenntlichen Planeten“ den Zusammenbruch eines Weltbildes an, das in der bisherigen Lesart ein Korrelat mit dem überkommenen idealistischen Weltbild des Bildungsbürgertums darstellt.

Shlinks Klage mündet in einer umfassenden Sprachkritik, die von Garga bestätigt wird, wenngleich dieser vermutlich im alltäglichen kapitalistischen Überlebenskampf die einzige Verständigungsmöglichkeit, die aber mit der Unmöglichkeit der Feindschaft als reine Scheinverständigung entlarvt wurde, sieht. Mit der Tiermetaphorik, die sich in der Namensgebung der Figuren (Pavian, Wurm, Bär) findet, wird die Ent-Menschung als Folge von Vereinsamung innerhalb der Großstadt angesprochen. Zugleich finden sich hier die ersten Anzeichen für die Entsubjektivierungs- und Kollektivierungsthese bei Brecht. Diesem Phänomen liegt das sich neu etablierende, a-teleologische Weltbild zugrunde, das Dingen und Menschen gleichermaßen ihre mythische Beseeltheit abspricht und in direktem Zusammenhang mit dem Untergang des abendländischen Subjekts, wie Andreotti es beschreibt, gelesen werden muss. Liebe wird zu bloßer Körperlichkeit reduziert, die Warencharakter erlangt hat, wie an den Frauenfiguren festgestellt werden konnte. Mit der „Entzweiung ihrer Sprachen“ findet sich der Zerfall der festen Signifikanten und somit das Kernmoment der modernen Sprachskepsis. Die Unzulänglichkeit von Sprache prägt das Stück insgesamt.

Garga versucht zu Beginn, sich mittels Rimbaud-Zitaten in eine altbewährt geglaubte Dichtersprache zu flüchten. „Er wirft mit Zitaten, mit fremder Sprache, vor allem mit Sätzen Rimbauds um sich, wobei sich der Gestus des Zitierens von der Identifikation zur distanzierten Ironisierung verändert.“²²⁶ Flüchtet sich Garga zu Beginn des Stückes

226 MÜLLER, 2001. S.124.

noch in Traumvorstellungen, die in vormoderner Literatur wurzeln, so macht er durch die Konfrontation mit Shlink und durch das Leben in der kapitalistischen Welt der Großstadt einen gewaltigen Lernprozess vom Savannenbewohner und Verfechter eines idealistischen Welterklärungsmodells hin zu einer Sozialisierung als Großstadtbewohner durch und steht somit exemplarisch für die Erfahrung einer ganzen Generation der Jahrhundertwende in Europa.²²⁷

Elementar bezüglich der Verwendung der Rimbaud-Zitate in *Im Dickicht* ist weiters, dass mit der Abwendung Gargas von der Literatur nicht nur der bürgerliche Idealismus kritisiert wird, sondern auch dessen ästhetische Manifestation im Sinne der tradierten Schreibweise, die als nicht mehr haltbar entlarvt wird. Wenn Brecht 1928 in seinem Essay *Über eine neue Dramatik* festhält, „der Schrei nach einem neuen Theater ist der Schrei nach einer neuen Gesellschaftsordnung“ (GBA 21,238), so kündigt sich dieser Schrei in *Im Dickicht* bereits an. Brecht meldet sich zu seiner Wahl des Amerikanischen Milieus im Programmheft zur Heidelberger Aufführung 1928 selbst zu Wort:

Meine Wahl des amerikanischen Milieus entspringt nicht [...] einem Hang zur Romantik. Ich hätte ebensogut Berlin wählen können, aber das Publikum hätte dann nicht gesagt: „Der Mensch handelt eigenartig, auffällig, bemerkenswert“, sondern nur: „Ein Berliner, der so handelt, ist eine Ausnahmeerscheinung“. Durch einen Hintergrund (eben den amerikanischen), der meinen Typen von Natur entsprach, so daß er sie nicht preisgab, sondern sie deckte, glaubte ich das Augenmerk am leichtesten auf die eigenartige Handlungsweise zeitgemäßer großer Menschentypen lenken zu können. In deutschem Milieu wären diese Typen romantisch: Sie hätten sich bloß in einem Gegensatz zu ihrer Umgebung befunden, statt im Gegensatz zu einem romantischen Publikum. (GBA 24,29)

Brecht untermauert damit nachträglich die Annahme, dass es sich bei der Verortung von *Im Dickicht* in Amerika um eine Entrückung der Handlung aus der eigenen Kultur handelt, um zu einer distanzierten und insofern kritischen Rezeptionshaltung zu gelangen. Mittels des Anderen das Eigene besser erkennen zu können liegt diesem anti-illusionistischen Gedanken zugrunde. Einmal mehr klingt Brechts Romantik-Aversion an, die einerseits einem schon mehrfach erörterten Schreiben „ex negativo“ entspricht

227 Vgl. MÜLLER, 2001. S.123f.

und andererseits die Sinnhaftigkeit der Unterscheidung einer ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts und der Modernismen des 20. Jahrhunderts, hinsichtlich Brechts Konstituierung des Epischen Theaters, augenscheinlich macht.

Im Stück finden sich noch zahlreiche weitere Beispiele, um es als Versuch der Verhandlung modernitärer Prozesse, die in der Urbanisierung wurzeln, verstehen zu können. Eine Möglichkeit, Vorgänge und Menschentypen kritisierbar zu machen, ist, sie aus der unmittelbar eigenen Kulturlandschaft auszubetten, wofür sich eine schablonenartige Verwendung Amerikas als Handlungsort anbietet. Selbiges gilt für Brechts zweites großes Chicago-Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, in dem besonders deutlich der Antagonismus der Kollektive innerhalb des großstädtischen kapitalistischen Milieus herausgearbeitet wird.

V. Dystopie Amerika – Hyper-Dystopie „Mahagonny“ (1927)

1927 lernt Bertolt Brecht den Komponisten Kurt Weill kennen und es kommt zu ihrer ersten Zusammenarbeit am Mahagonny-Stoff, den Weill in Brechts Gedichtsammlung *Hauspostille* (GBA 11,38-120) entdeckt. Nachdem das *Mahagonny Songspiel* (GBA 2,323-331) – das im Wesentlichen eine Zusammenführung der Mahagonnygesänge der *Hauspostille* mit eigens komponierter Musik Weills ist – abgeschlossen ist, arbeiten Weill und Brecht an einer Oper, deren Erstfassung Ende 1927 fertiggestellt wird.²²⁸ 1929 entsteht die erste Druckfassung *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. Text von Brecht. Musik von Kurt Weill* (GBA RB,683-735), wobei die populärste Mahagonny-Fassung die *Versuche-Fassung* (GBA 2,333-392) ist, eine Umarbeitung anlässlich weiterer Aufführungen im Jahr 1930. Ich möchte mich mit der Erstfassung von 1927, *Mahagonny. Oper in drei Akten von Kurt Weill. Text von Bert Brecht*, auseinandersetzen, da ebenso wie in *Im Dickicht*, die Erstfassung stärkere Amerikareferenzen aufweist als die Überarbeitungen.²²⁹

Mahagonny beginnt mit der Gründung der Stadt Mahagonny durch drei Gauner, der Witwe Begbick und ihrer Handlanger Dreieinigkeitsmoses und Fatty, auf der Flucht vor den Konstablern in einem imaginären Amerika. Die Idee ist, eine „Netzestadt“ zu gründen und Männer darin zu fangen, die ihr hart verdientes Geld ausgeben sollen, denn „[man] bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen.“ (GBA RB,686) Grundlage der Netzestadt ist „das Vergnügen in seiner kapitalistischen Form: als Ware.“²³⁰ Binnen weniger Wochen wird die Paradiesstadt Mahagonny in einer „öde[n] Gegend“ (GBA RB,685) aus dem Boden gestampft, als Parallelentwurf zu den amerikanischen Großstädten.

228 Vgl. KNOPF, Jan: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. - IN: Brecht-Handbuch. Jan KNOPF Hg. Bd.1. - Stuttgart: Metzler 2001. S.178-197. S.178. – Vgl.a.: GBA RB,757f (= *Kommentar zu den Nachträgen*)

229 Auch hier kommt es, wie bereits in *Im Dickicht*, zu Namensänderungen bei den Charakteren in den Spätfassungen. Bsp.: Jimmy Mahoney wird zu Paule Ackermann.

230 HARTUNG, Günter: *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. - Leipzig: Leipziger UV 2004. S.98.

FATTY
Fern vom Getriebe der Welt
MOSES
Die großen Züge kommen nicht vorbei
FATTY
Liegt die Goldstadt Mahagonny. (GBA RB,688)

Im ersten von drei Akten ist Mahagonny als Paradiesstadt „fern vom Getriebe der Welt“ konzipiert, als Utopie einer idealen Großstadt, die sich deutlich an Großstädter und somit an den modernen Menschen richtet: „Zu unserer Zeit gibt es in den großen Städten viele, denen es nicht mehr gefällt. Solche gehen nach Mahagonny, der Goldstadt.“ (GBA RB,689) Geht man allerdings davon aus, dass bereits das dargestellte Amerika, in dem Mahagonny verortet ist, als Utopie fungiert, und damit auch die in *Mahagonny* erwähnten real existierenden Städte, ergibt sich die Notwendigkeit zu differenzieren. Peter Marcuse bezeichnet die Amerikareferenzen in *Mahagonny* als „Realist Dystopias“,²³¹ worunter zu verstehen sei: „[...] to present an actual picture of the existing city, drawing out those physical features that either represent or symbolize best the worst features to be found in reality.“²³² In *Mahagonny* werden die amerikanischen Großstädte wie folgt beschrieben²³³:

CHOR HINTER DER SZENE Wir wohnen in den Städten/ Unter ihnen sind Gossen/
In ihnen ist nichts/ Über ihnen ist Rauch./ Wir sind noch drin/ Wir haben nichts
genossen./ Wir vergehen rasch/ Und langsam vergehen sie auch. [...]
FATTY Hier in euren Städten ist der Lärm zu groß/ Nichts als Unruhe und
Zwietracht/ Und nichts woran man sich halten kann. (GBA RB,688f)

Wie schon in *Im Dickicht* werden in *Mahagonny* die Großstädte als Schmelztiegel der Modernitätskrise dargestellt, in denen das idealistische Wertesystem sein jähes Ende findet. Was bleibt, ist eine große Leere, ohne Werte und ohne Ideale. Es kommt zur kollektiven Ich-Dissoziation, da es „nichts gibt, woran man sich halten kann“. Mit

231 MARCUSE, 2004. S.25.

232 MARCUSE, 2004. S.24.

233 In der Fassung von 1927 heißt es in der Regieanweisung zur 3.Szene, welche die erste Beschreibungen der realistischen Dystopie der amerikanischen Großstädte beinhaltet: „Die Gardine öffnet sich, auf dem Hintergrund erscheint Projektion 3, darstellend die Ansicht der Stadt New York, sowie die Photographien vieler Männer.“ (GBA RB,688)

Marcuse gesprochen, wären demnach auch das Chicago von *Im Dickicht* oder von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* als Realist Dystopias angelegt. Die Stadt Mahagonny fungiert innerhalb dieser realistischen Dystopie als „Hyper-Dystopia“²³⁴, insofern als Anti-Utopie innerhalb einer bereits anti-utopisch angelegten Erzählwelt. Zwar wird Mahagonny zu Beginn des ersten Aktes als Hyper-Utopie eingeführt, indem es als Paradies- und Goldstadt von den Gründern vermarktet wird, jedoch stellt sich bald heraus, dass es damit nicht viel auf sich hat, weil sich die Menschen in Mahagonny langweilen, was einer ideellen, positiven Utopie widerspricht. Die Hyper-Utopie wird zur Hyper-Dystopie. Obwohl Man(n) alles in Mahagonny kaufen kann und nicht arbeiten muss, entpuppt sich die Freiheit als Scheinfreiheit. Es werden ihm keine Ideale angeboten, nur Verbotsschilder zum Erhalt der Ruhe und Eintracht zeichnen Mahagonny aus, wie Jimmy Mahoney kritisch bemerkt. Die scheinbar paradiesische Abwesenheit von Arbeit – „[u]nd eine Woche ist hier: Sieben Tage ohne Arbeit“ (GBA RB,686) – wird zum Problem, und die Hauptfigur Jimmy überlegt letztlich nach Georgia zu fahren, da er „sonst nichts zu tun hat“ (GBA RB,700). Georgia steht hier für die realistische Dystopie der Großstadt, deren Problematik Jimmy allerdings der Mahagonnys vorzuziehen scheint, weil er dort immerhin Beschäftigung hätte.

Angesprochen wird die Auflösung eines weiteren bürgerlichen Ideals: der „Arbeitsbegriff in der klassischen Dialektik Hegels“²³⁵, danach sich der Mensch erst durch seine Arbeit „entäußern“ kann, wobei gilt: „[...] die ‚Entäußerung‘ [ist] die Grundlage für soziale Kommunikation.“²³⁶ Der Mensch, der nicht arbeitet, sondern nur fremde Produkte konsumiert, ist demnach sich selbst entfremdet, wobei die daraus resultierende Leere den ersten Akt des Stückes prägt und somit die Hegelsche Dialektik in einer rein auf Konsum ausgerichteten modernistisch-kapitalistischen Gesellschaft auch in diesem Punkt ad absurdum führt, ohne jedoch den Grundgedanken völlig aufzugeben. Immerhin sehnt sich Jimmy nach einer Aufgabe, wodurch klar wird, dass er dem Hegelschen Ideal noch nicht abgesagt hat.

