

Drama & Theater

Festschrift für Bernhard Greiner
aus Anlass seines 75. Geburtstages

Herausgegeben von
Eckart Goebel und Max Roehl

**STAUFFENBURG
VERLAG**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2020 · Stauffenburg Verlag GmbH
Postfach 25 25 · D-72015 Tübingen
www.stauffenburg.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany

ISSN 1433-2752
ISBN 978-3-95809-447-5

Inhaltsverzeichnis

Eckart Goebel / Max Roehl
Vorwort7

I. THEORIE DES DRAMAS

Philipp Theisohn
Schuld spielen. Über ein theatrales Problem
(Aischylos – Shakespeare – Büchner)13

Eckart Goebel
Einsamkeit im Drama29

Thomas Boyken
An den Grenzen der Darstellbarkeit? Zeitformen im Nebentext und mögliche dramentheoretische Folgen43

II. POETIK UND POETOLOGIE

Christian Moser
Herrmann, der Spieler. Ludisch-agonale Formen der Gesellschaftskonstitution bei Adam Ferguson und Heinrich von Kleist61

Jörg Robert
Emigration in die Klassik. Brechts Wende zur Antike im Kontext der Nachkriegsliteratur
(*Antigonemodell 1948, Kleines Organon für das Theater*)79

Lukas Müsel
Staging the Mind. Yeats' Drama der Introspektion 103

III. LEKTÜREN

Niklas Bender
Voltaire's *Saül*. Die satirische Wende in der Rezeption eines tragischen Bibelstoffes 121

Jörg Robert

Emigration in die Klassik

Brechts Wende zur Antike im Kontext der Nachkriegsliteratur
(*Antigonemodell 1948, Kleines Organon für das Theater*)¹

1. Vom Stückeschreiber zum Stückeumschreiber

Einen Tag nach seinem Verhör durch den Ausschuss zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe (30.10.1947) bestieg der Emigrant Bertolt Brecht, der „mit Heldentum nicht gesegnet“² war und sich durch die Befragung eher unruhlich hindurchlaviert hatte, ein Flugzeug, das ihn zunächst nach Paris brachte. Die Familie folgte separat per Schiff. Es war eine Rückkehr in die alte Welt, in mehrfacher Hinsicht. Mit der Reise über Paris und Zürich nach Ost-Berlin, wo er am 22.10.1948 eintrifft, gerät Brecht in den Bann des Klassischen: Einerseits erlangt er den „Status eines Klassikers“³, freilich auch dessen „durchschlagende Wirkungslosigkeit“⁴, wie Max Frisch ironisch anmerkt. Andererseits gewinnen für Brecht zunehmend Formen, Epochen und Traditionen *des* Klassischen – sowohl der klassischen Antike als auch der Weimarer Klassik – an Bedeutung: Brecht beginnt spätestens 1947/48, den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller zu rezipieren; mit der *Antigone*-Inszenierung in Chur (1948) beginnt eine längere Folge von Bearbeitungen, deren wesentliches Ziel – so Brecht – die „Entgipsung“ der Klassiker gewesen sei.⁵ In diese Reihe gehören – um nur die prominentesten zu nennen – Gerhart Hauptmanns *Biberpelz* (1951/52), Anna

¹ Dieser Beitrag schließt an Bernhard Greiners vielfältige Studien zur Dramatik des 20. Jahrhunderts, zum Werk Bertolt Brechts und zur Literatur in der DDR an: B.G.: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, 2., aktualisierte und ergänzte Auflage, Tübingen/Basel 2006, S. 387–402 (zu *Herr Puntila und sein Knecht Matti*); ders.: „Das Dilemma der ‚Nachgeborenen‘. Paradoxien des Brecht-Gedichts und seiner literarischen Antworten in der DDR“, in: Klaus R. Scherpe, Lutz Winckler (Hrsg.): *Frühe DDR-Literatur. Traditionen, Institutionen, Tendenzen*, Hamburg u.a. 1988, S. 174–193; ders.: „Die Brecht-Rezeption in England nach 1968“, in: Martin Brunkhorst, Gerd Rohmann (Hrsg.): *Klassiker-Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur*, Tübingen 1991, S. 129–148.

² Reinhold Jaretsky: *Bertolt Brecht*, 2. Auflage, Hamburg 2010, S. 128.

³ Klaus Detlef Müller: *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*, München 2009, S. 132.

⁴ Max Frisch: „Der Autor und das Theater“, in: Ders.: *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a. M. 1967, S. 68–89, hier S. 73.

⁵ So erinnert sich H. J. Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, Nachwort von S. Hermlin, München 1971, S. 24. Vgl. zu Brechts Anverwandlung der Weimarer Klassik Wilhelm Große: „Bewusste Missverständnisse. Brechts Auseinandersetzung mit Goethe und Schiller“, in: *Literatur im Unterricht* 8, 2007, S. 221–236.

Seghers' *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* (1952), Carlo Gozzis *Turandot* (1953) oder Molières *Don Juan* (1954). Hinzu kommt eine nicht geringe Zahl von Aufsätzen, die um Fragen von Tradition, Nachahmung und Originalität kreisen – auch dies ein wenig gesehener Zusammenhang des Spätwerkes. Einen Höhepunkt, auch in Brechts eigener Wahrnehmung, stellt die Bearbeitung von Jakob Michael Reinhold Lenz' *Hofmeister* (1951) dar, die für Brecht zur historisch-dialektischen Analyse der „deutschen Misere“⁶ wird. Gegenüber dieser adaptierenden Auseinandersetzung mit der Tradition treten Originalproduktionen stark in den Hintergrund. Der Stückeschreiber wandelt sich in diesen letzten Jahren zum *Stückeumschreiber*, zum Dramaturgen und Regisseur fremder Stücke. In Brechts kritischem Vokabular dieser Zeit firmiert dieses Experimentieren *an* und *mit* der Tradition unter Begriffen wie „Durchrationalisieren“, „Auslegung“, „Ablieferung“ oder „Aushändigen“, die vielfach Assoziationen des Haptischen, Handwerklichen und ‚Werktätigen‘ wecken.

Die folgenden Überlegungen greifen einen Komplex auf, den zuerst Hans Mayer in einem berühmten Aufsatz von 1961 beschrieben hat: die Frage nach der ‚aufgehobenen und gestifteten Tradition‘.⁷ Konkret ist damit Brechts Wende zur Antike angesprochen, die sich vor allem in zwei Werken manifestiert: Poetologisch im *Kleinen Organon für das Theater* (1948), dramatisch/dramaturgisch im *Antigonemodell 1948*. Insbesondere das *Kleine Organon für das Theater* wird zur großen *Ars poetica* des Dramas, gleichsam zu Brechts *Aristotelesmodell*. Es enthält in konzentrierter Form Brechts Vorstellungen vom Ziel der ‚neuen‘ Kunst. In sein *Arbeitsjournal* trägt Brecht am 18.08.1948 folgende Bemerkung ein:

mehr oder weniger fertig mit „Kleines Organon für das Theater“; es ist eine kurze Zusammenfassung des „Messingkauf“. Hauptthese: daß ein bestimmtes Lernen das wichtigste Vergnügen unseres Zeitalters ist, so daß es in unserm Theater eine große Stellung einnehmen muß. auf diese Weise konnte ich das Theater als ein ästhetisches Unternehmen behandeln, was es mir leichter macht, die diversen Neuerungen zu beschreiben. von der kritischen Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Welt ist so der Makel des Unsinnlichen, Negativen, Unkünstlerischen genommen, den die herrschende Ästhetik ihm aufgedrückt hat.⁸

Der letzte Satz sagt es deutlich: Brecht versteht das *Kleine Organon* als eine Antwort auf die aktuelle ‚kritische‘ bzw. marxistische Theorie und deren Hauptvertreter Lukács und Adorno.⁹ So sehr der kritische Ansatz verpflichtend bleibt, so wenig kann sich Brecht einerseits mit der Lukács'schen Realismustheorie, andererseits mit der

⁶ Brechts Werke hier und im Folgenden zitiert nach: Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a. M./Berlin/Weimar 1989–2000 (= GBA), hier GBA 27, S. 309 (Eintragung vom 22.12.1949).

⁷ Vgl. Hans Mayer: *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen 1961, S. 14.

⁸ GBA 27, S. 272.