234 Vgl. MARCUSE, 2004. S.26.

235 KNOPF, 2001. S.187f.

236 KNOPF, 2001. S.188.

Dies ändert sich, als ein Hurrikan die Stadt bedroht und Jimmy der „hier-darfst-du-Schlampe“ Begbick (GBA RB,701) die Scheinheiligkeit ihrer Paradiesstadt vor Augen führt. Er prangert an, dass Begbick für Mahagonny als Ort der unbegrenzten Möglichkeiten wirbt, während er selbst bloß Verbotsschilder, die „Ruhe und Eintracht“ (vgl. GBA RB,702) bewahren sollen, erkennen kann. Die Utopie der totalen persönlichen Freiheit wird durch solche Reglements zerstört. Im Wissen, dass ein Hurrikan auf Mahagonny zurast, ruft er einen neuen Leitspruch aus: „Du darfst es.“ (GBA RB,705) Und zertrümmert darauf die Verbotstafeln, die Gesetze, welche die zehn Gebote der Bibel anklingen lassen²³⁷, die Ideale des abendländischen Humanismus, die in der kapitalistischen Konsumgesellschaft par excellence nur noch gegenläufige Funktion haben. Jimmy stellt fest: „Und gerade so ist der Mensch/ Er will zerstören was da ist./ Wozu brauchst du einen Hurrikan?/ Was ist der Taifun an Schrecken/Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will?“ (GBA RB,704) Begbick realisiert daraufhin: „Schlimm ist der Hurrikan/ Schlimmer ist der Taifun/ Doch am schlimmsten ist der Mensch.“ (GBA RB,704) Nicht die Naturgewalten, nicht göttliche Fügung ist es, das die moderne Menschheit, also die Zivilisation bedroht, sondern des Menschen überkommene Ideale selbst. Der Mensch schafft sich sein eigenes Schicksal und schreibt seine eigene Geschichte. Darin klingt einmal mehr die historisch-materialistische Schreibweise Brechts an, die mit einer a-teleologischen Wirklichkeitskonzeption einhergeht und in Mahagonny schon wesentlich deutlicher als in *Im Dickicht* herausgearbeitet ist.

Denn wie man sich bettet, so liegt man
Es deckt einen doch keiner zu
Und wenn einer tritt, dann bin ich es
Und wenn einer getreten wird, bist du's. (GBA RB,707)

Mahagonny wird, wie durch ein Wunder, vom Hurrikan verschont, der die umliegenden Großstädte zerstört, und es beginnt der eigentliche Aufstieg der Stadt Mahagonny, der jedoch auch der Grund für ihren Fall sein wird.

237 Vgl. KNOPE, 2001. S.188.

Erstens vergeßt nicht, kommt das Fressen
Zweitens, schreibt auf, der Liebesakt
Drittens das Boxen nicht vergessen
Viertens Saufen, das steht im Kontrakt.
Vor allem aber achtet scharf
Daß man hier alles dürfen darf. (GBA RB,708 f)

So lautet der Leitspruch des neuen Mahagonny, das sofort als Hyper-Dystopie im Sinne Marcuses entlarvt wird, da der Reihe nach alle vier „Freiheiten“ in ihrer extremen Umsetzung zu einer Desillusionierung führen: Jack „frisst“ sich tot, Liebe gibt es nur zu kaufen – „Jungens macht rasch, denn hier geht's um Sekunden.“ (GBA RB,711) –, Joe wird im Boxkampf erschlagen, Jimmy verliert sein gesamtes Geld, das er auf Joe gesetzt hatte. Danach lädt er jedoch die Männer zum „Saufen“ ein, kann aber seine Zeche nicht bezahlen, und damit enden denn auch die Freiheiten im neuen Mahagonny und es kommt zur Gerichtsverhandlung im dritten Akt.

Jimmy Mahoney ruft zu Beginn des zweiten Aktes die Anarchie aus, zieht insofern die logische Konsequenz aus der als sinnentleert empfundenen Atmosphäre der Spaßmetropole, deren Reiz nur noch im Exzess jedes möglichen Zustandes liegen kann. Wie schon die Alliteration seines Namens mit Mahagonny andeutet, ist er damit die einzige Figur, die innerhalb des Systems der Hyper-Dystopie Mahagonny „richtig“ reagiert, und sein Aufruf zur Anarchie leitet schließlich den eigentlichen Aufstieg der Stadt ein. Mahagonny kann nur funktionieren, so dass alles zum Exzess übersteigert wird. Freude ist bloß exzessiv erfahrbar und Ruhe ausschließlich im Tod. Brecht selbst äußert sich in einer *Erklärung* 1938 wie folgt zu Mahagonny:

Eines der hauptsächlichen Mißverständnisse war das folgende: die Freude (Unterhaltung, Erholung), die in der Stadt Mahagonny dargeboten wird, ist nur gegen Geld zu haben und wird in Form von Exzessen genossen. [...] In Wirklichkeit bemüht sich das Werk, [...] gerade den Zusammenhang zwischen der Käuflichkeit von Freude (Unterhaltung, Erholung) und ihrem exzessiven Charakter aufzuzeigen. (GBA 24,86 Zu: „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“)

Es geht Brecht also nicht in erster Linie darum, die Kapitalisierung von Freude

überhaupt anzuprangern, worauf sich die Forschungsliteratur vor allem versteift hat²³⁸, sondern die Konsequenz, die sich daraus ergibt, zu problematisieren. Ich möchte diese Konsequenz als rein quantitative Übersteigerung jedes möglichen Genusses bezeichnen. Brecht prangert dadurch die Kapitalisierung von Freude nicht weniger an, geht aber einen Schritt weiter, indem er die Verkrüppelung eines überkommenen Wertesystems zum Thema macht, von dem sich die Menschen in Mahagonny nicht lösen können und das letztlich zum Untergang der Stadt führt. Ebenso wie die Dinge durch ihre Äquivalenzbeziehung zum Geld einen rein numerischen Wert bekommen, wie Simmel es in *Die Großstädte und das Geistesleben* beschreibt, werden auch die Sehnsüchte der Menschen bloß numerisch, also in ihrer Quantität, erfahrbare, was in exzessivem Konsumverhalten ausartet. Jimmy wird vom Gericht, dessen Vertreter absurderweise zugleich die Ankläger sind (Begbick, Dreieinigkeitsmoses und Fatty), zum Tode durch den Strick verurteilt, weil er nicht bezahlen kann. Am nächsten Tag geht Mahagonny in Flammen unter.

Das Hauptproblem des als Paradiesstadt konzipierten Mahagonny ist, dass es – ebenso wie die real-dystopischen Großstädte – auf dem Geldwesen aufgebaut ist. Bleibt man bei der Annahme, dass Modernität sich vor allem durch das kapitalistische Wirtschaftssystem auszeichnet, das auch Grund für die Verstädterung und Urbanisierung ist, so ist die Anti-Utopie bzw. die Hyper-Dystopie Mahagonny keine wirkliche, da sie auf genau demselben System basiert wie ihre real existierenden großstädtischen Äquivalente. Die Männer lassen sich verführen und meinen dort von der „Zi-zi-zi-zi-zivilis“²³⁹ (GBA RB,690), der Krise der Modernität, die in den Großstädten am meisten zu spüren ist, geheilt zu werden. Stattdessen werden die bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in ihrer totalen Übersteigerung, in ihrem Exzess, in Mahagonny vor Augen geführt. Es handelt sich nicht länger wie bei einer Utopie um „Traumbilder des besten Zustandes, sondern [um] Warnbilder [...] die vor den

238 Vgl. KNOFF, 2001. S.185.

239 „Die ‚Zivilis‘, zusammengesetzt aus ‚Syphilis‘ und ‚Zivilisation‘, ist offenbar die Krankheit, der die Menschen in den neuen Großstädten ausgesetzt sind und der sie in Mahagonny entgehen wollen.“ IN: KNOFF, 2001. S.180.

Auswirkungen einer verabsolutierten technologischen oder politischen Vernunft warnen wollen.“²⁴⁰ Der Slogan, dass man mit Geld in Mahagonny alles kaufen könne, wird exzessiv übersteigert. Ohne Geld aber verliert der Mensch jede Lebensberechtigung in einem solchen System.

Nicht nur die Dinge werden durch ihre Äquivalenz mit dem Geld „entfärbt“,²⁴¹ auch der Mensch verliert seinen spezifischen Wert, was mit der Ermordung Jimmys überspitzt dargestellt wird. Nachdem er kein Geld mehr hat, kann er auch keine Funktion mehr innerhalb der Gesellschaft von Mahagonny erfüllen und wird überflüssig. Mitgefühl gibt es nicht, weder von den Umstehenden noch vom Gericht selbst. Immerhin befinden sich Begbick, Moses und Fatty zu Beginn der Oper in einer ähnlichen Situation, auch ihre Flucht endet erst mit dem Tod der Konstabler durch den Hurrikan. Jimmy gelingt es nicht zu fliehen und es wird ihm keine Gelegenheit geboten, die Schulden abzuarbeiten. Antagonismus zwischen den Individuen als treibende Kraft der kapitalistischen Gesellschaftsordnung wird am Beispiel der Hyper-Dystopie Mahagonny besonders deutlich.

Wie bereits Shlink in *Im Dickicht* versucht, durch Feindschaft „Führung“ zu erlangen, kommt es auch in *Mahagonny* zu einer völligen Übersteigerung von Prozessen, die sich an der scheinbaren Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten im neuen Mahagonny festsetzen. Jack, der sich totfrisst, hält nach den ersten zwei verzehrten Kälbern fest: „Alles ist nur halb/ Ich äße mich gern selber.“ (GBA RB,709) Die Wirklichkeit wird als unzulänglich erfahren, nichts kann die Genusssucht stillen, da sie in Mahagonny, das keine höheren Ideale kennt, rein in sich selbst verharret. „Der Warencharakter des Genusses wird bloßgelegt, die vermeintliche Gegenwelt als Spiegelbild einer kapitalistischen Gesellschaft entlarvt, für die das Geld, der Tauschwert, das Maß aller Dinge ist.“²⁴² Die vier beworbenen Freiheiten Fressen, Lieben, Boxen und Saufen werden derart überkonsumiert, dass die Genusssucht selbst fraglich wird, die nun an die

240 ERZGRÄBER, Willi: Utopie/Antiutopie. - IN: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Dieter BROCHMEYER Hg., 2.neu bearb.Aufl. - Tübingen: Niemeyer 1994. S.446-451. S.451.

241 Vgl. SIMMEL, 1995. S.122.

242 MÜLLER, 1985. S.138.

Stelle der Langeweile des ersten Aktes tritt. Ebendiese maßlose Unersättlichkeit, provoziert durch das kapitalistische System, mit der nie endenden Anpreisung von Gütern, ist in letzter Konsequenz für den Untergang Mahagonnys verantwortlich, das als Warnbild der kapitalistischen Vergnügungsstädte schlechthin fungiert.

Mahagonny befasst sich demnach, wie bereits *Im Dickicht* und später *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, mit Symptomen von Modernität und führt diese parabelhaft dialektisch vor Augen, ohne einen Ausweg anzubieten. Dies entspricht einem modernen Wirklichkeitskonzept, das Paradoxien und Dissonanzen nicht zugunsten eines narrativen Programmes aufgeben beziehungsweise verschleiern will.²⁴³ Besonders deutlich werden die Dissonanzen am Ende der Oper, wenn es in der Regieanweisung heißt, dass Tafeln von Menschentrupps über die Bühne getragen werden, auf denen steht:

Tafel 1. FÜR DIE NATÜRLICHE ORDNUNG DER DINGE

Tafel 2. FÜR DIE NATÜRLICHE UNORDNUNG DER DINGE

Tafel 3. FÜR DIE BESTECHLICHKEIT UNSERER GESCHICHTE

Tafel 4. FÜR DIE UNBESTECHLICHKEIT UNSERER GESCHICHTE

Tafel 5. FÜR DIE FREIHEIT DER REICHEN LEUTE

Tafel 6. FÜR DIE FREIHEIT ALLER LEUTE

Tafel 7. FÜR DIE UNGERECHTE VERTEILUNG DER IRDISCHEN GÜTER

Tafel 8. FÜR DIE GERECHTE VERTEILUNG DER ÜBERIRDISCHEN GÜTER

Tafel 9. FÜR DIE GEMEINHEIT DER MENSCHEN ÜBERHAUPT

Tafel 10. *Eine Riesentafel. G E G E N D E N M E N S C H E N* (GBA RB,730f)

In der Textfassung ist eine Reminiszenz an die Zehn Gebote relativ deutlich; inwiefern dies in einer Inszenierung darstellbar ist, sei dahingestellt. Indem während dieses Umzuges auch der Sarg Jimmys über die Bühne getragen wird, wird der Untergang dieser Gebote, die sinnbildlich für das bürgerlich-idealistische Wertesystem stehen, das bei Brecht häufig an die christliche Glaubenslehre gekoppelt ist²⁴⁴, in der bisherigen Lesart noch überhöht. Nichtsdestotrotz bleibt am Schluss die Ambivalenz zwischen den bürgerlichen Idealen des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise „der natürlichen Ordnung der Dinge“ und deren krassem modernistischen Gegenteil, bestehen. Es würde 1927 auch nicht der Wirklichkeit entsprechen, von einer völligen Lossagung dieser

243 Vgl. ANDREOTTI, 1996. S.178.

244 Vgl. Die affirmative Funktion der Religion in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.

überkommenen Ideale zu sprechen, wobei fraglich ist, ob dies heute der Fall wäre.

In der Härte der Widersprüche angesichts des brennenden Mahagonny bleibt das Ganze stehen, damit eben auch in der bürgerlichen Ideologie, weil diese Widersprüche nichts weiter tun, als sich gegenseitig vernichten, und so beschaffen sind, daß sie nichts Neues bewirken, es nicht einmal zeigen können. Mahagonny ist tatsächlich in dieser Objektivierung der Widersprüche ein Endwerk, das letzte und äußerste Werk Brechts innerhalb der bürgerlichen Ideologie.²⁴⁵

Mario Andreotti hält als Kennzeichen der literarischen Moderne einen sich immer deutlicher abzeichnenden Strukturwandel fest. 1930 verfasst Brecht seine *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, worin ein ästhetischer Strukturwandel zum Programm gemacht wird und das Epische Theater konträr zum dramatischen aristotelischen Theater etabliert wird.

1. Weg aus dem Ästhetizismus – Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (1930)

In den „Anmerkungen“ arbeitet Brecht deutlich hervor, dass das eigentliche Problem der Oper – und ich möchte behaupten, der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts generell – ist, dass die traditionelle Funktion der Kunst nicht angetastet wird.²⁴⁶ Brecht bezeichnet die Institution Oper als Apparat. Um nun der Kunstform Oper – oder Schaubühne, die ebenso als eigenständiger Apparat bezeichnet wird – eine neue Funktion einzuschreiben, muss zuerst der „Apparat“ Oper eine neue Funktion der Kunst anstreben. Der Apparat ist jedoch, wie jeder andere Apparat, auf wirtschaftlichen Erfolg aus, und solange dieser gegeben ist, wird an eine Umstrukturierung der Apparate, die wiederum eine Umfunktionierung der Kunst in ein Politikum zur Folge haben könnte, nicht gedacht. Brecht plädiert für „Neuerungen“, nicht jedoch für „Erneuerungen“, da diese die Basis des Apparates an sich nicht angreifen. Zusammenführen lässt sich dieses

²⁴⁵ HARTUNG, 2004, S.108.

²⁴⁶ Vergleichbar mit Brechts Äußerung, dass eine Poesie der Großstadt noch nicht erfunden sei. (vgl. GBA 26,236)

Vorhaben Brechts mit Beckers Überlegung zu einer Poesie der Großstadt, die ebenso wie das initiierte Theater/Oper Brechts einen Strukturwechsel verlangen, also „Neuerungen“ anstatt von „Erneuerungen“. Eine Umwandlung der Apparate und demnach der Institutionen, „etwa in Lehranstalten oder [...] Publikationsorgane“, wird angestrebt (GBA 24,75). Funktion der „alten Oper“ ist einzig und allein die Abendunterhaltung, sie fungiert demnach als reines Genussmittel, wobei Brecht bemerkt, dies komme daher, dass „[...] der Zustand, dem sie dient, noch immer der alte ist. Er ist es nicht ganz. Und darin liegen die Aussichten der neuen Oper.“ (GBA 24,84) Dieser veränderte Zustand ist als veränderter schwer zu erkennen, weil auf die moderne Gesellschaftsordnung immer noch Ideale des Bürgertums wirken, da kein alternatives normatives Wertesystem populär wurde. Brecht wendet sich nun gegen diesen Habitus, indem er genau diesen Zustand anhand von Oper und Theater als überkommen aufzeigen will.

Mag „Mahagonny“ so kulinarisch sein wie immer – eben so kulinarisch wie es sich für eine Oper schickt – , so hat es doch schon eine gesellschaftsändernde Funktion; es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an... Und das haben mit ihrem Singen die Neuerungen getan.
Wirkliche Neuerungen greifen die Basis an. (GBA 24,84)

Das „Kulinarische“ wird einerseits inhaltlich diskutiert, aber auch strukturell anfechtbar gemacht, indem Brecht sich dezidiert gegen die Konzeption der Oper als „Gesamtkunstwerk“ ausspricht und für eine „radikale Trennung der Elemente“ (GBA 24,79) Wort, Musik und Bild plädiert. Alle drei Elemente verhalten sich in einer gewissen Weise zum Inhalt, zu dem auch der Zuseher Position einnehmen muss, da die Illusion „zugunsten der Diskutierbarkeit“ aufgegeben wird – (vgl. GBA 24,81). Es wurde bereits erwähnt, dass die bahnbrechende Neuerung des Epischen Theaters Brechts jene ist, den Zuseher zu aktivieren, ihn mittels des Durchbrechens der aristotelischen Theaterillusion vom Bühnengeschehen zu befreien und dieses dadurch kritisierbar zu machen. Inhalte des Epischen Theaters werden immer in der Wirklichkeit

gesucht, wodurch die Wirklichkeit, in ihrer exemplarischen Darstellung, kritisierbar gemacht werden soll und als veränderlich erfahrbar werden kann.²⁴⁷ So wie sich der literarische Modernismus aus der Modernitätserfahrung ableitet und seinen Ursprung in der realen, veränderten Gesellschaftssituation hat, ergibt sich der Strukturwandel vom „Dramatischen Theater“ zum „Epischen Theater“ (vgl. Gegenüberstellung GBA 24,78f) aus jener veränderten Gesellschaftssituation. Dadurch erlangt das Epische Theater seine gesellschaftliche Funktion innerhalb der modernen soziologischen Landschaft und ist insofern der Strömung des literarischen Modernismus zuzuordnen, welche sich gegen einen eskapistischen Ästhetizismus stellt.

Becker nennt als ein Kennzeichen urbaner Literatur die Tendenz, literarische Werke mit theoretischen Manifesten zu untermauern. Dies korreliert mit dem Ansatz, dass sich Urbanisierung immer auch in Selbstreflexion ausdrückt und den Großstadtmenschen dadurch zum „intellektuellen Städter“ macht.²⁴⁸ Brecht ist ein Paradebeispiel für diese Annahme, da er seinem primär-literarischen Schaffen einen überaus reichen theoretischen Textpool angliedert, zu dem auch die „Anmerkungen“ zu zählen sind.

Bei Brecht gehen theoretische Überlegungen soweit, dass sie sich motivisch in den Texten niederschlagen. Mahagonny wird im ersten Akt etwa ganz klar als Paradiesstadt angekündigt. Literaturhistorisch betrachtet sind Paradies-Utopien immer in der Natur als Gegensatz zur Zivilisation verortet²⁴⁹, Mahagonny dagegen ist eine Paradies-Stadt und insofern bereits ein Widerspruch *in sich*. Der „eröffnete Freizeit-Raum [ist] nicht in der Natur, sondern in einer Großstadt mit Geschäften angesiedelt“²⁵⁰, wodurch die Sphäre der klassischen Utopie nie erreicht wird und Mahagonny von Beginn an eine brüchige Utopie ist, beziehungsweise die Parodie einer Utopie, die sich rasch als Dystopie (bzw. Hyper-Dystopie) entlarvt. Wie bereits in *Im Dickicht* Motivkreise der

247 Eine tabellarische Gegenüberstellung der „Dramatischen Form des Theaters“ und der „Epischen Form des Theaters“ findet sich erstmals in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*. (vgl. GBA 24,78f)

248 BECKER, 1993. S.18. Der Gedanke des „intellektuellen Städters“ findet sich bereits bei Simmel, der von einer „gesteigerten Verstandesmäßigkeit“ der Menschen in der Großstadt spricht, vgl. SIMMEL, 1995. S.117f.

249 Vgl. KNOPF, 2001. S.188.

250 KNOPF, 2001. S.188.

vormodernistischen bürgerlichen Literatur als unhaltbar befunden werden – beispielsweise die angelesene Tahiti-Sehnsucht Gargas, die er letztlich als unreal erkennt und verwirft – spielen auch in *Mahagonny* motivische Mythen der „alten Oper“ eine Rolle und geben dem Geschehen das „Kulinarische“, „Antinaturalistische“, das in der Oper zum Programm gemacht wird, bei Brecht jedoch in parodistisch überhöhter Form. Es handelt sich bei *Mahagonny* um den „[...] seltene[n] Fall von Literatur, in dem die strukturellen Elemente den zu vermittelnden Gehalt regelrecht hervortreiben.“²⁵¹ Eine Abkehr von der klassischen Oper wird in den „Anmerkungen“ demnach nicht bloß dezidiert als Strukturwandel gefordert, sondern auch auf der Inhaltsebene der Oper parodistisch verhandelt, was wiederum dem „Spaßprinzip“ (vgl. GBA 24,77) der alten Oper entspricht und in dieser Entsprechung das Prinzip selbst aufs Korn nimmt. Autoreferentialität als wesentliches Kennzeichen des literarischen Modernismus findet sich demnach auch bei Brecht.

251 KNOPE, 2001. S.190.

VI. Schreiben „ex negativo“ – *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931/32)

Um die Untersuchung zum Einfluss von Modernismus und Modernität auf die Entwicklung des Epischen Theaters Bertolt Brechts abzuschließen, bietet sich *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* an, das in der Forschungsliteratur häufig als „erstes großes ‚Schauspiel‘ im Stil des epischen Theaters“²⁵² gehandhabt wird. Vor allem die Entstehungsgeschichte des Stückes macht es für eine Untersuchung hinsichtlich der Konstitutionsphase des Epischen Theaters interessant. In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* greift Brecht wesentliche Themen, Motive und Handlungsstränge der etwa ab 1924 anzueselnden und Fragment gebliebenen Ökonomieprojekte *Jae Fleischhacker* und *Dan Drew* wieder auf. Somit gilt es als einziges Stück, das Brecht „in Zusammenhang mit einem riesigen Komplex weiterer dramatischer ‚Ökonomieprojekte‘ (1927-1933)²⁵³ fertig stellte.“²⁵⁴ Im Verlauf der Arbeiten zu den Ökonomieprojekten kommt Brecht um etwa 1930 zu der Einsicht: „Die Ökonomie ist weder das Hauptstoffgebiet der Kunst, noch ist ihre Umformung oder Verteidigung eines ihrer Ziele: sie ist, sowohl mehr als auch weniger: ihre Voraussetzung.“ (GBA 21,376 *Rolle der Ökonomie für die Kunst*) Indem der ökonomische Kreislauf der modernen Industriegesellschaft zum Rahmen für jedweden „neuen Stoff“ (vgl. GBA 21,302 *Über Stoffe und Form*) für ein modernes episches Theater im Sinne Brechts werden muss – da nach einer materialistischen Anschauung die ökonomische Struktur einer Gesellschaft auch deren Basis bildet – ist es nicht verwunderlich, dass Brecht sich mehrere Jahre mit eben jenem Phänomen künstlerisch befasste. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* führt die Auseinandersetzung mit den ökonomischen Mühlen der modernen Gesellschaft und deren Zusammenhang mit religiösen Institutionen exemplarisch am Erkenntnisweg der namensgebenden Protagonistin Johanna Dark vor.

252 LINDNER, Burkhardt: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. - IN: Brecht Handbuch. Bd.1. Jan KNOPF Hg. - Stuttgart: Metzler 2001. S.266-288. S.266.

253 Die ersten Auseinandersetzungen mit dem *Jae Fleischhacker-Projekt* finden bereits 1924 statt. Vgl.: GBA 10,1070.

254 LINDNER, 2001. S.266.

Die unterschiedlichen Erklärungsansätze zu Inhalt und Aufbau des Stückes, das 1931 als Bühnen-Typoskript publiziert und als 13. Versuch im Jahr darauf in Brechts *Versuche*²⁵⁵ aufgenommen wurde²⁵⁶, rühren von den unterschiedlichen Standpunkten der Brecht-Forschung zur Person Brecht und der Entwicklung seiner Methodik überhaupt. Besonders die Diskussion zum Marxismus Bertolt Brechts und der Maßgeblichkeit des Einflusses der marxistischen Theorie auf die Entwicklung des Epischen Theaters führten zur Bildung eines „monolithischen Blocks“²⁵⁷ innerhalb der Forschung, deren Vertreter dazu tendierten, sowohl die theoretischen Schriften als auch die Stücke Brechts, vordergründig bezüglich möglicher marxistischer Gehalte zu analysieren. Für diesen teleologischen Ansatz steht besonders die weit verbreitete „Phasentheorie“²⁵⁸, die wesentlich auf die Untersuchungen Werner Mittenzweiss und Hansjürgen Rosenbauers zurückgeht, und derzufolge Brechts Schaffen in eine vormarxistisch-materialistische Frühphase bis 1928, eine von 1929 bis 1934 dauernde Phase des marxistischen Determinismus und schließlich die Phase des dialektischen Materialismus bis 1947, die zum „klassischen Brecht“ führte, einteilbar ist.²⁵⁹ Jürgen Hillesheim weist in seiner 2011 erschienen umfangreichen Untersuchung zum Frühwerk Brechts, „*Instinktiv lasse ich hier Abstände...*“ *Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater*, darauf hin, dass

[e]rst während der letzten beiden Jahrzehnte und sehr selten zumindest Aspekte dieses in allen politischen Lagern akzeptierten ‚monolithischen Blocks‘ in Frage gestellt [wurden] – indem grundlegender philologischer Forschung gegenüber einem politischen Apriori der Vorzug gegeben wurde.²⁶⁰

Meine Untersuchung zu *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* wird sich in weiterer

255 BRECHT, Bertolt: *Versuche*. H.5 = *Versuche* 13. - Berlin: Kiepenheuer 1932.

256 Textgrundlage für die weitere Untersuchung von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* bildet die 1932 erschienene und in der GBA abgedruckte *Versuche*-Fassung. GBA 3.127-227.

257 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.11.

258 Zur „Phasentheorie“ siehe auch: Jan KNOPF: *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. - Stuttgart: Metzler 1980.S.412f.

259 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.16. - vgl.a. MITTENZWEI, Werner: *Erprobung einer neuen Methode. Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts*. - IN: *Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR*. Werner MITTENZWEI Hg. - Leipzig: Reclam 1969. S.59-100. - vgl.a. ROSENBAUER, Hansjürgen: *Brecht und der Behaviorismus*. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen 1970.

260 HILLESHEIM, 2011. S.17.

Folge der Frage widmen, inwiefern dieses – als erstes vollwertiges episches Schaustück Brechts gehandelte – Stück, den radikal neuen Ansatz, dass Brechts Entwicklungsgeschichte in ihrer Kausalität zu untersuchen sei, anstatt von einer bereits kanonisierten Annahme Brechts als „dem“ großen marxistischen Dichter auszugehen²⁶¹, untermauern kann. Relevant ist, welchen Stellenwert Kennzeichen von Modernismus und Modernität auch in diesem Text einnehmen und inwiefern deshalb eher von modernem epischem Theater als von marxistisch-epischem Theater die Rede sein sollte. Die umfangreichen intertextuellen und philosophischen Bezüge im Stück legen eine Deutung der Verwendung der marxistischen Theorie als eine unter vielen Bezugsquellen im Horizont von Modernismus und Modernität nahe.

1. Verhandlung moderner Stoffe – Zum Handlungsabau von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*

Das in elf mit Überschriften versehene Szenen gegliederte Stück spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts²⁶² im winterlichen Chicago. Einmal mehr ist die Handlung nach Amerika „ausgelagert“, um eine größere Distanz seitens des Publikums zu erzielen und völlige Identifikation im Sinne des „alten“ Illusionstheaters schon durch die Topografie der Handlung zu erschweren. Der Fleischmarkt stürzt in eine fundamentale Krise, die zur Schließung der Fabriken führt und tausende Arbeiter ihre Anstellungen kostet. „Bezüge zur Weltwirtschaftskrise Ende der 20er-Jahre“²⁶³ sind unschwer auszumachen. Die Krise des Fleischmarktes bietet die Möglichkeit einer Neuverteilung der wirtschaftlichen Machtverhältnisse, was der Fleischkönig Pierpont Mauler durch die

261 Jürgen Hillesheim gibt in der Einleitung zu seinem Buch eine Übersicht der Entwicklung der Brecht-Forschung innerhalb des „monolithischen Blocks“ und der sehr vereinzelt Ansätze diese Forschungstradition zu durchbrechen. Insofern erscheint es mir durchaus gerechtfertigt, von einer radikalen Trendwende in der Brecht-Forschung zu sprechen. Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.11-32.