⁹ Zur bisweilen hämischen Kritik an der Frankfurter Schule vgl. Jaretsky: *Brecht*, S. 121f.

radikalen Negation von Tradition im Sinne Adornos anfreunden. Brecht geht einen anderen Weg, einen Weg *mit* der Tradition – mit Antigone und Aristoteles. Dieser Weg ist in der Brecht-Forschung mit unterschiedlicher Intensität analysiert worden. Während die zentralen Konzepte der Dramentheorie – Mimesis, Realismus, Katharsis, Einfühlung, Verfremdung usw. – eingehend diskutiert wurden¹⁰, widmen sich nur wenige Beiträge der literarischen *Form* der Theorie, gewissermaßen der ‚Poetik der Poetik‘.¹¹ Im Hinblick auf das *Kleine Organon* ist die demonstrative Anspielung einerseits auf Aristoteles (*Poetik* bzw. logisches *Organon*), andererseits auf Francis Bacon (*Novum Organum*) als Textstrategie noch zu entdecken. Dieser kontrafaktische Bezug ist jedoch eine entscheidende Dimension der Selbstpositionierung, eine literarische Geste und ein theoretischer ‚Gestus‘¹². Der Poetologe spricht in eigener Sache, aber in ‚fremder‘ Form und historischer Terminologie, die er – so die *Vorrede* – aus dem ‚Zeughaus der ästhetischen Begriffe [...] auszuleihen oder zu stehlen‘ vorgibt.¹³ Die folgenden Überlegungen zu Brechts ‚klassischer Wende‘ gehen in drei Schritten vor. Ausgehend von einem Forschungsüberblick (2) sollen die zentralen ästhetischen und theaterpolitischen Anliegen des *Antigonemodell 1948* herausgearbeitet werden (3). Sodann wird das *Kleine Organon* in seinem intertextuellen Darstellungsgestus gewürdigt: zunächst (4) im Hinblick auf Bacons *Novum Organum*, schließlich (5) unter dem Aspekt der Rezeption der Aristotelischen *Poetik*. Brechts Wende von einer anti-aristotelischen Poetik zur *Poetik* des Aristoteles bezeichnet eine nur auf den ersten Blick paradoxe Volte, die im Zusammenhang der breiten Antike-Renaissance der Nachkriegsliteratur zu verstehen ist.

¹⁰ Das *Kleine Organon* in GBA 23, S. 65–97. Zu Brechts wichtigster poetologischer Schrift liegen erstaunlich wenige konzentrierte Untersuchungen vor. Zusammenfassend (mit Nennung älterer Literatur) Ana Kugli: „Kleines Organon für das Theater“, in: Jan Knopf (Hrsg.): *Brecht Handbuch*, Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 316–330. Zumeist wird das *Kleine Organon* im Kontext der Theorie des epischen Theaters mitbehandelt. Hier zentral: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt a. M. 1986; John J. White: *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*, Rochester 2004, S. 181–237; Hyung-Ki Kim: *Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im ‚Messingkauf‘ und im ‚Kleinen Organon für das Theater‘*, Frankfurt a. M. 1992; Reinhold Grimm: „Der katholische Einstein: Brechts Dramen- und Theatertheorie“, in: Walter Hinderer (Hrsg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1984, S. 11–32; ders.: „Vom Novum Organum zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung“, in: Willy Jäggi, Hans Oesch (Hrsg.): *Theater unserer Zeit*, Bd. 1: *Das Ärgernis Brecht*, Basel/Stuttgart 1961, S. 45–70; ders.: „Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs“, in: *Revue de littérature comparée* 35/2, 1961, S. 207–236.

¹¹ Mit dieser ‚Poetik der Poetik‘ ist eine Frage berührt, die für die Geschichte der Poetik/Poetologie noch zu entdecken ist. Vgl. meine Darstellung in Jörg Robert: „Poetologie“, in: Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch literarische Rhetorik*, Berlin/Boston 2015, S. 303–332, bes. S. 303–307.

¹² Damit ist ein zentraler Begriff von Brechts Schauspieltheorie aufgerufen, der sich auch eignet, seine intertextuelle Praxis zu charakterisieren. Vgl. Hansjürgen Rosenbauer: *Brecht und der Behaviorismus*, Bad Homburg v.d.H. u.a. 1970, S. 59–73 („Non verbis, sed gestibus“).

¹³ GBA 23, S. 65 (*Vorrede*).

2. (R)Emigration in die Klassik

Für die Brecht-Rezeption war und ist die vermeintliche Wandlung des Klassik-Kritikers zum kritischen (und kritisierten) Klassiker ein bleibender Stein des Anstoßes. Die schärfsten Worte zu diesem Thema hat Heiner Müller gefunden: „Für Brecht bedeuteten die Austreibung aus Deutschland, die Entfernung von den deutschen Klassenkämpfen und die Unmöglichkeit, seine Arbeit in der Sowjetunion fortzusetzen: Emigration in die Klassizität“.¹⁴ Müller sieht einen Zusammenhang zwischen Klassik und Exil: „Hollywood wurde das Weimar der deutschen antifaschistischen Emigration“.¹⁵ Die neuen Lebensumstände hätten sich, so Müller, unmittelbar auf Brechts Theorie ausgewirkt, in der sich nun Aristoteles und „Amüsiertheater“ berührten: „In Hollywood war er ja ganz einfach auf die Fabel verwiesen“.¹⁶ Die Brecht-Forschung selbst hat sich dieser Irritation nicht entziehen können. Sie schwankt von Anfang an zwischen Apologie und Verdikt. Eine der letzten Stellungnahmen zum Thema stammt von Klaus-Detlef Müller, der in einem Artikel aus dem Jahr 2000 nicht ohne Verlegenheit thesenhaft fragt: „Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters?“¹⁷ Der Beitrag bestätigt die Frage am Ende: Brecht sei „aus heutiger Sicht eher der letzte Vertreter einer alten Theatertradition als der erste einer ganz neuen“.¹⁸ Als ein „konservativer Neuerer“ ist er „viel eher ein Bewahrer der Tradition, als der radikale Umstürzler [...], als den er sich zu seiner Zeit sehen durfte“.¹⁹ Für Klaus-Detlef Müller wie auch für Heiner Müller ist Brechts Neo-Aristotelismus ein Kotau vor dem Alten und Überlebten, in jedem Fall ein Verrat am fortschrittlich-revolutionären Ehrgeiz seiner dramatischen Sendung. In der Neuauflage seines Brecht-Arbeitsbuches (2009) hat Klaus-Detlef Müller diese „Rückkehr in die Ästhetik“, die Brecht mit dem *Messingkauf*-Konvolut und dem *Kleinen Organon* vollziehe, als Endpunkt einer (Selbst-)Apotheose zum Klassiker gedeutet, die jedoch – siehe Max Frisch – eine im Wesentlichen „gescheiterte“ sei.²⁰

Angesichts dieses Befundes ist es nicht verwunderlich, wenn die Frage nach Brechts Umgang mit der Tradition, zumal der aristotelischen, kaum systematisch untersucht wurde. Dies gilt im Grunde bereits seit den siebziger Jahren. Es war, wie

¹⁴ Heiner Müller: *Fatzer +/- Keuner* (1980), in: Ders.: *Rotwelsch*, Berlin 1982, S. 140–155, hier S. 140.

¹⁵ Ebd., S. 140f.

¹⁶ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt a. M. 1986, S. 33. Dieser Topos der Brecht-Kritik motiviert bei Lehmann die Abgrenzung von Brecht-Tradition und postdramatischem Theater. Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 5. Auflage, Frankfurt a. M. 2011, S. 48: „Was Brecht leistete, kann nicht mehr einseitig als revolutionärer Gegenentwurf zum Überkommenen verstanden werden. Mehr und mehr tritt im Licht der neuesten Entwicklung hervor, daß in der Theorie des epischen Theaters eine *Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie* stattfand.“

¹⁷ Klaus-Detlef Müller: „Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters?“, in: *IASL* 25, 2000, S. 134–147.