262 Im Bühnenmanuskript von 1931 wird im Vorspruch ausdrücklich „um 1900“ als gespielte Zeit des Stückes angegeben. Vgl. Bertolt BRECHT: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. Gisela E. BAHR Hg. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1971.

263 LINDNER, 2001. S.269.

briefliche Mithilfe seiner „Freunde in New York“ (vgl. GBA 3,129) – Repräsentanten der Börse – rasch durchschaut und daraufhin beginnt die weiteren Fabrikanten Cridle, Lennox, Graham und Meyers in den Bankrott zu treiben, um schließlich das Monopol über die Büchsenfleisch-Fabrikation an sich zu reißen, indem er sowohl die Ware (das Büchsenfleisch) als auch die Produktionsmittel (das Vieh) vollständig aufkauft.

Zeitgleich zum tobenden Wirtschaftsmachtkampf befinden sich die verzweifelte Massen der Arbeiter ausgesperrt, frierend und hungernd vor den Toren der Schlachthöfe und Büchsenfabriken. Johanna Dark, Mitglied der Organisation der „Schwarzen Strohhüte“ (GBA 3,134), die als „Soldaten des lieben Gottes“ (GBA 3,143) der Heilsarmee nachempfunden sind²⁶⁴, versucht das Elend der Arbeiter vor den Toren durch erbauliche religiöse Lieder und etwas „fettloses Süppchen“ (vgl. GBA 3,135) zu lindern, bis sie einsieht, dass sie den Frierenden und Hungernden dadurch nicht helfen kann und beschließt, herauszufinden, wie genau es zur Tragödie der Massenarbeitslosigkeit gekommen ist. Johanna ignoriert die Warnungen der Schwarzen Strohhüte und meint: „Ich will's wissen.“ (GBA 3,139)

Es gelingt ihr, zum Fleischkönig Mauler vorgelassen zu werden, woraufhin sie versucht, diesen zum Handeln zugunsten der Arbeiter zu bewegen, welche unterdessen einen Generalstreik vorbereiten. Johanna wird von Mauler, der um die affirmative Funktion der Religion für das herrschende System weiß, getäuscht und schließt sich daraufhin der Sache der Arbeiter an. Sie verabsäumt jedoch, einen für den Generalstreik essentiellen Brief zu überbringen, verrät dadurch die Sache der Arbeiter, woraufhin der Generalstreik niedergeschlagen wird und Johanna, die schwer erkrankt ist, im Haus der Schwarzen Strohhüte stirbt, wo sie zur „Heiligen der Schlachthöfe kanonisiert“²⁶⁵ wird. Johanna verlebt ihre Sterbestunde völlig desillusioniert und verwirft ihre religiös-idealistischen Wertvorstellungen, nachdem sie festgestellt hat: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und/ Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“ (GBA 3,224)

264 Vgl. Kommentarteil der GBA: „*Sekte der Schwarzen Strohhüte*: Bezeichnung für die Heilsarmee (engl. Salvation Army), die 1865 von William Booth als religiöse Sekte gegründet und 1878 nach militärischem Muster organisiert worden ist. Die Bezeichnung ist von der Kopfbedeckung der Heilsarmee-Soldaten, den schwarzen Strohhüten, hergeleitet.“ - IN: GBA 24,488.

265 LINDNER, 2001. S.269.

Mauler gelingt es unterdessen, die wirtschaftliche Ordnung durch die Vernichtung eines Teils des Viehs und durch die unwiderrufliche Entlassung von Arbeitern, bei gleichzeitiger Wiedereinstellung der restlichen Arbeiter zu geringeren Löhnen als vor der Krise, wiederherzustellen.

Die Stückanalyse Käthe Rülicke-Weilers von 1966²⁶⁶ brachte in der Interpretationsgeschichte des Stückes eine erste Annäherung an die bis dahin als chaotisch abgetane Wirtschaftshandlung.²⁶⁷ Rülicke-Weiler versuchte das Marx'sche Modell der kapitalistischen Krisenzyklik auf die Johanna-Handlung zu übertragen und es „[...] als erstes sowohl theatertechnisch wie theoretisch an der ‚revolutionären Methode‘ von Marx orientiertes Drama B.s [anzuerkennen] und dem Stück eine unüberschätzbare Bedeutung in der Ausprägung des epischen Theaters [einzuräumen].“²⁶⁸ Dieser Ansatz stützt die etwa zeitgleich entstandene „Phasentheorie“ und blieb etwa zwanzig Jahre, in manchen Ansätzen bis heute, die gängigste Interpretationsreferenz bezüglich der Ökonomiehandlung.

Jan Knopf wandte sich schließlich wieder der genauen Analyse der bekannten Quellen Brechts zu, widerrief den Krisenmodell-Ansatz und stellte fest, dass es sich beim Ablauf der Wirtschaftshandlung um die Beschreibung eines „Corner“ handelt, also um den spekulativen Aufkauf lebenswichtiger Ware zu Niedrigpreisen mit anschließender Hortung der Ware, wodurch hohe Preise diktiert werden können.²⁶⁹ Brechts Quellen zur Wirtschaftshandlung, die eher als „Zubringer‘ von dramaturgischem Material“²⁷⁰, denn als Vorlage verstanden werden sollen, waren:

Upton Sinclairs *The Jungle* (1906; dt.: *Der Sumpf*, 1906), Frank Norris' *The Pit* (1903; dt.: *Die Getreidebörse*, 1921), Gustavus Myers' *The History of Great American Fortunes* (1907; dt.: *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen*,

266 RÜLICHE-WEILER, Käthe: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. - Berlin: Verl. Das Europäische Buch 1966.

267 Vgl. LINDNER, 2001. S.271f.

268 LINDNER, 2001. S.271.

269 Vgl. Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“. Jan KNOPF Hg. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1986. S.87.

270 LINDNER, 2001. S.267.

1916), George Horrace Lorimers *Letters from a Self-Made Merchant to his Son* (1902; dt.: *Briefe eines Dollar-Königs an seinen Sohn*, 1904), und Bouck Whites *The Book of Daniel Drew* (1910; dt.: *Das Buch des Daniel Drew*, 1922).²⁷¹

Knopf konnte nachweisen, dass *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, ähnlich wie das Stückfragment *Jae Fleischhacker*, im Handlungsaufbau „eng dem Roman *Die Getreidebörse* von Frank Norris (1870-1902)“²⁷² folgt, in dem Curtis Jadwin sich auf die Spekulation mit Weizen einlässt, nachdem er die Nachricht bekommt, dass sich die Einfuhrzölle für Weizen verknappen werden. Sein Corner geht jedoch schief. Auch Mauler bekommt einen „Brief von seinen Freunden in New York“ (GBA 3,129):

SLIFT liest weiter: „Heute können wir Dir mitteilen, daß unser Geld Früchte zu tragen beginnt: viele in der Kammer werden gegen die Zölle stimmen, so daß es geraten scheint, Fleisch zu kaufen, lieber Pierpont. Morgen werden wir Dir wieder schreiben.“ (GBA 3,168)

Mauler folgt nach kurzer Bedenkzeit, dem heißen Tipp zum Aufkauf des gesamten Viehbestandes, nachdem er bereits den gesamten Warenbestand (Büchsenfleisch), ebenso auf Anraten seiner Freunde in New York, aufgekauft hat. (vgl. GBA 3,155-163) Die Baisse-Handlung, also das rasche Fallen der Aktienkurse aufgrund von einer auf Marktübersättigung fußenden Absatzkrise, ist zum Zeitpunkt, zu dem Mauler kauft, auf dem Höhepunkt, insofern haben die Preise einen Tiefpunkt erreicht. Auf die Baisse folgt nach dem Cornern des Fleisches und des Viehs die Hausse, das stetige Steigen der Preise, die nunmehr von Mauler diktiert werden. Da die Packherren, also die Aufkäufer, durch ihren Vertrag über die gesamte Produktion des Büchsenfleisches der kommenden zwei Monate an Mauler gebunden sind, müssen sie zu den extrem hohen Preisen, die den Endproduktpreis übersteigen, Vieh von Mauler kaufen. Maulers Makler Slift treibt den Preis so hoch, dass die Packherren ihren Vertrag nicht erfüllen können und in Konkurs gehen. Wieder erfährt Mauler, der sich bereits ruiniert wähnt, von seinen New Yorker Freunden per Brief, wie er weiter vorgehen muss, um der Situation Herr zu

271 LINDNER, 2001. S.267. - vgl.a. KNOPF, 1986. S.67ff.

272 KNOPF, 1986. S.89.

werden. Er vernichtet einen Teil der Bestände und kündigt einen Teil der vormals Beschäftigten, während er den Rest der Arbeiter zu niedrigeren Löhnen als vor der Krise wieder einstellt.²⁷³ Johanna, die schließlich die Wirtschaftshandlung als völlig frei von Menschlichkeit und Moral durchschaut, und auch die affirmative Funktion ihres vormals religiösen Aktivismus für ein solch inhumanes System erkennt, stirbt desillusioniert und in der bitteren Erkenntnis, dass nur eine gewaltsame Revolution ein solches System durchbrechen könnte.

Für Knopfs Ansatz, die Wirtschaftshandlung folge dem klassischen „Corner“, spricht auch, dass der Corner im Stück direkt thematisiert wird, heißt es doch in der neunten Szene:

DIE PACKHERREN Wie sollen wir jetzt Vieh nehmen bei steigenden Preisen?
Denn da ist einer, der's gekornert hat
Den niemand kennt –
Laß, Mauler, uns heraus aus dem Vertrag!
MAULER Leider muß ich die Büchsen haben. Aber es gibt
Doch Vieh genug, ein bißchen teuer, schön, aber
Vieh genug. Kauft's auf! (GBA 3,187)

Zwar sind sich der möglichen wirtschaftlichen Spekulationspraktiken alle bewusst, jedoch, einmal in Gang gesetzt, müssen sich alle den Regeln des Verlaufes beugen. Insofern kann Mauler nach dem Cornern des Fleisches und des Viehs nicht mehr moralisch motiviert handeln, ohne selbst in den Ruin zu stürzen und ist, genau wie alle anderen Beteiligten, nur eine Marionette des Systems, die im besten Fall innerhalb des Rahmens, die Dinge rechtzeitig zu ihren Gunsten absehen und lenken kann. Ausbrechen aus dem System kann jedoch keine Figur.

Der Erkenntnisweg Johannas zeigt weniger das Eindringen in ein mögliches marxistisches Ökonomieverständnis als vielmehr die Erkenntnis der Ausweglosigkeit aus einem System, das auf dem Boden der Realität nicht länger moralisch-humanistisch motiviert ist, sondern dessen Regeln und Gesetze frei von jeglichem menschlichen

273 Eine „Übersicht über die Wirtschaftshandlung“ findet sich bei KNOPE, 1986. S.110f.

vormodernistischen Werteverständnis zustandekommen und sich allein dem Kreislauf des Kapitals beugen. Diese Erkenntnis für sich, bildet jedoch noch lange keinen kritisch-marxistischen Ansatz. Viel eher handelt es sich um eine pragmatisch-materialistische Erkenntnis, frei von Idealismen, die vordergründig die affirmative Funktion von Religion betrifft. 1932, etwa zeitgleich mit dem Druck der *Versuch-*Fassung des Stückes, schreibt Brecht: „Denn wichtig ist [...] die Aufspürung der Folgen religiösen Verhaltens in ganz bestimmten Situationen unserer Zeit und eines ganz bestimmten historischen, *jetzt* wahrnehmbaren Verhaltens.“ (GBA 24,103f. Zu „*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*“) Der zentrale Konflikt des Stückes ist demnach eher der religiös-idealistische innere Konflikt der Johanna, wohingegen die Wirtschaftshandlung nur den Rahmen bildet, insofern die Ökonomie nicht das „Hauptstoffgebiet der Kunst“ sein soll, sondern „ihre Voraussetzung“ (GBA 21,376 *Rolle der Ökonomie für die Kunst*), wie Brecht bereits zwei Jahre zuvor bemerkt. Es handelt sich beim Stück um das Aufzeigen eines „Vorgang[es] der Ideologiezetrümmerung“²⁷⁴, wobei Brecht sich zur Erkenntnis der Johanna am Ende des Stückes folgendermaßen äußert: „Der Glaube, der hier anempfohlen wird, ist ein folgenloser, was die Umwelt betrifft, und ihn anzuempfehlen, nennt die Johanna ein soziales Verbrechen.“ (GBA 24,104f.)

In *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* wird in erster Linie, wie bereits in *Im Dickicht* und in *Mahagonny*, ein Problemkomplex des modernen Lebens aufgezeigt, ausgestellt und dadurch kritikfähig gemacht. Während in *Im Dickicht* vor allem das soziale Zusammenleben der Menschen in den modernen Großstädten problematisiert wird, und in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* verhandelt wird, inwiefern monetäres Kapital tatsächlich Glückseligkeit bringen kann, geht Brecht in *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* einen Schritt weiter und stellt die Unvereinbarkeit bürgerlich-humanitärer Ansprüche und des kapitalistischen Warenzyklus anhand der religiösen Figur Johanna, aus. Somit handelt es sich bei der Johanna-Bearbeitung um eine umfassende Systemkritik, innerhalb derer ein möglicher Ausweg mit dem Vorhaben des

274 MÜLLER, 2009. S.110.

Generalstreiks zwar angedeutet wird, letztlich jedoch nicht durchführbar ist. Johannas Erkenntnis selbst betrifft vor allem den durch das System propagierten Glauben, dem auch die Institution der Schwarzen Strohütte untersteht.