¹⁸ Ebd., S. 146.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Müller: *Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*, S. 132.

gesagt, Hans Mayer, der nachdrücklich auf Brechts fruchtbare Auseinandersetzung mit Aristoteles hingewiesen hat.²¹ Nicht ohne Grund spricht Brecht selbst im Aufsatz *Über experimentelles Theater* anerkennend von der „großartigen ‚Poetik‘ des Aristoteles“.²² In einem Beitrag mit dem Titel „Anti-Aristoteles“²³ sucht Mayer diese Aristoteles-Rezeption dialektisch zu rechtfertigen: „Brecht meinte von jeher die *geschichtliche Gestalt des Aristoteles*. Er lehnte nicht bloß die Poetik des Aristoteles ab, oder dessen Physik, sondern vor allem seine Politik“.²⁴ Nicht der Stagirit selbst, sondern sein moderner Wiedergänger Georg Lukács und dessen Mimesis- und Realismusbegriff (z.B. im Aufsatz *Es geht um den Realismus*, 1938) seien Ziel der Brecht'schen Angriffe gewesen.²⁵ Heinz Brüggemann hat 1973 den dialektischen Charakter in Brechts Umgang mit dem alteuropäischen ‚Erbe‘ betont. Er suche „das im Vergangenen verborgene ‚Lebendige‘ kritisch und dialektisch freizusetzen“.²⁶ Brechts Ziel sei die „bestimmte Negation als dialektische Haltung zur literarischen Tradition“ gewesen.²⁷ Diese Einschätzung kann sich auf Brecht selbst berufen, der sich in einem Gespräch mit Herbert Jhring *Über Klassiker* (1929) gegen einen ‚kulinaren‘ und affirmativen Umgang mit den Klassikern ausspricht. Weniger noch der dialektische als der pragmatische Gesichtspunkt steht dabei im Vordergrund: „Der Besitzfimmel hinderte den Vorstoß zum *Materialwert* der Klassiker, der doch dazu hätte dienen können, die Klassiker noch einmal nutzbar zu machen [...]“.²⁸ Diese pragmatische Betonung des „Materialwerts“ der Kunst liefert dann die titelgebende These für Brechts unvollendetes theoretisches Hauptwerk der vierziger Jahre – den *Messingkauf*.

Was Brechts konkrete Auseinandersetzung mit Aristoteles angeht, so tritt die Forschung seit Jahren auf der Stelle. Den Forschungsstand bezeichnet noch immer ein Aufsatz des Altphilologen Hellmut Flashar (aus dem Jahr 1974) mit dem Titel „Aristoteles und Brecht“.²⁹ Flashar sieht zu Recht, dass sich Brechts Postulate im *Kleinen Organon* mit System und ironischer Süffisanz „im Horizont der Aristotelischen oder jedenfalls der antiken Poetik bewegen“.³⁰ Aber auch er geht nicht auf die besondere

²¹ Mayer: *Brecht und die Tradition*.

²² GBA 22.1, S. 551.

²³ Hans Mayer: „Anti-Aristoteles“, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt a. M. 1986, S. 32–42.

²⁴ Mayer: *Brecht und die Tradition*, S. 103.

²⁵ Vgl. Hans Mayer: *Brecht*, Frankfurt a. M. 1996, S. 215: „Brechts Vorwurf gegen den Aristoteles mußte daher auch den ungarischen Ästhetiker treffen“.

²⁶ Heinz Brüggemann: *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 213.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 218–224.

²⁸ GBA 21, S. 311.

²⁹ Hellmut Flashar: „Aristoteles und Brecht“, in: *Poetica* 6, 1974, S. 17–37.

³⁰ Ebd., S. 19.

Vortragsform der Poetik, die intertextuelle Faktur des *Kleinen Organons* und seine Stellung innerhalb der Nachkriegsästhetik ein.³¹

An dieser Stelle möchte ich ansetzen. Ich greife dazu noch einmal auf Heiner Müllers Wort von der Brecht'schen „Emigration in die Klassizität“³² zurück. Dies trifft etwas Richtiges, sofern hier eine persönliche und biographische Dimension der Theoriebildung angesprochen ist, ihr ‚Migrationshintergrund‘ gewissermaßen – einerseits. Andererseits scheint mir der Zusammenhang von Exil und Klassizität damit in seinem Richtungssinn verkannt. Brecht wird nicht in der Emigration zum Klassizisten, sondern – das zeigen das *Kleine Organon* und das *Antigonemodell 1948* – im Zuge seiner Remigration. Im Jahr der Entstehung beider „Modellbearbeitungen“ befindet sich Brecht und mit ihm die deutschsprachige Literatur insgesamt in einer liminalen Phase. Das *Kleine Organon* entsteht auf eine Anregung Helene Weigels, Brecht möge „seine theatertheoretischen Überlegungen über ein neues Theater für die bevorstehende Arbeit in Berlin zusammenstellen“.³³ In der *Vorrede zum Kleinen Organon* ist dieser historische ‚Ort‘ der Entstehung, die Dialektik von Exil und Rückkehr, stets gegenwärtig, wie wir sehen werden.

3. Die aufgehobene Tradition (*Antigonemodell*)

Die liminale Phase zwischen alter und neuer Welt regt Brecht in besonderer Weise zur Reflexion seines Standortes und seiner Beziehung zur Tradition an. Das *Arbeitsjournal* etwa zeigt Brecht in den Jahren 1947/48 intensiv damit beschäftigt, die Vergangenheit, das ‚Erbe‘, aufzuarbeiten. Dies gilt in einem umfassenden Sinne: Gemeint ist einerseits die Zeit des Nationalsozialismus, die soeben in den Nürnberger Prozessen, von Brecht mit Spannung verfolgt, aufgearbeitet wird,³⁴ andererseits die ‚bürgerliche‘ Literaturtradition mit ihrem Kanon. Angeregt durch einen Beitrag von Georg Lukács liest, ja studiert Brecht den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller,³⁵ in dem er – nicht ohne ambivalenten Respekt – eine „hochgesinnte“ Verschwörung gegen das Publikum³⁶ findet.³⁷ Andererseits entdeckt Brecht im Theoretiker Schiller

³¹ Brechts Standort in der Nachkriegsmoderne skizziert am Leitfaden der Lyrik Fabian Lampart: *Nachkriegsmoderne: Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960*, Berlin/Boston 2013, S. 119–128; vgl. Thomas Boyken, Nikolas Immer (Hrsg.): *Texturen der Wunde. Konstellationen deutscher Nachkriegslyrik*, Würzburg 2016.

³² Müller: *Fatzer +/- Keuner*, S. 140.

³³ Vgl. Hecht in GBA 23, S. 459f.

³⁴ Vgl. GBA 27, 262 (Eintragung vom 05.01.1948).

³⁵ Zu Brechts Klassiker- und insbesondere Schillerrezeption vgl. Ingrid Hohenwaller: „Man hätte die Klassik nicht zu jeder Hochzeit und Kindstaufe zuziehen sollen!“. Oder: Brechts ‚Angst‘ vor dem Klassikertod“, in: Siegrid Düll (Hrsg.): *Götterfunken*, Bd. 2: *Begegnungen mit Schiller*, Hildesheim u.a. 2007, S. 231–238, hier bes. S. 234–236.

³⁶ GBA 27, S. 260 (Eintragung vom 02.01.1948); GBA 27, S. 260 (Eintragung vom 03.01.1948), Brecht überträgt Schillers Reflexion vom 26.12.1797 über epische und dramatische Handlung und kommen-

zunehmend einen Vordenker der eigenen ästhetischen Positionen. Dies gilt hauptsächlich für Schillers Konzeption eines anti-illusionistischen Theaters, das „dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären“ unternimmt.³⁸ Die Vorrede zur *Braut von Messina* mit dem Titel *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* erweist sich als Grundlegung des epischen Theaters. Hinzu kommen andere Aspekte von Schillers später Dramenästhetik.³⁹ So kehren der „prägnante Moment“ oder die „Beschleunigung“ und Präzipitation der Handlung in Brechts Arbeitspapieren wieder, oft Seite an Seite mit Reflexionen über Aristoteles.⁴⁰ Das „Reich des Wohlgefälligen“, von dem Brecht in der *Vorrede zum Kleinen Organon* spricht, ist eine klare Replik auf Schillers „Reich des schönen Scheins“.⁴¹ Auf Schiller verweist auch die Bestimmung der Kunst als „Spiel“ („ganz und gar als ein Spiel“).⁴² Der Schlussvers des *Wallenstein-Prologs* („Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“⁴³) wird auch vom späten Brecht unterschrieben. Brecht widerspricht zwar entschieden dem Ästhetizismus („Kult des Schönen“), betont jedoch die Autonomie der Kunst ganz im Sinne Schillers. Wenn Brecht daher unterstellt, das Theater müsse „durchaus etwas Überflüssiges bleiben“,⁴⁴ so bezieht sich dies nicht nur auf Hedonismus des Erkennens, wie er ihn Galilei zuschreibt („er denkt der Wollust wegen“⁴⁵), sondern auch auf Schillers kulturhistorische These von der Geburt der Kunst aus dem „Luxus“.⁴⁶

tiert: „Schiller sieht erstaunlich deutlich die Dialektik (widersprüchliche Verknüpfung) in dem Verhältnis *Epos – Drama*“. Vgl. Hohenwaller: „Brechts Angst“, S. 235.