Es handelt sich also um das Aufzeigen der Antithetik von traditionell bürgerlichen Werten anhand der Religionsthematik und dem kapitalistischen System, das dem modernen Bürgertum zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Basis geworden war. Wie so oft in Brechts Stücken steht die Moral des modernen Menschen im Zentrum der Konflikte, wobei es Brecht wichtig war, zwischen moralisierenden Stücken, die er dem alten Illusionstheater zurechnet, und Stücken, deren Geschichte eine Moral fordert, zu unterscheiden. So heißt es 1935 in der „erste[n] Zusammenfassung bisheriger Überlegungen zum Lehrwert des Theaters“ (GBA 22,915):

Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte. [...] Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten. Das sind wirklich zweierlei Dinge, denn oft wird gerade mit moralischen Hinweisen den Geschädigten gesagt, sie müßten sich mit ihrer Lage abfinden. Die Menschen sind für solche Moralisten für die Moral da, nicht die Moral für die Menschen. (GBA 22,115 Vergnügungstheater oder Lehrtheater. *Ist das epische Theater etwa eine „moralische Anstalt“?*)

Durch die Bezüge zu Friedrich Schillers und Friedrich Nietzsches Ansichten zur Moral im Theater, die Brecht wenige Zeilen zuvor herstellt, wird auch der Modernitätsanspruch seiner eigenen Ansichten zur Moral am Theater deutlich. Brecht weist auf die veränderten gesellschaftlichen Umstände der beiden Referenzpersonen hin, indem er aufzeigt, dass Nietzsche „ein Jahrhundert später“ (GBA 22,115) die bürgerlichen Moralvorstellungen, welche Schiller im Zeitgeist des 18. Jahrhunderts durchaus noch vertreten konnte, aufgrund der veränderten soziokulturellen Lage als „trübselige Angelegenheit“ (GBA 22,115), in logischer historischer Konsequenz empfunden hatte.²⁷⁵ Zugleich stellt sich Brecht selbst als Theatertheoretiker in die Reihe

275 Brecht thematisiert die Polemik Nietzsches gegen Schillers *Die Schaubühne als moralische Anstalt*

der großen Koryphäen, deutet somit eine Fortsetzung der Tradition an und damit eine Modernisierung in der synthetischen Versöhnung beider Ansätze. *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* verhandelt entlang der Ökonomiehandlung und des Erkenntnisweges der Johanna ein im Umbruch befindliches Moralverständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ist insofern beispielgebend für die Verhandlung moralischer, weil politischer Aspekte schon im Frühwerk Brechts, das vor allem Problemhorizonte sozialhistorischer Modernität thematisiert. Wesentlich ist, dass Brechts Theater zwar „ein als moralisch zu bezeichnender Impetus zugrunde lieg[t]“²⁷⁶, dieser jedoch explizit sekundär ist und sich dem Vergnügen an der „Offenlegung gesellschaftlicher Strukturen“²⁷⁷ unterordnet.

Eine Erklärung der Wirtschaftshandlung aus dem Interesse Brechts für die „archaischen Dimensionen des Dschungel-Kapitalismus“²⁷⁸ eines imaginierten Amerika, das sich sowohl an den Quellen aus der amerikanischen Literatur als auch an bereits fertig gestellten Stücken wie *Im Dickicht* oder *Mahagonny* belegen lässt, bietet mehr Raum für die Betrachtung weiterer Ebenen des vielschichtigen Stückes als eine Untersuchung, die sich auf mögliche marxistische Gehalte beschränkt.

betrachtet (1784) in Nietzsches Schrift *Der Fall Wagner* (1888).

276 HILLESHEIM, 2011, S.62.

277 HILLESHEIM, 2011, S.62.

278 LINDNER, 2001, S.273.

2. Brechts „Vorstoß zum Materialwert der Klassiker“²⁷⁹

Eine dieser weiteren Dimensionen bildet die Verwendung klassischer Literatur, weniger als Quellen denn als Anregung und Mittel zur Abgrenzung des literarischen Genres, in dem Brecht seine Stücke verstanden wissen wollte. Brecht versuchte also einerseits durch ein Schreiben „ex negativo“²⁸⁰, wie Jürgen Hillesheim es nennt, Abstände und Umkehrungen zur literaturgeschichtlichen Tradition der Dramenproduktion herzustellen, und andererseits sich selbst in diese Reihe der Klassiker zu fügen, als modernste Neuerung, als frischestes Glied in der Kette der Literaturgeschichte. Schon an autobiografischen Notizen des erst zweiundzwanzig jährigen Brecht lässt sich unschwer das hochtrabende Ziel des jungen Schriftstellers erkennen. „Vierzig Jahre, und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends,“ hält er prophetisch in einer Tagebuchnotiz zum Tod seiner im Mai 1920 verstorbenen Mutter fest. (GBA 26,116 *Tod meiner Mutter*)

Neben der Verwendung der amerikanischen „muckraker“ - (Nestbeschmutzer-) Literatur der Jahrhundertwende²⁸¹ als Quelle lassen sich in *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* viele weitere literarische Quellenbezüge ausfindig machen, die sowohl inhaltlich als auch auf Ebene der Textstruktur Niederschlag finden. Während „Geschichte und Legende der Jeanne d'Arc [...] für Brechts Stück eine relativ geringe Rolle [spielen]“²⁸², nehmen die Bezüge zu Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (1801), zu Johann Wolfgang Goethes *Faust* (1808/1832 *Faust II*) und zu Friedrich Hölderlins *Hyperion* (1797/99) einen wichtigen Einfluss auf das Stück.²⁸³ Es handelt sich dabei vor allem um „Anspielungen, Adaptionen, Zitate [und] dramaturgische Übernahmen“²⁸⁴ auf die bzw. aus den Quelltexten, wobei das Stück „eine frei stehende

279 GBA 21,311.

280 HILLESHEIM, 2011. S.467.

281 KNOFF, 1986. S.75.

282 KNOFF, 1986. S.131.

283 Eine genaue Auflistung der literarischen Quellen, samt Gegenüberstellung der relevanten Textausschnitte findet sich bei KNOFF, 1986. S. 129-169.

284 LINDNER, 2001. S.268.

Konzeption auf[weist], in die es seine Quellen eingeschmolzen hat.“²⁸⁵

Brecht verwendet den Fundus der Klassiker als Material für seine eigene Produktion, ohne sich durch – seiner Ansicht nach – verkehrten weil überzogenen Respekt, vor Umwertungen, Abgrenzungen und freiem Umgang mit diesem Fundus zu scheuen. „Es ist ja schon weiten Kreisen bekannt, daß ich in Sachen des geistigen Eigentums ganz lax denke,“ heißt es 1929 im kurzen Schriftstück *Bert Brecht sagt*. (GBA 21,315) Die Abscheu gegen das „geistige Eigentum“ als Institution lässt sich bei Brecht schon in sehr jungen Jahren ausmachen und findet, sehr wahrscheinlich im Zuge der Marx-Lektüre, zu stichhaltigerer Form, wobei die materialistischen Ansätze dazu weitaus früher zu finden sind.²⁸⁶ Im Typoskript *Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen* von 1926, heißt es:

Das Theater wird in absehbarer Zeit das verstaubte Repertoire eines Jahrhunderts einfach auf seinen Materialwert hin untersuchen, indem es die guten alten Klassiker wie alte Autos behandelt, die nach dem reinen Alteisen-Wert eingeschätzt werden. (GBA 21,164)

Inwiefern der Terminus „Materialwert“ aus dem Marx'schen „Gebrauchswert“ entspringt, ist nicht eindeutig festzustellen, klar ist jedoch, dass Brecht den Begriff ab dieser Zeit häufig zur Rezeption von Kunstwerken verwendet (vgl. GBA 21,655) und auch der Umgang mit philosophischen Texten und Ideen, von einem solchen Material-Gedanken bestimmt ist.

Zudem hatte sein ‚Materialismus‘ und jener der Schriften Karl Marx' durchaus Entsprechungen, solange daraus nicht zwangsläufig eine Ideologie, eine Weltanschauung erwachsen musste. Brecht ‚materialisierte‘ auch die materialistische Dialektik und macht sie seiner Ästhetik in zentralen Punkten zu Eigen.²⁸⁷

Im *Gespräch über Klassiker* macht Brecht 1929 – also zu einem Zeitpunkt, an dem er

285 LINDNER, 2001. S.268.

286 Vgl.: *Über die deutsche Literatur* (GBA 21,53f): Brecht spricht bereits Anfang 1920 vom „Material“ der Literatur.

287 HILLESHEIM, 2011. S.35.

sich mit dem Johanna-Projekt beschäftigt – deutlich, dass er sich in seiner Arbeit nicht vom herrschenden „Besitzfimmel“ am „Vorstoß zum Materialwert der Klassiker“ (GBA 21,311) hindern lassen würde. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* ist für die Umsetzung dieses Gedankens beispielgebend, indem Brecht sowohl Material aus Klassikern der Weltliteratur als auch solches der marxistischen Theorie in sein Stück einfließen lässt und frei variiert.

„Schiller, der Dramatiker wie der Theatertheoretiker, hat B. zeitlebens beschäftigt und diente ihm als Bezugsfigur wie Antipode [...].“²⁸⁸ In *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* dienen Brecht die intertextuellen Bezüge zu Schillers Version des Johanna-Stoffes, einerseits als „literaturgeschichtliche Folie“²⁸⁹, um die bildungsbürgerliche Sozialisation seiner Protagonisten Mauler und Johanna Dark hervorstreichen²⁹⁰ und somit zu einer gesamtgesellschaftlichen Kontextualisierung der vorhandenen Wertvorstellungen in der Stückdiegese zu gelangen, und andererseits erreicht Brecht durch die sehr deutlichen Parallelen an textrelevanten Stellen, wie etwa der berühmten „Erkennungsszene“²⁹¹, eine doppelte Distanzierung des Publikums: zum eigenen Text, aber auch zur klassischen Vorlage. Während Johanna in Schillers Stück, den Grafen Dunois, welcher anstelle des Königs Karl auf dessen Thron Platz genommen hat, um Johannas überirdische Fähigkeiten zu testen, sofort als Gauner entlarvt und König Karl als solchen erkennt, ohne ihn je zuvor gesehen zu haben²⁹², trägt sich die Szene in Brechts Version folgendermaßen zu:

JOHANNA Sie sind der Mauler!
MAULER Nicht ich bin's. *Zeigt auf Slift.* Der ist's.
Johanna deutet auf Mauler.
JOHANNA Sie sind der Mauler.
MAULER Nein, der ist's.

288 LINDNER, 2001. S.268.

289 HILLESHEIM, 2011. S.463.

290 Vgl. MÜLLER, 2009. S.110.

291 Eine Gegenüberstellung der relevanten Textpassagen Schillers und Brechts findet sich bei KNOFF, 1986. S.142f.

292 Vgl. SCHILLER, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie.* Anm. v. Ulrich Karthaus. - Stuttgart: Reclam 2002. S.39.f.

JOHANNA Sie sind's.
MAULER Wie kennst du mich?
JOHANNA Weil du das blutigste Gesicht hast.
Slift lacht. (GBA 3,144)

Johanna Dark erkennt den Fleischkönig Mauler, wie die Schillersche Johanna-Figur König Karl, ohne ihn je zuvor gesehen zu haben. Die parodistische Reminiszenz an Schiller ist unverkennbar und zur Entstehungszeit 1931/32 waren sowohl Schiller, als auch Goethe und Hölderlin wesentlicher Bestandteil des bildungsbürgerlichen Lesekanons und somit der Gesellschaftsschicht, die zum weitaus größten Teil das Publikum in den Theatern stellte. „Das Theater, wie Brecht es vorfand, war weitgehend Bildungstheater, Moment im kulturellen Haushalt des Bürgertums.“²⁹³ Durch die intertextuellen Bezüge gelingt es Brecht, „[d]ie Verbundenheit einer bestimmten Handlungsweise der Menschen mit ihrer Ausdrucksweise (die sie in der Kunst findet [...])“ (GBA 24,105 Zu: „*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*“) auszustellen.

[A]lthough it [*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*] is set in the United States, it clearly parodies the classical tradition of Schiller and Goethe. It seeks to expose the outdatedness of the German humanist tradition that continued into the twentieth century.²⁹⁴

Insofern ist das Publikum doppelt mit der Überholtheit eines bildungsbürgerlichen Wertekanons konfrontiert: Zum einen werden die klassischen Quellen umgewertet und dadurch kritisierbar und zum anderen ist das Publikum zur Auseinandersetzung mit der eigenen Bildungsbürgerlichen Tradition angehalten. Im Vorspruch zur Publikation des 13. Versuches heißt es bei Brecht: „*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*“, soll die heutige Entwicklungsstufe des faustischen Menschen zeigen.“ (GBA 3,128) Zusätzlich zum historischen Johanna-Stoff verweist Brecht mit dem Stichwort „Faust“ schon im Vorspruch zum Stück auf einen weiteren vielfach literarisch bearbeiteten Stoffkomplex

293 MÜLLER, 2009. S.110.

294 SHARMAN, Gundula M.: *Twentieth-Century Reworkings of German Literature. An Analysis of Six Fictional Reinterpretations from Goethe to Thomas Mann.* - Rochester/NY: Camden House 2002. S.19.

und nimmt die im Haupttext vorhandenen intertextuellen Bezüge zur berühmtesten Bearbeitung des Faust-Stoffes durch Goethe vorweg. Goethes Faust, als immerfort Strebender, „war noch dem klassischen Menschheitspathos verpflichtet“²⁹⁵, während Brecht in seinem Stück anhand seiner beiden Protagonisten Johanna und Mauler versucht, dieses individualistische Fortschrittsideal in seiner modernen Entsprechung zu zeigen. Mit dem Hinweis, dass es sich um den Versuch handelt, die „heutige Entwicklungsstufe“ (GBA 3,128) des bildungsbürgerlich sozialisierten Menschen zu zeigen, ist erneut der Aktualitätsbezug gegeben, den Brecht mit seinem modernen epischen Theater erreichen wollte.

Bezogen auf die „Entwicklungsstufe des faustischen Menschen“ bedeutet dies, daß die kapitalistische Wirtschaft das faustische Streben zum blutigen Geschäft hat werden lassen, dessen angebliche Notwendigkeit mit allen Mitteln und viel beschönigender Ideologie verteidigt wird.²⁹⁶

Auch die Religionshandlung, als zweiter großer Handlungsstrang neben der Wirtschaftshandlung, dient vor allem dazu, das „Sakrale[] als Stabilisationsprinzip der gesellschaftlichen Ordnung“²⁹⁷ zu enttarnen, und wird mit dem Verweis auf Elisabeth Hauptmanns Heilsarmee-Stück *Happy End* ebenso bereits im Vorspruch angekündigt. (vgl. GBA 3,128) Klaus-Detlef Müller weist in seiner Untersuchung zu *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* darauf hin, dass die Wirtschaftshandlung, gemäß dem Brecht'schen Verständnis des epischen Theaters als wissenschaftliches Theater, bloß die „Realitätsebene der Handlung“²⁹⁸ bildet. „Der eigentliche Gegenstand ist jedoch der Lern- und Erkenntnisprozess Johanna Darks und dessen Unterdrückung durch die Bildung der Legende von der heiligen Johanna der Schlachthöfe.“²⁹⁹ Mit dieser Annahme korreliert auch der bereits gegebene Verweis, dass Brecht die Ökonomie als

295 KNOFF, Jan: Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. - Frankfurt/Main, Berlin, München: Diesterweg 1985. S.59.

296 KNOFF, 1985. S.59.

297 LINDNER, 2001. S.283.

298 MÜLLER, 2009. S.104.

299 MÜLLER, 2009. S.104.

Basis, als Voraussetzung jedes modernen epischen Stückes betrachtet. Eine Neubewertung der „großen geistigen Systeme“ (GBA 24,102 *Erklärung des Sinns der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“*), muss die logische Konsequenz aus einer veränderten Lebensbasis sein, die zu einer Umwertung und Umgestaltung der „gesellschaftlichen Ordnung“ führt, mit der die „Institutionen“ der „großen geistigen Systeme“ – wie etwa Kirchen, Schulen, aber auch Theater, Literatur und Kunst im Allgemeinen – zu deren Konstitution und Stabilisierung beitragen. (vgl. GBA 24,102f)

Durch die intertextuellen Reminiszenzen zur klassischen Dramenproduktion gelingt es Brecht, das bürgerliche Humanitätsideal dieser Stücke zu karikieren und, noch wesentlicher, die Handlungsweisen der Protagonisten Schillers und Goethes als „klassisch“ und in diesem Sinne überholt auszustellen, und zwar durch das abweichende Verhalten der eigens kreierten Figuren. Brecht kann durch diesen Brückenbau deutlich aufzeigen, dass „[d]ie Vertreter einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung [...] (bildungs)bürgerlich sozialisiert [sind].“³⁰⁰ Und mehr noch: Das hinderlichste Kriterium am Umbruch ist die ebenso bildungsbürgerlich und religiös motivierte affirmative Haltung der Fürsprecher der Masse, repräsentiert durch Johanna Dark. Man stößt in der Forschungsliteratur häufig auf eine Interpretation des Stückendes als Wiederherstellung des Ist-Zustandes des Beginns³⁰¹, zu schlechteren Konditionen für die Massen (Monopol-Kapitalismus). Doch eigentlich zeigt Brecht anhand der Johanna-Figur, dass ein Umdenken durch aufmerksames Erforschen der realen Zustände jedem möglich ist, selbst dem Mitglied einer religions-aktivistischen Gruppierung. Genau betrachtet handelt es sich um eine Verschärfung der Problematik, die kurz vor Beginn des Stückes geherrscht haben muss, wird doch ein Drittel der vormals beschäftigten Arbeitnehmer entlassen. Insofern sind die Situation und dadurch die Bereitschaft und Notwendigkeit zum Umbruch verschärft und ein Umbruchsszenario potentiell angedeutet. Das epische Theater sollte nie plumpe Lösungsvorschläge und Anleitungen zur Veränderung geben,

300 MÜLLER, 2009. S.110.

301 Vgl. etwa KNOFF, 1985. S.60.: „Die Entwicklungsstufe des ‚faustischen Menschen‘ ist in bezug auf Johanna dadurch gekennzeichnet, daß mangelnde Erfahrung der Realität zu einer Aktivität führt, die, wenn sie nur idealistischen Motiven entspringt, letztlich nutzlos, ja schädlich ist; sie fällt im entscheidenden Moment in Kontemplation, das heißt in die Bewahrung der alten Zustände [Nicht-Übergabe des essentiellen Briefes für den Generalstreik], zurück.“

viel eher sollte es zur Anregung dienen und „Lust“³⁰² auf Veränderung machen. Mit *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* schafft Brecht ein Stück, das diese fortschrittsoptimistische Haltung zumindest andeutet, indem er, wie bereits in *Mann ist Mann*, zeigt, dass das Individuum keine teleologisch-unveränderbare Größe stellt. Ein verändertes Subjektbewusstsein in der Moderne, ist die Voraussetzung für variable Figuren am Theater. Johanna Darks Erkenntnisweg, und insofern die Veränderung ihres Wertebewusstseins, erhebt ein variables Subjektverständnis zum Programm, indem Johanna einsieht, dass Mauler recht hatte, als er bei ihrem ersten Aufeinandertreffen meinte: „Erst muß, bevor die Welt sich ändern kann/Der Mensch sich ändern.“ (GBA 3,146) Johanna erkennt kurz vor ihrem Tod, dass ihre Einsicht zu spät gekommen war und darum eine Veränderung der Lebenswelt nicht stattgefunden hat:

JOHANNA während sie von den Mädchen wieder in die Uniform der Schwarzen Strohhüte eingekleidet wird:

Wieder beginnt das Lärmen der Betriebe, man hört es.

Und versäumt ist wieder

Ein Einhalt.

Wieder läuft

Die Welt die alte Bahn unverändert.

Als es möglich war, sie zu verändern

Bin ich nicht gekommen; als es nötig war

Daß ich kleiner Mensch half, bin ich

Ausgeblieben. (GBA 3,221)

Zwar ist es Johanna, die schon in den letzten Atemzügen liegt, versagt, die Welt zu verändern, aber sie fordert die Umstehenden und somit auch das Publikum zu Taten auf. Johanna plädiert für die Veränderung eines Systems, welches dazu beiträgt, die große Masse der Armen unten zu halten, damit die wenigen oben ihren Platz nicht verlieren. (GBA 3,223) „Sorgt doch, daß ihr die Welt verlassend/ Nicht nur gut wart, sondern verlaßt/Eine gute Welt!“, lautet ihre Forderung. (GBA 3,222)

302 Vgl. Der Stellenwert von Spaß, Lust und genussvoller Unterhaltung bei Brecht: *Das Theater als sportliche Anstalt* (GBA 21,55) – *Das Theater als Sport* (GBA 21,57) – *An den Herrn im Parkett* (GBA 21,117) – *Mehr guten Sport* (GBA 21,119) – *Das Theater der grossen Städte* (GBA 21,187) – Zu: „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ (GBA 24,77) etc.

Brechts intertextuelle Bezüge zum klassischen Drama zur Konstituierung des epischen Theaters „ex negativo“ finden sich auch auf Ebene der Textstruktur. Abermals verweist er bereits im Vorspruch zu *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, auf die im Hauptteil folgende Gestaltung des Schauspiels:

Es wurden außerdem einige klassische Vorbilder und Stilelemente verwendet: die Darstellung bestimmter Vorgänge erhielt die ihr historisch zugeordnete Form. So sollen nicht nur die Vorgänge, sondern auch die Art ihrer literarisch-theatralischen Bewältigung ausgestellt werden. (GBA 3,128)

Die Selbstreferenz des epischen Theaters wird in *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* zum Programm erhoben. Insofern lässt es sich durchaus als eine Fortführung der bereits in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* angeführten Neuerungsvorschlägen zu einer Modernisierung der darstellenden Künste begreifen. Brecht verwendet in seiner Johanna-Bearbeitung Stilelemente der klassischen Tragödie, wie etwa den Jambus als Versform für die Reden der Wirtschaftsfiguren, allen voran Mauler. (vgl. GBA 3,129 Mauler zu Cridle) „The use of this kind of elevated language is reserved for Mauler and his company, creating a linguistic link between the capitalists and the outdated ideals of the classical period.“³⁰³ Brecht setzt mit der Verwendung des Jambus als Versform in einem Stück, dessen Inhalte ohne Zweifel einer „Erfassung der neuen Stoffgebiete“ (GBA 21,303) der Moderne gleichkommen, folgende Frage theaterpraktisch um, welche er sich in *Über Stoffe und Form* 1929 stellt: „Können wir in der Form des Jambus über Geld sprechen?“ (GBA 21,303) Indem er den Fleischkönig Mauler, den späteren Monopolkapitalisten, in Jamben sprechen lässt, richtet Brecht seine Frage nach einer angemessenen Form für ein zeitgemäßes Theater explizit ans Publikum. Auch die „Schilderung der Börsenschlacht im Stil einer homerischen Schlachtschilderung“³⁰⁴ mit der Verwendung des Hexameters (vgl. GBA 3,210f) wirft eben jene Frage nach einer angemessenen Form für die Verhandlung moderner

303 SHARMAN, 2002. S.29f. - Eine Darstellung der von Brecht übernommenen Versformen findet sich detailliert bei KNOPF 1986. S.162f.

304 MÜLLER, 2009. S.110.

Vorgänge scheinbar unwillkürlich in den Zuseherraum. Müller bringt in seiner Analyse die Funktion der linguistischen Stil-Adaptionen auf den Punkt:

Das ist weniger Parodie als Entlarvung. Denn es zeigt sich, dass die gehobene Sprache der bürgerlichen Kultur mit den ganz und gar nicht erhabenen Vorgängen der bürgerlichen Wirklichkeit nicht mehr zusammenpasst. Damit wird die ästhetische Kultur als Ideologie erfahrbar. [...] Die Verwendung der historisch zugeordneten Form für die Schlachthofwelt ist also ein Vorgang der Ideologizertrümmerung.³⁰⁵

Neben der Verwendung klassischer, und somit für Brecht bereits historischer, Versformen weist auch der Aufbau des Stückes Parallelen zur klassischen fünftaktigen Dramenstruktur auf, die der Autor in der Bühnenfassung von 1931 durch eine „zusätzliche Einteilung der Szenen in übergreifende Akte ausdrücklich vorgenommen [hat].“³⁰⁶ Insofern stellt Brecht sein Schauspiel der klassischen Tragödie auch im Gesamtaufbau direkt gegenüber und formt damit einmal mehr ein Stück „ex negativo“ zur klassischen Tragödie. Brecht kommt zwar während der Konstitutionsphase des Epischen Theaters³⁰⁷ zu dem Schluss, dass die klassische Formensprache überholt ist und die Theaterlandschaft stagniert – vor allem wegen dem bürgerlichen Anspruch, die Klassiker unangetastet zu bewahren, ohne je zu ihrem Materialwert vorzustoßen – andererseits begreift er die „Verbrauchtheit der Mittel“ als neue Möglichkeit.³⁰⁸ Er gelangt „durch die Fragmentierung des Vorhandenen und Gewohnten, durch das Changieren zwischen Stilrichtungen und Elementen, die solchen herkömmlicherweise zugeordnet sind, kurz: durch die Zerstörung der Bühnenillusion“³⁰⁹, zur geforderten Modernität seiner Stücke. „Damit wird das Theater selbst zum Medium der Kritik an seinen affirmativen Tendenzen.“³¹⁰

305 MÜLLER, 2009. S.110.

306 LINDNER, 2001. S.280. - Hier findet sich eine genaue Aufschlüsselung des Akt- zu Szenenschemas.

307 Es ist ohnedies fraglich, ob das Epische Theater je aus einer Konstitutionsphase zu einer abgeschlossenen Form gelangt, bzw. inwiefern die abgeschlossene Form als solche, der Theorie eines Epischen Theaters nicht immanent widerspricht.

308 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.101.

309 HILLESHEIM, 2011. S.101.

310 MÜLLER, 2009. S.111.

Die heilige Johanna der Schlachthöfe stellt in vorliegendem Untersuchungsrahmen das sowohl technisch als auch inhaltlich fortgeschrittenste Stück nach den Regeln des Epischen Theaters dar. Es ist nicht überraschend, dass es sich dabei um jenes Stück mit den deutlichsten Bezügen zu Struktur und Problematik der Lebenswelt nach der Jahrhundertwende handelt, das sich formal und inhaltlich am augenscheinlichsten vom bürgerlichen Drama des 19. Jahrhunderts abhebt.

Das Stück ist die Synthese aus den beiden parallelen Tendenzen von Brechts Werk am Ende der zwanziger Jahre: Des Lehrstücks und seiner Hinführung zur materialistischen Dialektik und der Kritik an der kulinarischen Form des zeitgenössischen Theaters.³¹¹

Da Brecht schon vor seiner Hinwendung zum Marxismus versuchte, seine Stücke aus einem gesamtgesellschaftlichen sozialen Blickwinkel³¹² zu schreiben und überhaupt die marxistische Philosophie ihm – ebenso wie die Literaturformen der Klassik, die moderne Ökonomie und die veränderten Lebensbedingungen im modernen Lebensraum der Großstädte – zum „Material“ für seine „kontinuierlich[]“³¹³ sich weiterentwickelnde Theorie des Epischen Theaters wurde, ist die „Phasentheorie in allen ihren Varianten als ungeeignet“³¹⁴ zu verwerfen. Die Entwicklung des Epischen Theaters ist nicht an die marxistische Gesellschaftstheorie gebunden. „Wie kaum einem anderen Künstler kam [Brecht] die marxistische Theorie entgegen: Sie entsprach dem prononcierten gesellschaftlichen Impetus seines Werkes.“³¹⁵ Jedoch handelt es sich bei der marxistischen Theorie nicht, wie so lange angenommen, um die unumgängliche Voraussetzung für das Entstehen des Epischen Theaters. Brechts Verwendung der marxistischen Theorie für seine Arbeiten ist viel eher als die Verwendung eines zentralen Teilaspektes von Modernität, gemeinsam mit vielen anderen, zu verstehen.

311 MÜLLER, 2009. S.111.

312 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.468.

313 Vgl. HILLESHEIM, 2011. S.466.

314 HILLESHEIM, 2011. S.466.

315 HILLESHEIM, 2011. S.464.

VII. Schlussbemerkung

Zu Beginn der Arbeit wurde eine Annäherung an das Phänomen „Moderne“ mittels der Erläuterung der Datierungsproblematik der ästhetischen Moderne als Epoche und der Beschreibung der semantischen Gehalte von „ästhetischer Moderne“, „Modernismus“ und lebensweltlicher „Modernität“ um 1900 versucht. Die Kernpunkte Brechts theatertheoretischer Überlegungen zum Epischen Drama wurden vor dem Hintergrund der skizzierten Probleme und Errungenschaften der Moderne exponiert. Dabei wurde deutlich, dass eine Differenzierung der Mikroepoche „Modernismus“, ab etwa 1900, innerhalb der Makroepoche der „ästhetischen Moderne“ zu treffen – beginnend um etwa 1800 – hinsichtlich Brechts Entwicklung des Epischen Dramas als einem Theater „ex negativo“ zum Theater der ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts, durchaus sinnvoll ist.