³⁷ Schiller, der Verschwörer – damit nähert sich Brecht einer These, die Max Kommerell in seinem berechtigten Buch *Der Dichter als Führer in der Klassik* (1928) lanciert hatte. Jörg Robert: „Schiller – Kommerell – George. Eine Konstellation der Moderne“, in: Jeffrey L. High, Nicholas Martin, Norbert Oellers (Hrsg.): *Who is this Schiller now? Essays on His Reception and Significance*, Rochester, New York 2011, S. 367–382.

³⁸ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, 5 Bde, hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, München 2004, hier: Bd. 2: *Dramen 2*, hrsg. von Peter-André Alt, S. 819.

³⁹ Jörg Robert: „Punctum saliens und empirische Wende. Schillers späte Fragmente und ihre Poetik“, in: Silke Henke, Nikolas Immer (Hrsg.): *Schillers Schreiben*, Weimar 2013, S. 11–39.

⁴⁰ GBA 27, S. 264 (Eintragung vom 12.01.1948): „in dem trächtigen Augenblick“ beschleunigt. Vgl. Hohenwaller: „Brechts Angst“, S. 235.

⁴¹ Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 668 (27. Brief).

⁴² GBA 23, S. 74 (§ 24).

⁴³ Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 274.

⁴⁴ GBA 23, S. 67 (§ 3).

⁴⁵ GBA 23, S. 90 (§ 63).

⁴⁶ Vgl. Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 665 (27. Brief): „Nicht zufrieden, einen ästhetischen Überfluß in das Notwendige zu bringen, reißt sich der freiere Spieltrieb endlich ganz von den Fesseln der Notdurft los, und das Schöne wird für sich allein ein Objekt seines Strebens. Er schmückt sich. Die freie Lust wird in die Zahl seiner Bedürfnisse aufgenommen, und das Unnötige ist bald der beste Teil seiner Freuden.“; sowie ebd. S. 656 (26. Brief): „Und was ist es für ein Phänomen, durch welches sich bei dem Wilden der Eintritt in die Menschheit verkündigt? Soweit wir auch die Geschichte befragen, es ist dasselbe bei allen Völkerstämmen, welche der Sklaverei des tierischen Standes entsprungen sind: die Freude am *Schein*, die Neigung zum *Putz* und zum *Spiele*.“

Wie so viele Autoren betreibt Brecht also Inventur und ‚Entgipfung‘ zugleich. Auch die Tradition ist in Trümmern: „schon bevor ich die Trümmer der Theaterhäuser sehe, bekomme ich die der Schauspielkunst zu sehen“, schreibt Brecht in sein *Arbeitsjournal*.⁴⁷ Eine methodische Antwort auf die Frage nach dem Umgang mit den Beständen findet Brecht in der Hegel'schen Dialektik und im Begriff des ‚Aufhebens‘:

Zur Frage, warum Kunstwerke, entstanden in vergangenen Gesellschaftsstrukturen, immer noch Wirkungen auf uns ausüben: noch die klassenlose Gesellschaft wird vermutlich die Grundzüge der wesentlichen historischen Strukturen im Doppelsinn ‚aufgehoben‘ haben. (wie der menschliche Fötus die niedrigeren Phasen durchläuft und aufhebt. interessant, wie der moderne Bürgerkrieg etwa die Sklavenheere ‚zurückbringt‘!) die Haupt Wirkungen scheinen sich zu konservieren, wo die Hauptendungen, Entscheidungen, Umwälzungen, Katastrophen stattgefunden haben.⁴⁸

Diese Dialektik des Erbes prägt auch das im selben Jahr entstandene *Antigonemodell 1948*, das Brechts Inszenierung der Sophokleischen Tragödie am Stadttheater von Chur (Uraufführung am 15. Februar 1948) dokumentiert.⁴⁹ Diese erste Inszenierung im deutschen Sprachraum nach seiner Rückkehr aus dem Exil wurde zur „Vorübung auf das echte europäische Comeback“⁵⁰ und zur „preview für Berlin“⁵¹. Damit verband sich eine starke literaturpolitische Geste: Brecht bezeichnet im Vorwort der Ausgabe die Churer Inszenierung als „ein verpflichtendes Aufführungsmodell, das aus einer Sammlung von Fotografien nebst erklärenden Anweisungen ersichtlich ist“.⁵² Wie andere ‚Modelle‘ (z.B. das *Courage-Modell 1949*) sollte das *Antigonemodell* also normativ und stilbildend wirken. Brecht war also mehr an ästhetischen Prinzipien als an politischen „Analogien“⁵³ des Stoffes zur Gegenwart interessiert, die sich leicht einstellten. Es gehe ihm nicht darum, so die Vorrede, in Kreon den hellenischen Hitler, in Antigone „die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert“ zu sehen;⁵⁴ vielmehr müsse „das Maß von Fremdheit“ aufgebracht werden,

⁴⁷ GBA 27, S. 268 (Eintragung vom 15.04.1948).

⁴⁸ GBA 27, S. 265 (Eintragung vom 03.03.1948).

⁴⁹ Die Dokumentation erschien bei den Gebrüdern Weiß als 34. Band der ‚Versuche‘. Brecht – Neher, *Antigonemodell 1948*. Redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949; Edition des *Antigonemodells* in: GBA 25, S. 73–168; Edition des Textes der *Antigone* unter dem Titel: „Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet“ in: GBA 8, S. 193–242. Grundlegend ist die Materialsammlung und Ausgabe in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*, Frankfurt a. M. 1988 (hier S. 54–165 Text bzw. Ausgabe).

⁵⁰ Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*, Berlin/Boston 2018, S. 297.

⁵¹ So Brecht an den Sohn Stefan Brecht, Dezember 1947, GBA 29, S. 440.

⁵² GBA 25, S. 75.

⁵³ GBA 25, S. 74.

⁵⁴ GBA 25, S. 74.

„das nötig ist, das Sehenswerte dieses Antigonestückes, nämlich die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatspitze, mit Gewinn“ anzusehen.⁵⁵

Das Vorwort zur Druckausgabe verfasst Brecht gemeinsam mit einem alten Gefährten seit Schulzeiten, dem Bühnenbildner Caspar Neher, der auch für die Churer Aufführung verantwortlich zeichnete. Es entfaltet den neuen, normativen Stil in engstem Rekurs auf die Antike – auf Antigone und Aristoteles. Mit letzterem weiß sich Brecht einig in wesentlichen Punkten: „Was den Darstellungsstil betrifft, sind wir mit dem Aristoteles eins in der Meinung, daß das Herzstück der Tragödie die Fabel ist, wenn wir auch uneins sind, zu welchem Zweck sie vorgetragen werden soll“.⁵⁶ Ziel sind nicht „die großen Waschungen“⁵⁷ (so im *Kleinen Organon*), nicht die „Ausflüge in die Seelenkunde“⁵⁸ sondern die „Herausarbeitung des Natürlichen“, wodurch dem Publikum das gesellschaftlich Relevante und Aktuelle an der Fabel vermittelt werden soll. Das Publikum dürfe sich daher bei der Aufführung („Ablieferung“⁵⁹) des Stücks auf keinen Fall illusionistisch „auf den Schauplatz der Handlung versetzt glauben“.⁶⁰ Diese Distanzierung, die im *Antigonemodell* durch abstrakt-reduktionistische Kulissen und Requisiten erreicht wird, sieht Brecht genealogisch in der antiken Tragödie begründet. Die griechische Tragödie ist episches, anti-aristotelisches Theater *avant la lettre*.⁶¹

Die hellenische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten die Schiller zweifeln ließ. Im übrigen handelt es sich in keiner Weise darum, etwa durch das Antigonedrama oder für dasselbe den „Geist der Antike zu beschwören“, philologische Interessen konnten nicht bedient werden. Selbst wenn man sich verpflichtet fühlte, für ein Werk wie die Antigone etwas zu tun, könnten wir das nur so tun, indem wir es etwas für uns tun lassen.⁶²

Dieses ‚Maß der Fremdheit‘, das der antiken Tragödie formgeschichtlich eingeschrieben war, wird nun durch intertextuelle Spiegelungen weiter gesteigert. Brecht geht nicht vom griechischen Original aus, sondern von Hölderlins Sophokles-Übersetzung von 1804⁶³, die er noch einmal intensiv bearbeitete, um epische „Brückenverse“⁶⁴

⁵⁵ GBA 25, S. 74.