In der Analyse von *Im Dickicht* wurde das Amerika-Motiv bei Brecht als Mittel der Distanzierung des Publikums zum verhandelten Bühnengeschehen beschrieben. Die Großstadthematik des Stückes, als zentraler Topos des Modernismus, wurde mit Georg Simmels philosophischen Überlegungen zur Großstadt Wahrnehmung in Beziehung gesetzt. Es wurde festgestellt, dass *Im Dickicht* in wesentlichen Punkten bereits dem epischen Theaterkonzept folgt und dieses versucht, die im Kapitel zur Moderne erläuterte „Repräsentationskrise“ der Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu überkommen. Die Methode Brechts zur Überwindung des krisenhaften Moderneempfindens ist eine progressive. Zwar positioniert er sich deutlich gegen weite Teile der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts, aber Brecht schafft es diese Abgrenzung produktiv und innovativ zu nutzen und dadurch ein fortschrittsoptimistisches Theaterkonzept zu entwickeln.

Im Kapitel zu *Mahagonny* wurde das Amerika-Motiv Brechts auf seine Funktion als dystopisches Warnbild vor der kapitalistischen Großstadtgesellschaft untersucht. Als Ergebnis der allumfassenden Kapitalisierung innerhalb der großstädtischen Kollektive wurde Exzess und Übersteigerung bis zum Umschwung in eine totale Entwertung von

Gütern und vormals bildungsbürgerlichen Wertvorstellungen gedeutet. Die Untersuchung der *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* sollte die zeitgleiche Entwicklung einer neuen ästhetischen Formensprache für das Theater mit dem Aufgreifen moderner Stoffgebiete auf der Inhaltsebene der Stücke exponieren. Außerdem wurde gezeigt, dass auch auf Ebene der Textstruktur innovativ mit der literarischen Tradition umgegangen wird, zu der sich das Konzept des Epischen Theaters in Abgrenzung entwickelt. Die Analyse von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* problematisierte schließlich den weit verbreiteten Ansatz der Brecht-Forschung, das Epische Theater habe sich als Konsequenz der Auseinandersetzung Brechts mit der marxistischen Theorie entwickelt. Das Ergebnis der Untersuchung ist, dass eine Lesart sowohl der primärliterarischen Texte Brechts als auch der theatertheoretischen Schriften vor dem Hintergrund von Modernismus und Modernität, einen solchen Ansatz als rückwirkend politisierenden und idealisierenden Ansatz verwirft. Die Analyse der Funktion intertextueller Bezüge zu Dramen der Klassik verdeutlichte einmal mehr Brechts historisch-materialistische Schreibweise „ex negativo“.

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass der marxistische Zugang zwar die Programmatik des dramatischen Konzeptes Brechts wesentlich beeinflusst und ihm hilft, seine Vorstellungen in eine Form zu bringen, aber die wesentlichen Ansätze für die Entwicklung des Epischen Theaters finden sich weitgehend davor, sei es in der Polemik gegen das Bürgerliche Illusionstheater, in Form des Wunsches nach gesellschaftlicher Relevanz über die Einbeziehung des Publikums, oder der Erkenntnis, dass individualistische Gestaltungsprinzipien am zeitgemäßen Theater überholt sind. Das Epische Theater zieht seine Impulse aus den Problemen und Errungenschaften der ästhetischen und lebensweltlichen Moderne.

VIII. Verwendete Literatur

1. Primärliteratur

BRECHT, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner Frankfurter Ausgabe. Werner HECHT, Jan KNOFF, Werner MITTENZWEI, Klaus-Detlef MÜLLER Hg. - Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau u. Suhrkamp 1989-2000. (=GBA)

BRECHT, Bertolt: Versuche. H.5 = Versuche 13. - Berlin: Kiepenheuer 1932.

BRECHT, Bertolt: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. Gisela E. BAHR Hg. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1971.

GOETHE, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie Erster Teil. - Stuttgart: Reclam 2000.

HAUPTMANN, Gerhart: Die Weber. - Stuttgart: Reclam 1999.

MÜLLER, Robert: Das Inselemdädchen. - Wien: Erwin Müller 1946.

RIMBAUD, Arthur: Sämtliche Werke. Französisch und Deutsch. Mi dem Essay >Rimbaud – der erleuchtete Kommunarde< von Maurice Choury. - Leipzig: Insel 1976.

SCHILLER, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. Anm. v. Ulrich Karthaus. - Stuttgart: Reclam 2002.

2. Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie. - IN: Gesammelte Schriften. Rolf TIEDEMANN Hg. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1996. Bd.7.
- ANDREOTTI, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik. - Stuttgart, Wien, Bern: Haupt 1996.
- ARISTOTELES: Die Poetik. Griechisch/Deutsch. Manfred Fuhrmann Übers. & Hg. - Stuttgart: Reclam 1982.
- BAHR, Gisela E.: Und niemals wird einer Verständigung sein: >>Im Dickicht der Städte<<. - IN: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Walter HINDERER Hg.- Stuttgart: Reclam 1984. S.67-88.
- BALME, Christopher, Erika FISCHER-LICHTE u. Stephan GRÄTZEL (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. - Tübingen, Basel: Francke 2003.
- BARTH, Achim: Der frühe Bertolt Brecht. Textintention und Rezeption von 'Im Dickicht der Städte' und 'Leben Eduard des Zweiten von England'. - Beckingen/Saar: J.M.O Barth 1991.
- BARTRAM, Graham u. Anthony WAINE (Hg.): Brecht in Perspective. - London, New York: Longman 1982.
- BAUSCHINGER, Sigrid, Horst Denkler & Wilfried MALSCH (Hg.): Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt-Nordamerika -USA. - Stuttgart: Reclam 1975.
- BECKER, Florian N. T.: Towards an Understanding of „Gestus“: Five Theses on Brecht's Conception of Realism. - IN: Gestus-Music-Text. The Brecht Yearbook 33. Friedemann J. WEIDAUER Hg. (The International Brecht Society). - Madison WI: University of Wisconsin Press 2008. S.24-51.
- BECKER, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. - St.Ingbert:Röhrig 1993.
- BECKER, Sabina & Helmuth Kiesel [Hg.]: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. - Berlin:

DeGruyter 2007.

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. Rolf TIEDEMANN Hg. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977. Bd.II.

BENTLEY, Eric: Erinnerungen an Brecht. Dt. v. Petra Schreyer. - Berlin: Alexander 1995.

BÖCKMANN, Paul: Dichterische Wege der Subjektivierung. Studien zur deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. - Tübingen: Niemeyer 1999.

BRADBURY, Malcolm & James MCFARLANE (Hg.): Modernism. 1890-1930. - London: Penguin 1991.

BROCHMEYER, Dieter u.a. (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2.neu bearb.Aufl. - Tübingen: Niemeyer 1994.

BROCKMANN, Stephen u.a. (Hg.): Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. - Madison WI: University of Wisconsin Press 2004.

BROWN, Hilda Meldrum: Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht and the limits of 'Epic Theatre'. - Oxford: Clarendon Press 1991.

BRYANT-BERTAIL, Sarah: Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy. - Rochester NY: Camden House 2000.

BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. 2.Aufl.- Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974.

BÜRGER, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1998.

CSÁKY, Moritz, Astrid KURY, Ulrich TRAGATSCHNIG (Hg.): Kultur-Identität-Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. - Innsbruck, Wien: Studien Verl. 2004.

CSÁKY, Moritz, Johannes FEICHTINGER, Peter KAROSHI, Volker MUNZ: Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne. - IN: Kultur-Identität-

Differenz. Moritz CSÁKY, Astrid KURY, Ulrich TRAGATSCHNIG Hg. - Innsbruck: Studienverlag 2004. 13-43.

CSOBÁDI, Peter u.a. Hg.: Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-) Theaters. - Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2000.

DARWIN, Charles: On the origin of species. Jim Endersby Hg. - Cambridge: Cambridge University Press 2009.

DEMEL, Walter: Der Prozeß der Modernisierung der Gesellschaft: Französische Revolution, Industrialisierung und sozialer Wandel. - IN: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Silvio VIETTA & Dirk KEMPER Hg. - München: Wilhelm Fink 1998.

DIETRICH, Stephan: Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa. - Siegen: Bösch 1997.

DIJK van, Maarten (Hg.): New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook 26. (The International Brecht Society). - Madison WI: University of Wisconsin Press 2001.

DÜMLING, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. - München: Kindler 1985.

EINSTEIN, Albert: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie. - Braunschweig: Vieweg 1919.

ERZGRÄBER, Willi: Utopie/Antiutopie. - IN: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Dieter BROCHMEYER Hg., 2.neu bearb.Aufl. - Tübingen: Niemeyer 1994. S.446-451.

EYSTEINSSON, Astradur: The Concept of Modernism. - Ithaca, London: Cornell UP 1990.

FÄHNDEES, Walter: Literatur zwischen Linksradikalismus, Anarchismus und Avantgarde. - IN: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Rolf GRIMMINGER Begr. - München: Hanser 1995. (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart Bd.8) S.160-173.

- FÄHNTERS, Walter & Rüdiger SAFRANSKI: Proletarisch-revolutionäre Literatur. - IN: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Rolf GRIMMINGER Begr. - München: Hanser 1995. (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart Bd.8) S.174-231.
- FISCHER-LICHTE, Erika (Hg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung-Körper-Sprache. - Tübingen, Basel: Francke 1995.
- FRUHWIRT, Andrea: Wissenschaft als Religionsersatz. Ernst Haeckels Monismus im Urteil anderer „wissenschaftlicher Weltauffassungen“ seiner Zeit. - IN: Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und um 2000. Sabine A. HARING, Katharina SCHERKE Hg. - Wien: Passagen 2000. S.35-59.
- FUEGI, John: Brecht & Co. Biographie. Autoris. erw. und berichtigte dt. Fassung von Sebastian Wohlfeil. - Berlin: Ullstein 1999.
- GALL, Lothar: Europa auf dem Weg in die Moderne. 1850-1890. - München: Oldenbourg 1997.
- GEYER-RYAN, Helga & Helmut LETHEN: The Rhetoric of Forgetting: Brecht and the Historical Avant-garde. - IN: Convention and Innovation in Literature. Theo D'HAEN, Rainer GRÜBER u. Helmut LETHEN Hg. - Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1989. S.305-348.
- GIDDENS, Anthony: The Consequences of Modernity. - Cambridge: Polity Press 1990.
- GILES, Steve (Hg.): Theorizing Modernism. Essays in critical theory. - London, New York: Routledge 1993.
- GILES, Steve: Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit. - Bern: Peter Lang 1997.
- GILES, Steve & Rodney LIVINGSTONE (Hg.): Bertolt Brecht. Centenary Essays. - Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998.
- GOTTSCHED, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. 5., unveränd. Aufl., unveränd. reprograph. Nachdr. d. 4., verm. Aufl. Leipzig 1751. - Darmstadt: Wiss. Buchges. 1962.

- GRIMM, Reinhold (Hg.): Episches Theater. - Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966.
- GRIMM, Reinhold: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik. - Kronberg: Athenäum 1978.
- GRIMMINGER, Rolf u.a. (Hg.): Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- HARING, Sabina A. & Katharina SCHERKE (Hg.): Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und 2000. - Wien: Passagen Verlag 2000.
- HARTUNG, Günter: Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien. - Leipzig: Leipziger UV 2004.
- HARVEY, David: The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. - Malden, Oxford, Victoria: Blackwell 1990.
- HECHT, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater. Abschnitte aus einem Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933. - IN: Episches Theater. Reinhold GRIMM Hg. - Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966. S.50-87.
- HENNENBERG, Fritz & Jan KNOFF (Hg.): Brecht, Weill „Mahagonny“. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2006.
- HILLESHEIM, Jürgen: „Instinktiv lasse ich hier Abstände...“ Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- HINCK, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973.
- HINDERER, Walter (Hg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. - Stuttgart: Reclam 1984.
- HINDERER, Walter: Produzierte und erfahrene Fremde. Zu den Funktionen des Amerika-Themas bei Bertolt Brecht. (1985) – IN: Hermeneutik der Fremde. Dietrich KRUSCHE u. Großklaus GÖTZ Hg. - München: Iudicium 1990. S.235-253.

- HOOVER, Majorie L.: „Ihr geht gemeinsam den Weg nach unten“. Aufstieg und Fall Amerikas im Werk Bertolt Brechts? - IN: Amerika in der deutschen Literatur. Sigrid Bauschinger u.a. Hg. - Reclam: Stuttgart 1975. S.294-313.
- ISERNHAGEN, Hartwig: Die Bewußtseinskrise der Moderne und die Erfahrung der Stadt als Labyrinth. - IN: Meckseper, Cord & Elisabeth Schraut Hg.: Die Stadt in der Literatur. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983. S.81-104.
- JAUß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989.
- KEBIR, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. - Berlin: Aufbau 1997.
- KEMPER, Dirk: Ästhetische Moderne als Makroepoche. - IN: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Silvio VIETTA & Dirk KEMPER Hg. - München: Wilhelm Fink 1998. S.97-126.
- KERNMAYER, Hildegard, Andrea FRUHWIRTH, Volker MUNZ, Carlos WATZKA: Sinnes-Wandel? Die Moderne und die Krise der Wahrnehmung. - IN: Kultur-Identität-Differenz. Moritz CSÁKY, Astrid KURY, Ulrich TRAGATSCHNIG Hg. - Innsbruck: Studienverlag 2004. S.101-128.
- KIESEL, Helmut: Geschichte der Literarischen Moderne. Sprache-Ästhetik-Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. - München: C.H. Beck 2004.
- KLEINSCHMIDT, Erich: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. - München: Iudicium 1992.
- KLINGER, Cornelia: Wann war Moderne – wo war Moderne? Überlegungen zur Datierungsproblematik von Moderne im Lichte ihres möglichen Endes. - IN: Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Antje Senarclens de Grancy, Heidemary Uhl Hg. - Wien: Passagen-Verl. 2001. S.19-43.
- KNOBLOCH, Hans-Jörg: Die Mahagonny-Oper, nicht nur beim Wort genommen... - IN: Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag. Andrea BARTL u.

Antonie MAGEN Hg. - Paderborn: mentis 2008. S.145-159.

KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. - Stuttgart: Metzler 1980.

KNOPF, Jan: Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. - Frankfurt/Main, Berlin, München: Diesterweg 1985.

KNOPF, Jan (Hg.): Brechts >Heilige Johanna der Schlachthöfe<. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1986.

KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. - Stuttgart: Metzler 1996.

KNOPF, Jan (Hg.): Brecht-Handbuch. In fünf Bänden. - Stuttgart: Metzler 2001-2003.

KNOPF, Jan: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. - IN: Brecht-Handbuch. Jan KNOPF Hg. Bd.1. - Stuttgart: Metzler 2001. S.178-197.

KNOPF, Jan: Der entstellte Brecht. Die Brecht-Forschung muss (endlich) von vorn anfangen. - IN: Bertolt Brecht I. Heinz Ludwig ARNOLD Hg. 3.Aufl. Neuf. - München: Ed. Text+Kritik 2006. S.1-20.

KOCKA, Jürgen: Arbeitsverhältnisse und Arbeiterexistenzen. Grundlagen der Klassenbildung im 19. Jahrhundert. - Bonn: Dietz 1990.

KRABIEL, Klaus-Dieter: Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. - Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

KRATZMEIER, Denise: Es wechseln die Zeiten. Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

KREIDT, Dietrich: Gesellschaftskritik auf dem Theater. - IN: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Rolf GRIMMINGER Begr. - München: Hanser 1995. (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart Bd.8) S.232-265.

LANGEMEYER, Peter (Hg.): Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. - Stuttgart:

Reclam 2011.

LEHMANN, Hans-Thies: Theater als Experimentierfeld. Mejerhol'd, Brecht, Artaud. - IN: Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Rolf GRIMMINGER u.a. Hg. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S.368-894.

LESSING, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Klaus L. BERGHAHN Hg. & Komm. - Stuttgart: Reclam 2003.

LIEDERER, Christian: Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

LINDNER, Burkhardt: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. - IN: Brecht Handbuch. Bd.1. Jan KNOPF Hg. - Stuttgart: Metzler 2001. S.266-288.

LORENZ, Dagmar: Wiener Moderne. - Stuttgart: Metzler 2007.

LOVE, Nancy S.: Marx, Nietzsche, and Modernity. - New York: Columbia UP 1986.

LUBLINSKI, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Gotthart Wunberg Hg. - Tübingen: Niemeyer 1974.

LUBLINSKI, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Gotthart Wunberg Hg. - Tübingen: Niemeyer 1976.

LUDWIG, Karl-Heinz: Bertolt Brecht. Philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie. - Bonn: Bouvier 1975.

MAARTEN, Dijk van u.a. Hg.: New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook 26. - Madison/WI: University of Wisconsin Press 2001.

MACH, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. - Jena: Fischer 1903.

MALSCH, Wilfried: Einleitung. Neue Welt, Nordamerika und USA als Projektion und Problem. - IN: Amerika in der deutschen Literatur. Sigrid BAUSCHINGER u.a. Hg. - Stuttgart: Reclam 1975. S.9-16.

- MANKOWE, Hanspeter: Traum und Trauma im Dickicht. Bert Brecht – Im Dickicht der Städte. Neue Interpretationen. Eine Lösung der Rätsel. - Augsburg: SoSo-Verlag 1991.
- MARCUSE, Peter: Utopias and Dystopias in Brecht (=Plenary Lecture). - IN: Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. Stephen BROCKMANN, u.a. Hg. - Madison WI: University of Wisconsin Press 2004. S.22-28.
- MARX, Karl & Friedrich ENGELS: Werke. Dt. Ausg. d. Werke fußt a. d. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU besorgten 2. russ. Ausg. - Berlin: Dietz 1956-1990. (=MEW)
- MAUTHNER, Fritz: Das philosophische Werk. Ludger LÜTKEHAUS Hg. Bd.II.1. Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.1. Zur Sprache und Psychologie. - Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999.
- McCARTHY, John A.: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890-1918. - IN: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918. York-Gothart MIX Hg. - München, Wien: Hanser 2000 (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd.7) S.192-206.
- MITTENZWEI, Werner (Hg.): Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR. - Leipzig: Reclam 1969.
- MITTENZWEI, Werner: Erprobung einer neuen Methode. Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts. - IN: Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR. Werner MITTENZWEI Hg. - Leipzig: Reclam 1969. S.59-100.
- MÖBIUS, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. - München: Wilhelm Fink 2000.
- MÜLLER, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. - Tübingen: Niemeyer 1967.
- MÜLLER, Klaus-Detlef (Hg.): Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. - München: Beck 1985.
- MÜLLER, Klaus-Detlef: Im Dickicht der Städte. - IN: Brecht-Handbuch. Jan KNOPF Hg. - Stuttgart: Metzler 2001. Bd.1. S.113-128.

- MÜLLER, Klaus-Detlef: Das alte Neue: Brechts 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters'. - IN: Figurationen der literarischen Moderne. Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag. Carsten DUTT & Roman LUCKSCHEITER Hg.: - Heidelberg: UV Winter 2007. S.261-275.
- MÜLLER, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2009.
- MÜLLER-SCHOLL, Nikolaus: Das Theater des „konstruktiven Dadaismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. - Frankfurt a. Main, Basel: Stroemfeld 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: Werke. Karl SCHLECHTA Hg. - Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1969.
- OEHM, Heide: Künstlerische Avantgarde und ästhetischer Totalitätsbegriff bei Einstein, Brecht und Benjamin. - IN: Spiegelungen. Festschrift für Hans Schumacher zum 60. Geburtstag. Marius BABIA u.a. Hg. - Frankfurt a. Main, u.a.: Lang 1991. S.153-173.
- PIECHOTTA, Hans Joachim u.a. (Hg.): Die literarische Moderne in Europa. Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart. - Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- REICHENSPERGER, Richard: Moderne als urbane Erfahrung. Charles Baudelaires und Walter Benjamins Modernebegriff. - IN: Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Antje SENARCLENS DE GRANCY u. Werner SUPPANZ Hg. - Wien: Passagen 2001. S.45-69.
- ROSENBAUER, Hansjürgen: Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen 1970.
- ROSS, Werner: Baudelaire und die Moderne. Porträt einer Wendezeit. - München: Piper 1993.
- RÜLICHE-WEILER, Käthe: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. - Berlin: Verl. Das Europäische Buch 1966.
- SCHERKE, Katharina & Federico CELESTINI: Die Zentraleuropäische Moderne um 1900 im Spannungsfeld der Begriffe „Moderne“, „Postmoderne“ und „Modernisierung“. - IN: Kultur-

Identität-Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Moritz CSÁKY, Astrid KURY, Ulrich TRAGATSCHNIG Hg. - Innsbruck, Wien: Studien Verl. 2004. S.343-357.

SCHMIDT-SOLTAU, Kai: Der Marxismus des 20. Jahrhunderts. Bilanz und Perspektive. Prolegomenon einer praktischen Philosophie. - Münster: Lit 1997.

SCHUMACHER, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918-1933. - Berlin: Rütten & Loening 1955.

SCHUTTE, Jürgen & Peter SPRENGEL (Hg.): Die Berliner Moderne. 1885-1914. - Stuttgart: Reclam 1987.

SELIGER, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts. - Bonn: Bouvier 1974.

SHARMAN, Gundula M.: Twentieth-Century Reworkings of German Literature. An Analysis of Six Fictional Reinterpretations from Goethe to Thomas Mann. - Rochester/NY: Camden House 2002.

SHEPPARD, Richard: Modernism-Dada-Postmodernism. - Evanston/Illinois: Northwestern University Press 2000.

SIMHANDL, Peter: Theatergeschichte in einem Band. - Berlin: Henschel 1996.

SIMMEL, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. - IN: SIMMEL, Georg: Gesamtausgabe. Otthein RAMMSTEDT Hg. Bd.7. - Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. S.116-131.

SPEIRS, Ronald: Brecht's Early Plays. - Atlantic Highlands/NJ: Humanities Press Inc. 1982.

SPENGLER, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. - München: Beck 1959.

SPRENGEL, Peter: Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. - Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

STEINWEG, Reiner (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1976.

- STEINWEG, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. - Frankfurt a. Main: Brandes & Apsel 1995.
- THOMÉ, Horst: Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. - IN: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918. York-Gothart MIX Hg. - München, Wien: Hanser 2000 (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd.7) S.15-27.
- TITZMANN, Michael (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. - Tübingen: Niemeyer 1991.
- VAßEN, Florian: Bertolt Brechts Experimente. Zur ästhetischen Autonomie und sozialen Funktion von Brechts literarischen und theatralen Modellen und Versuchen. - IN: Die literarische Moderne in Europa. Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart. Hans Joachim PIECHOTTA, u.a. Hg. - Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. Bd.3. S.146-174.
- VIETTA, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. - Stuttgart: Metzler 1992.
- VIETTA, Silvio & Dirk KEMPER (Hg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. - München: Wilhelm Fink 1998.
- VÖLKER, Klaus: Brecht-Kommentar. Zum Dramatischen Werk. - München: Winkler 1983.
- WEBER, Max: Schriften 1894-1922. Dirk KÄSLER Hg. - Stuttgart: Kröner 2002.
- WIEGMANN, Hermann: Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- WILLET, John: The Theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects. - London: Methuen Drama 1977.
- WITTKOWSKI, Wolfgang: Feigenblatt des Zynismus oder der Moral? Brechts Im Dickicht der Städte und das Meßbuch. - IN: Weltbürger-Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank. Leslie BODI, Günter HELMES u.a. Hg. - Frankfurt a. Main, Berlin, Bonn, New York u.a.: Lang 1995. S.152-175.

WUCHERPFENNIG, Wolf: Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende. - IN: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918. York-Gothart MIX Hg. - München, Wien: Hanser 2000 (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd.7) S.155-174.

ZELLER, Rosmarie: Gesetzmäßigkeiten literarischen Wandels am Beispiel des Dramas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. - IN: Modelle des literarischen Strukturwandels. Michael TITZMANN Hg. - Tübingen: Niemeyer 1991. S.89-102.

Danke

Besonders danke ich meinen Eltern, Maria und Christian Horner, die mir mein Studium ermöglicht haben und mich in allen erdenklichen Belangen immer unterstützen und liebevoll ermuntern.

Ich möchte mich bei Ass.-Prof. Mag. Dr. Werner Michler herzlich für die aufmerksame Betreuung meiner Diplomarbeit, seinen fachlichen Rat, die vielen freundlichen Hilfestellungen und seine Geduld bedanken.

Professor Steve Giles danke ich für den Hinweis auf die Konstitutionsphase des Epischen Theaters und seine freundliche Unterstützung bei der Themensuche.

Daniel Lehner, Magdalena Schätz, Julia Miesenböck, Janina Wartmann, Corina Lueger und Lukas Ertl danke ich für die Durchsicht meiner Arbeit und die konstruktive Kritik.

Bei meinem Freund Christoph Sacher bedanke ich mich für die vielen kleinen Hilfestellungen und all den liebevollen Zuspruch.

Für ihre Aufmunterungen danke ich auch meinen Geschwistern Melanie und Dominik und meinen Freunden.

Zusammenfassung

Das Epische Theater Bertolt Brechts entsteht aus einer Kritik am bestehenden bürgerlichen Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Trotz des großen Bekanntheitsgrades seines Werkes, wurde dem Frühwerk Brechts, insbesondere der Konstitutionsphase des Epischen Theaters, in der Brecht-Forschung verhältnismäßig wenig Platz eingeräumt. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die Entstehung des Epischen Theaters vor dem Hintergrund lebensweltlicher Modernität und dem Programm der ästhetischen Moderne aufzuzeigen. Die Impulskraft des vielschichtigen und terminologisch inkohärenten Phänomens „Moderne“ auf die Konstitutionsphase von Brechts innovativem Theaterkonzept, steht im Mittelpunkt der Untersuchung. Ein imaginiertes Amerika als gemeinsamer Handlungsort des erzählten Geschehens, verbindet die drei Werke *Im Dickicht* (1923), *Mahagonny* (1927) und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932), die in dieser Untersuchung beschrieben werden. Probleme und Errungenschaften der ästhetischen Moderne und lebensweltlicher Modernität, die sowohl inhaltlich als auch auf Ebene der Textstruktur der untersuchten Stücke die zentralen Gehalte bilden, werden analysiert. Neben der Großstadthematik der behandelten Werke, wird auf den Stellenwert der marxistischen Theorie und der klassischen Literatur für die Entwicklung des Epischen Theaters ein besonderer Fokus gelegt. Es soll gezeigt werden, dass Brechts Marxismus nicht konstitutiv für die Entstehung der Theorie des Epischen Theaters ist, sondern als ein Impuls unter vielen vor dem Hintergrund von Modernismus und Modernität verstanden werden muss.

Abstract

Bertolt Brecht's concept of Epic Theatre evolved from a critique of classical bourgeois drama at the beginning of the 20th century. Despite the popularity of Brecht's oeuvre, his early writings including the development of epic theory have hardly gained any recognition in the field of international research. This study aims at illustrating the development of Epic Theatre against the background of sociological modernity and aesthetic modernism. Furthermore it focusses on the stimulus given by the terminological incoherent phenomena of modernism and modernity upon the period of development of Epic Theatre. America as imaginary setting is interlinking the three plays discussed in this thesis – *Im Dickicht/In the Jungle* (1923), *Mahagonny/Mahagonny* (1927) and *Die heilige Johanna der Schlachthöfe/Saint Joan of the Stockyards* (1931) – to one another. Accomplishments and problematic aspects of modernism and modernity will be analysed where they establish contents central to the plays, both at the layer of subject matter and form. Besides its focal point on the leitmotif of urbanization, the study concentrates on the significance of Marxist theory and classical literature for Brecht's innovative theatre concept. Based on the empirical literature analysis the study argues that Brecht's Marxism is not constitutive for the development of Epic Theatre at any time but works as one impetus amongst others against the background of modernism and modernity.

Lebenslauf

Name: Kerstin Martina Horner

1992-1996 VS Neumarkt im Mühlkreis

1996-2004 BRG Freistadt

2004-2013 Studium der Germanistik und Theater-, Film- und
Medienwissenschaft an der Universität Wien

Studienjahr 2009/10 ERASMUS-Aufenthalt im Rahmen des Germanistik-
Studiums an der University of Nottingham, England

Wien, am 31. Januar 2013