⁵⁶ GBA 25, S. 79.

⁵⁷ GBA 23, S. 69 (§ 9).

⁵⁸ GBA 25, S. 79.

⁵⁹ GBA 25, S. 78.

⁶⁰ GBA 25, S. 78.

⁶¹ GBA 25, S. 75. Die Frage, welche Elemente des epischen Theaters im antiken Theater vorbereitet werden, erläutert bündig Juliane Eckhardt: *Das epische Theater*, Darmstadt 1983, S. 108–127.

⁶² GBA 25, S. 75.

⁶³ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München 1992, hier Bd. 2, S. 317–368 (= MA 2). Eine umfassende Darstellung der Hölderlin'schen Sophokles-Übersetzungen und ihrer Rezeption findet sich bei Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater*, S. 67–132; eine brillante Zusammenfassung bietet Bernhard Böschstein: „Übersetzungen“, in: Johann

ergänzte und durch ein Vorspiel einleitete, das den „Aktualitätspunkt“ setzte.⁶⁵ Die doppelte intertextuelle Brechung – klassische Antike durch deutsche Klassik – diente dem Ziel, dem „beinahe unentwirrbaren Stilgemisch unserer Periode des Ausverkaufs“⁶⁶ einen neuen dramatischen Stilgestus entgegenzusetzen und „aus gegebenen klassischen Elementen eine erhöhte Bühnensprache zu entwickeln“.⁶⁷ Die Bearbeitung stellte also eine „littérature au troisième degré“⁶⁸ dar. Marco Castellari sieht drei intertextuelle Operationen am Werk: „Zitat, Variation und Imitation“.⁶⁹ Hinzu kommen *Kontamination* und *Interpolation*, denn Brecht ergänzte und durchsetzte in akribischer Detailarbeit Hölderlins Sophokles-Übersetzungen mit anderen Hölderlin-Texten (z.B. den Pindar-Übersetzungen oder Hölderlins früher fragmentarischer Übersetzung des Chorliedes „Vieles Gewaltige gibt's“).⁷⁰ Brecht ging es nicht um Rücksicht auf philologische Texttreue – weder gegenüber Sophokles noch gegenüber Hölderlin. Im Gegenteil: Gerade das Fremde der Hölderlin'schen Diktion wird zum Mittel der Verfremdung. Dabei stellen sich ganz persönliche Assoziationen ein: „Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. auch Hegelisches ist da herum. vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachbereich, was mich in das Unternehmen treibt“.⁷¹

Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2002, S. 270–289, hier S. 278–288.

⁶⁴ GBA 25, S. 79.

⁶⁵ GBA 25, S. 74. Die Literatur zu Brechts Hölderlin-Rezeption und zum Antigone-Modell ist umfangreich. Beste neuere Zusammenfassung bei Castellari: *Hölderlin und das Theater*, S. 296–338; Hellmut Flashar: „Hölderlins Sophokles-Übersetzung auf der Bühne“, in: Christoph Jamme, Otto Pöggeler (Hrsg.): *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Hamburger Jahre (1804–1806)*, Bonn 1988, S. 291–317; ders.: „Hölderlins Sophokles-Übersetzungen auf der Bühne“, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 37, 2010/2011, S. 9–29. Sabine Doering: „Vom Mythos zum Modell. Brechts ‚Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet‘“, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 37, 2010/2011, S. 141–169; Theo Buck: „Zum Hölderlin-Ton bei Brecht und Heinrich Müller“, in: J.-M. Valentin (Hrsg.): *Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne* (15–19 novembre 1988), Bern 1990, S. 217–241; Saskia Fischer: „Selbstvergewisserung durch Traditionsbezug – zur Hölderlin-Rezeption bei Bertolt Brecht“, in: Éva Kocziszky (Hrsg.): *Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologie nach Hölderlin*, Berlin 2016, S. 217–229; Martin Revermann: „Brecht and Greek tragedy. Re-thinking the dialectics of utilising the tradition of theatre“, in: *German life and letters* 69, 2016, S. 213–232; Robert Ian Savage: *Hölderlin after the Catastrophe. Heidegger – Adorno – Brecht*, Rochester/New York 2008; Ulrich Weisstein: „Imitation, Stylization, and Adaption. The language of Brecht's ‚Antigone‘ and its Relation to Hölderlin's Version of Sophocles“, in: *German Quarterly* 46, 1973, S. 581–604.

⁶⁶ GBA 25, S. 80.

⁶⁷ An den Sohn Stefan, Dezember 1947 (GBA 9, S. 440).

⁶⁸ Werner Frick: *‚Die mythische Medea‘. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998, S. 502.

⁶⁹ Castellari: *Hölderlin und das Theater*, S. 317.

⁷⁰ Ebd., S. 324–327.

⁷¹ GBA 27, S. 255 (Eintragung vom 16.12.1947).

Um einen Eindruck von Brechts Transformation und von der Eigenart des *Antigonemodells* als Buchprojekt zu geben, zitiere ich zunächst den Beginn des Stückes, die Anrede Antigones an ihre Schwester Ismene:

Ἀντιγόνη

ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα,
 ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
 ὅποιον οὐχὶ νῦν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ;
 οὐδὲν γὰρ οὐτ' ἀλγεινὸν οὐτ' ἄτης ἄτερ
 οὐτ' αἰσχροῦ οὐτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὅποιον οὐ
 τῶν σῶν τε κάμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν.
 καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασι πανδήμῳ πόλει
 κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως;
 ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει
 πρὸς τοὺς φίλους στεῖχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;

Sophokles: *Dramen*. Griechisch und deutsch, hrsg. und übers. von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karls Bayer, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Bernhard Zimmermann, 2. Auflage, München 1985, S. 194.

Antigonaē.

Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!
 Weist du etwas, das nicht der Erde Vater
 Erfuhr, mit uns, die wir bis hieher leben,
 Ein Nennbares, seit Oedipus gehascht ward?
 Nicht eine traur'ge Arbeit, auch kein Irrsal,
 Und schändlich ist, und ehrlos nirgend eines,
 Das ich in deinem, meinem Unglück nicht gesehn.
 Jetzt aber, ahnest du das, was der Feldherr
 Uns kundgethan, in offner Stadt, so eben?
 Hast du gehört es? Oder weisst du nicht,
 Wie auf die Lieben kommt Feindesübel?

Hölderlin: MA 2, S. 319 (v. 1–11).

Antigone in einen eisernen Krug Staub sammelnd:

Schwester, Ismene, Zwillingstreis
 Aus des Ödipus Stamm, weißt du etwas
 Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches
 Das der Erde Vater noch nicht verhängt hat
 Über uns, die bis hieher lebten?
 In langem Krieg, einer mit vielen

Fiel Eteokles uns, der Bruder. Im Zug des Tyrannen
 Fiel er jung. Und jünger als er, Polyneikes
 Sieht den Bruder zerstampft unterm Gäulehuf. Weinend
 Reitet er aus unfertiger Schlacht, denn anderes andrem
 Bescheidet der Schlachtgeist, wenn der hart
 Anregend einem mit der Rechten die Hand erschüttert. Schon
 Hat der hinstürzende Flüchtling
 Die Dirzäischen Bäche gequert, aufatmend
 Sieht er Thebe, die Siebentorige, stehn, da greift
 Den vom Blut des Bruders Besprengten Kreon, der hinten
 Einpeitscht alle sie in die Schlacht, und zerstückt ihn.
 Sagten sie dir's, oder sagten sie's nicht, was
 Weiter gehäuft sein soll auf des Ödipus
 Hinschwindend Geschlecht?

Brecht: *Antigonemodell*; GBA 8, S. 200 (v. 1–20).

Die wenigen Verse vermitteln anschaulich ein Bild des intertextuellen Transformationsprozesses. Schon die ersten Rezensenten hatten Hölderlin attestiert, er habe „überall Treue, Präzision und den Genius der deutschen Sprache“ beobachtet;⁷² dies habe gleichwohl zu einer „regellose[n] Form der Unschiklichkeit“ geführt und der Übersetzung die „Klarheit“ genommen.⁷³ In der Tat verfolgt Hölderlin eine extreme *verbum ex verbo*-Strategie. Er übersetzt wörtlich, beinahe versdeckend (11 statt 10 Verse), und steigert so die Dichte und Komplexität der deutschen Blankverse bis an die Grenze der Verständlichkeit. Die komplizierte Anrede (v. 1) wird bis in die Wortstellung imitiert; die folgende Frage (v. 2/3) bleibt bei Hölderlin dunkel; „erfuhr“ und „ein Nennbares“ haben keine Entsprechung im griechischen Text. Brecht geht bei seiner Bearbeitung von Hölderlin und *nur* von Hölderlin aus. Dennoch erscheint der Text völlig transformiert. Der jambische Fünfheber (Blankvers) wird zugunsten von frei rhythmisierten Versen aufgebrochen. Hölderlins gräzisierungende Lehnsyntax wird zerschlagen; an ihre Stelle treten kurze Kola, die ein nachdrücklich-einprägsames, rhythmisch-motorisches Sprechen ermöglichen. Die bei Hölderlin missverstandene oder missverständliche Frage (v. 2/3) wird ganz gestrichen, ebenso allzu manierierte Wörtlichkeit wie in v. 1. Darüber hinaus erweitert Brecht den Ausgangstext um das Doppelte, indem er auch hier Hölderlin mit Hölderlin supplementiert. Die Verse „denn anderes andrem/ Bescheidet der Schlachtgeist, wenn der hart/ Anregend einem mit der Rechten die Hand erschüttert“ finden sich bei Hölderlin wörtlich als v. 143–145, die „Dirzäischen Bäche“ sind aus v. 107 vorgezogen.⁷⁴ Brecht hat damit – so lässt sich resümieren – Hölderlins verfremdende Übersetzung noch einmal verfremdet, dabei aber die „regellose[n] Kühnheiten“ und „seltsame[n] Bezeichnungen“ gerade zurückgenommen. Brecht steigerte nicht das „Maß der Fremdheit“, sondern ak-

⁷² Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, S. 432.

⁷³ Ebd., S. 433.

⁷⁴ Ebd., Bd. 2, S. 322.

zentuiert – wie im Vorwort des *Antigonemodells* betont – die „Herausarbeitung des Natürlichen“.⁷⁵

Damit jedoch nicht genug. Für die Aufführung verfasste Brecht auch „Brückenverse“ in Homerischen Hexametern, welche die Protagonisten beim Betreten des abgegrenzten Spielkreises rezitieren sollten. Im Sinne des epischen Theaters dienen sie dazu, die Distanz zwischen Schauspieler und Rolle zu markieren, die „restlose Verwandlung des Schauspielers in die Figur“ zu unterbinden.⁷⁶ „[D]er Schauspieler zeigt“ die Figur – er verschmilzt nicht mit ihr.⁷⁷ Wie der Bühnenkreis unterstreichen die epischen Verse den Eindruck des Ritualen. Im gedruckten *Antigonemodell 1948* sind die „Brückenverse“ jeweils unter dem entsprechenden Szenenfoto abgebildet (Abb. 1). Die folgenden Verse von Foto 1 werden von Helene Weigel beim Betreten des abgesteckten Schauplatzes vorgetragen:

Aber Antigone ging, des Ödipus Kind, mit dem Krüge
 Staub aufsammeln, damit Polyneikes' Leib zu bedecken
 Den der erzürnte Tyrann vor die Vögel und Hunde geworfen.⁷⁸

Die Hexameter verwandeln das Theater des Sophokles in die Bühne des epischen Theaters, auf der drei Stimmen hörbar werden: die des Sophokles, die Hölderlins und die des neuen Homeriden Brecht. Dramaturgisch haben die „Brückenverse“ zudem den Charakter ‚gesprochener‘ Regieanweisungen (so finden sich die Worte: „mit dem Krüge / Staub aufsammeln“ auch in der Regieanweisung wieder!). Andererseits ergeben sie im Druck des *Antigonemodells 1948* einen bemerkenswerten intermedialen Effekt.

Die „Brückenverse“ erscheinen wie Bildbeschreibungen, wie Foto-Ekphrasen, die fortlaufend den Handlungsfortschritt dokumentieren – die *Antigone* als Fotoroman in gut 70 Sequenzen oder als ein *story-board* zu einem *Antigone*-Film. Auch an die Erzählerstimme im Film (*voice over*-Technik) lässt sich denken. Beide Techniken waren Brecht aus seiner eigenen Arbeit für das Kino gut bekannt.⁷⁹ 1942 entwickelt er mit Fritz Lang das Konzept zu einem Film, der unter dem Titel *Hangmen Also Die* 1943 in die Kinos kam (dt. 1958); nach seiner Rückkehr verfolgte Brecht den Plan, die *Mutter Courage* bei der DEFA zu verfilmen, was 1955 endgültig scheiterte. Die Verfilmung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* durch die Wien-Film (1955) hielt Brecht für vollkommen missraten.

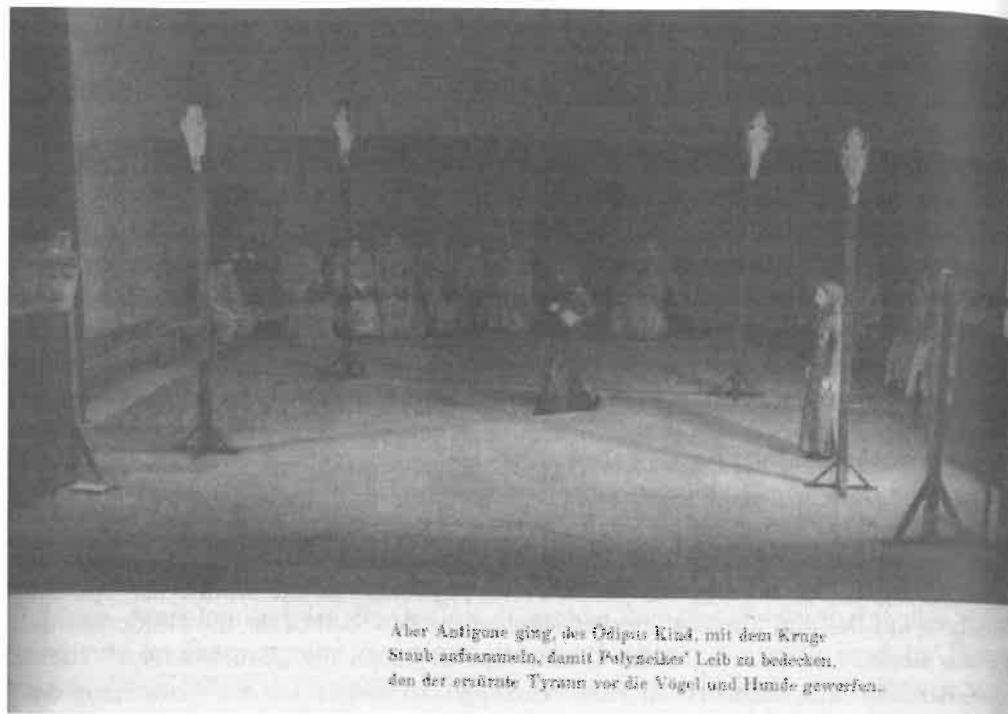
⁷⁵ GBA 25, S. 79.

⁷⁶ GBA 25, S. 80.

⁷⁷ GBA 25, S. 80.

⁷⁸ GBA 25, S. 91.

⁷⁹ Michael Duchardt: „Filme und Drehbücher“, in: Jan Knopf (Hrsg.): *Brecht Handbuch*, Bd. 3: *Prosa, Filme, Drehbücher*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 417–478.



Aber Antigone ging, des Oedipus Kind, mit dem Krage
Staub aufzusammeln, damit Polynesses' Leib zu bedecken,
den der ergrünte Tyrann vor die Vögel und Hunde geworfen.

Abb. 1: Eröffnungsszene der *Antigone*; Brecht – Neher: *Antigonemodell 1948*.
Redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 19.

Entscheidend aber ist die Rolle des *Antigonemodells 1948* innerhalb von Brechts „Werkpolitik“⁸⁰ der Nachkriegszeit. Für sie ist die Idee der Nachahmung zentral: „Damit etwas mit Gewinn nachgeahmt werden kann, muß es vorgemacht sein“.⁸¹ Schon der Titel – *Antigonemodell 1948* – ist in dieser Hinsicht mehrdeutig: Einerseits betont er den Aspekt der Intertextualität, also der *imitatio*. Die *Antigone* des Sophokles wird zum Modell für Brechts eigene Dramatik. Die Angabe der Jahreszahl (1948) versieht diesen Nachahmungsakt mit einem historischen Index, der auf seine Überholbarkeit deutet. Andererseits wird das *Antigonemodell* mit Hilfe der oben dargestellten Szenenphotos, dramaturgischen Hinweise und „Brückenverse“ zum normativen, „verpflichtende[n] Aufführungsmodell“ für Nachfolger.⁸² Die Performanz gerinnt zum *Werk*. Zu dieser normativen Kette der *imitatio* – von Sophokles über Hölderlin und Brecht zu den Dramatikern der Gegenwart – passen Brechts Reflexionen über das Prinzip des „Schöpferischen“: In der Moderne, so Brecht, verliere die „iso-

⁸⁰ Zu Begriff und Konzept Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York 2007.

⁸¹ GBA 25, S. 76.

⁸² GBA 25, S. 75.

lierte Erfindung an Bedeutung“ gegenüber dem „kollektive[n] Schöpfungsprozeß“, der ein „Kontinuum dialektischer Art“ darstelle.⁸³ Prozessualität und Kollektivität verleihen dem eigenen Modell einen ambivalenten Status: Einerseits will es normative Kodifikation einer Theaterpraxis sein, andererseits muss es „von vornherein als unfertig“ betrachtet werden, als eine „Herausforderung“, die, wie Brecht sagt, notwendig „viel Ungewolltes und Vorläufiges“ enthalten muss.⁸⁴

4. Ästhetik nach Bacon – Das Kleine Organon für das Theater

Ich komme damit zum *Kleinen Organon für das Theater*. Schon seine *Vorrede* ist, wie oben bereits festgestellt, ein Kabinetstück ironischer Selbst-Bespiegelung. Brecht beginnt, sich selbst historisch zu werden. Der Gestus des Rückblicks auf die eigenen Anfänge bietet geschickt die Gelegenheit zur Selbstkanonisierung. Das epische Theater erscheint als historisches Phänomen und Zwischentappe auf dem Weg zu einer ungeschriebenen neuen Ästhetik:

In der Folge wird untersucht, wie eine Ästhetik aussähe, bezogen von einer bestimmten Art, Theater zu spielen, die seit einiger Jahrzehnten praktisch entwickelt wird. In den gelegentlichen theoretischen Äußerungen, Ausfällen, technischen Anweisungen, publiziert in der Form von Anmerkungen zu Stücken des Verfassers, wurde das Ästhetische nur beiläufig und verhältnismäßig uninteressiert berührt. Eine bestimmte Spezies Theater erweiterte und verengte da seine gesellschaftliche Funktion, vervollständigte oder siebte seine artistischen Mittel und etablierte oder behauptete sich in der Ästhetik, wenn darauf die Rede kam, indem es die herrschenden moralischen oder geschmackmäßigen Vorschriften mißachtete oder für sich anführte, je nach der Kampfplage.⁸⁵

Mit dem Begriff ‚Ästhetik‘ wird die eigene Theorie selbstbewusst in die Genealogie der systematischen Philosophie der Kunst, d.h. in die Linie Kant, Schiller, Hegel gerückt. Dieser Traditionsbezug bedeutet eine Palinodie der eigenen, frühen Grundsätze, wie Brecht selbst feststellt. Denn das epische Theater konstituierte sich gerade in der Frontstellung gegen eine bürgerliche Ästhetik, die Brecht als „Erbstück einer depravierten und parasitär gewordenen Klasse“ bezeichnet. Die Kritik der Autonomieästhetik erscheint im Rückblick als ‚Phase I‘ in der Geschichte der neuen Ästhetik:

Den Kult des Schönen, der betrieben wurde mit der Abneigung gegen das Lernen und der Verachtung des Nützlichen, lehnte es verächtlich ab, besonders, da nichts Schönes mehr hervorgebracht wurde. Angestrebt wurde ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, und

⁸³ GBA 25, S. 76.

⁸⁴ GBA 25, S. 80.

⁸⁵ GBA 23, S. 65 (*Vorrede*).

wurde es seinen Planern zu beschwerlich, aus dem Zeughaus der ästhetischen Begriffe genug auszuleihen oder zu stehlen, womit sie sich die Ästheten der Presse vom Leibe halten konnten, drohten sie einfach die Absicht an, „aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane umzubauen“ („Anmerkungen zur Oper“), d.h. aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren.⁸⁶

Der letzte Satz zeigt die biographische Dimension der Theorie. Die Emigration aus Schillers „Reiche des ästhetischen Scheins“⁸⁷ war mit Brechts Emigration aus Deutschland zusammengefallen. Die von Brecht skizzierte Ironie der Entwicklung liegt nun darin, dass der zurückgekehrte Emigrant seine Emigration aus der Ästhetik teilweise revidiert. Es gilt, diese „Spezies Theater auf seine Stellung in der Ästhetik hin zu prüfen oder jedenfalls Umriss einer denkbaren Ästhetik für diese Spezies anzudeuten“. Die ‚neue‘ Ästhetik ist nicht mehr das ganz ‚Andere‘ der alten, sondern eine dialektische Revision im Zeichen von Technik, Wissenschaft und Fortschritt, „eine Ästhetik der exakten Wissenschaften“.⁸⁸ Die Vorrede schließt folgerichtig mit einer Palinodie, die Phase II des epischen Theaters einleiten soll; ihre biographischen Untertöne sind kaum zu überhören:

Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir, zu noch allgemeinerem Bedauern, nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen. Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt!⁸⁹

Wie die Spannung von *delectare* und *prodesse* auf Horaz, so verweist der Titel der neuen Ästhetik und das Schlagwort vom „Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters“ auf Francis Bacon, den Begründer der *New Science*, und sein *Novum Organum* (1620).⁹⁰ Bacons Erkenntniskritik wird für Brecht zum Schlüssel seiner Kritik des

⁸⁶ GBA 23, S. 65f. (Vorrede).

⁸⁷ Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 669.

⁸⁸ Es ist daher keine Überraschung, wenn Brecht sich durch Schillers Aufsatz *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen*, dessen Lektüre er am 01.09.1948 vermerkt, in seiner Position bestärkt sieht. „Amüsiert“ nimmt er Schillers Versuch, Moral und Vergnügen auszusöhnen, zur Kenntnis: „ich selber mache freilich etwas recht ähnliches mit dem Lernen, wenn ich es einfach zu einem Vergnügen unserer Zeit mache“. GBA 27, S. 273.

⁸⁹ GBA 23, S. 66.

⁹⁰ Vgl. Klaus Detlef Müller: „Die ‚dialektische Wendung‘ in Brechts ‚Messingkauf‘. Kunst und Ästhetik in der Theorie des epischen Theaters“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Bertolt Brecht* (= Text + Kritik, Sonderbd. 1972), 3. Auflage, München 2006, S. 33–40, hier S. 34f. Zu Bacon als intertextueller Folie: Helmar Schramm: „Das Haus der Täuschungen (Bacon). Einige Überlegungen zu Brechts Ansatz eines ‚alltäglichen Theaters‘“, in: Wolfgang Heise (Hrsg.): *Brecht '88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausendende*, Berlin 1989, S. 48–68. Gerd Irlitz: „Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts“, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt a. M. 1986, S. 11–31, hier S. 14–23; Jan Knopf: „Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften. Reflexionen über den Zusammenhang von Natur- und Geisteswissenschaften“, in: *Brecht Jahrbuch* 1978, S. 13–38.

aristotelischen Theaters, das *Novum Organum* zu einem „Exempel der Zukunft im Vergangenen“.⁹¹ Bacon zählt neben Galilei zu jenen Wissenschaftlern, von denen es in Aphorismus 15 des *Kleinen Organon* heißt, sie hätten „in verschiedenen Ländern, jedoch korrespondierend, gewisse Experimente angestellt, vermittels derer sie der Natur ihre Geheimnisse zu entreißen hofften“.⁹² Es war wohl Karl Korsch, der Brecht auf Bacon und die Spur der neuen Wissenschaft gesetzt hatte. Ihre Prinzipien lauten: Induktion und Experiment, *via negativa* und methodischer Zweifel, Autoritäts- und Überlieferungskritik, Primat des Erfindens vor dem Auffinden, eine neue Logik der Wissenschaften (vgl. §. 11–18) im Zeichen der theoretischen Neugierde (*curiositas*). Auch im *Antigonemodell* hebt Brecht diese Verpflichtung auf *curiositas* hervor: „Und es ist Zeit für ein Theater der Neugierigen“.⁹³ Bacon steht für den frühneuzeitlichen Ausgangspunkt eines kritischen Realismus, der nicht nur mimetische Abbilder liefert, sondern die „Bewegungsgesetze“⁹⁴ der sozialen und politischen Physik ermittelt. Im *Messingkauf* heißt es:

[D]aß die Realität auf dem Theater wiedererkannt wird, ist nur eine der Aufgaben des echten Realismus. Sie muß aber auch noch durchschaut werden. Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar.⁹⁵

Brecht bekennt sich zu Bacon, indem er nicht nur dessen Erkenntnisprinzipien übernimmt, sondern auch deren ‚offene‘ *Form* – Aphorismus und These – zum ‚Gestus‘ der neuen Ästhetik erhebt.

Von zentraler Bedeutung für Brecht war sicher Bacons *Idolenlehre*, vorgetragen in den Aphorismen 38 bis 69 des *Novum Organum*.⁹⁶ Idole sind „falsche Begriffe, die vom menschlichen Verstand Besitz ergriffen haben und ihn besetzen“. Bacons *Idolenlehre* ist eine säkularisierte, ins Epistemologische gewendete Dämonologie. Idole sind böse Geister, die aber nicht von außen kommen (wie in der zeitgenössischen Dämonologie), sondern von innen, aus dem Subjekt selbst. Nicht die Mächte des Bösen, sondern die selbst induzierten Vorurteile sind ein Quell der ‚Verblendung‘. Wie ein Exorzist nennt Bacon sie im Folgenden beim Namen, um sie zu ver-

⁹¹ Brüggemann: *Literarische Technik und soziale Revolution*, S. 250.

⁹² GBA 23, S. 70 (§ 15).

⁹³ GBA 25, S. 73.

⁹⁴ GBA 23, S. 85 (§ 25).

⁹⁵ GBA 22.2, S. 792.

⁹⁶ Wolfgang Krohn: *Francis Bacon*, 2. Auflage, München 2006, hier S. 100–115; Reinhard Brandt: „Über die vielfältige Bedeutung der Baconschen Idole“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 83, 1976, S. 42–70; ders.: „Francis Bacon: Die *Idolenlehre*“, in: Josef Speck (Hrsg.): *Grundprobleme der großen Philosophen: Philosophie der Neuzeit* 1, Göttingen 1979, S. 9–34. Zur Tradition der Vorurteilkritik Klaus Reisinger, Oliver R. Scholz: Art. „Vorurteil (I)“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Darmstadt 2001, Sp. 1250–1263; Werner Schneiders: *Aufklärung und Vorurteilkritik. Studien zur Geschichte der Vorurteilstheorie*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1983.

treiben („ad Idola arcenda et summovenda“⁹⁷). Vier Quellen des Irrtums werden unterschieden: die Idole des Stammes, der Höhle, des Marktes und des Theaters. Sie bezeichnen typische Quellen für epistemische Irrtümer und Illusionen. Diese gehen hervor aus den menschlichen Erkenntnismöglichkeiten (*idola tribus*), aus dem Individuum und seiner Vorprägung (*idola specus*), aus dem Zusammenleben des Menschen (*idola fori*) oder aus den falschen Lehrsätzen der Philosophie (*idola theatri*). Vor allem die letzten beiden Idole sind für Brecht bedeutsam: Die *idola fori* richten den Blick auf Irrtümer, die „aus Zusammenleben und Gemeinschaft des Menschen“ hervorgehen („ex contractu et societate hominum“⁹⁸). Hier ist eine soziologische Dimension des Vorurteils angesprochen: Der ‚Verblendungszusammenhang‘ des gesellschaftlichen *commercium* ist für Bacon in der Sprache greifbar. Falsche Bezeichnungen der Dinge „tun dem Verstand Gewalt an und verwirren alles“.⁹⁹ Schlimmer noch die „Idole des Theaters“: Sie entstammen den irrigen Meinungen und Dogmen der Philosophen. So viele philosophische Meinungen seien erfunden worden, wie man Mythen („fabulae“) erfunden und inszeniert habe, welche erdichtete Bühnenwelten hervorgebracht hätten.¹⁰⁰ Hier zeigt sich Bacons Geringschätzung des Theaters: „Diese Dichtungen des Theaters haben mit den für die Bühne gestalteten Dichtungen das gemein, daß Theaterstücke gegenüber den wahren Erzählungen der Geschichte beliebter, gefälliger und ganz nach dem Geschmack des Publikums sind“.¹⁰¹

Für Brecht ist Bacon eine Gestalt des Übergangs – wie auch Galilei. In der parallel zum *Leben des Galilei* entstandenen Kalendergeschichte *Das Experiment* (1939) wird deutlich, dass Bacon zwar den Schritt zur neuen Wissenschaft vollzieht, die Zeit seiner Lordkanzlerschaft jedoch „zu den dunkelsten und schändlichsten der englischen Geschichte“ zählt.¹⁰² Bacons Kritik an Aristoteles bezog sich auf eine Vermischung der Bereiche: Aristoteles habe „seine Naturphilosophie völlig seiner Logik ausgeliefert“.¹⁰³ Bacons Ziel ist eine reine Wissenschaft, die sich auf kritischem Wege der Illusionen der Logik und der Dichtung entledigt. Erkenntnis kommt hier nur aus dem gereinigten Intellekt, aus dem die Dämonen des Vorurteils exorziert wurden. Hier setzt Brecht mit einer dialektischen Überbietung der Dialektik an: Sein *Kleines Organon* schließt formal und performativ an Bacon an (Thesenform, Paragrapheneinteilung, Aphorismus). Wo Bacon Aristoteles kritisch durchstreicht und ‚aufhebt‘, da hebt Brecht wiederum diese Aufhebung auf, um – und hierin liegt die Pointe – am Ende zu Aristoteles zurückzukehren. Bacons Analyse der „Idole des Theaters“ wird

⁹⁷ Francis Bacon: *Neues Organon. Lateinisch-Deutsch*, hrsg. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990, S. 100 (§ 39).

⁹⁸ Ebd., S. 102 (§ 43).

⁹⁹ Ebd., S. 102 (§ 43): „Sed verba plane vim faciunt intellectui, et omnia turbant; et homines ad inanes et innumeras controversias et commentar deducunt“. Vgl. auch § 59.

¹⁰⁰ Ebd., S. 104 (§ 44): „Quia quot philosophiae receptae aut inventae sunt, tot fabulas productas et actas censemus, quae mundos effecerunt fictitios et scenicos.“

¹⁰¹ Ebd., S. 128f. (§ 62).

¹⁰² GBA 18, S. 362.

¹⁰³ Bacon: *Neues Organon*, S. 116f. (§ 55).

dabei umgekehrt in eine Analyse des „Theaters der Idole“, also der illusionistischen Guckkastenbühne mit ihrem naturalistischen „Gauklerbetrug“¹⁰⁴. Brechts *Kleines Organon* erweist sich somit als eine Negation der Negation, als eine Palinodie der erkenntniskritischen Verabschiedung der Dichtung. Immerhin nutzt Brecht die Form der Bacon'schen Aphorismen, um gegen deren Strich eine neue Theorie der Dichtung zu lancieren, die in wesentlichen Eckpunkten die Positionen des Aristoteles neu durchdenkt. Die *Poetik* des Aristoteles wird durch den Bacon'schen Kritizismus ‚gereinigt‘ und auf eine neue Ebene gehoben bzw. auf neuer Ebene ‚aufgehoben‘.

5. Aristotelesmodell 1948?

Angesichts dieser Kette von ‚Aufhebungen‘ lässt sich das *Kleine Organon* als große Rehabilitation des Aristoteles lesen. Denn das „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ kann sich nicht mehr auf die *Logik* des Aristoteles beziehen, die durch den Kritizismus Bacons widerlegt ist, aber doch umso mehr auf seine *Poetik*. Für dieses Bekenntnis zu Aristoteles und gegen die aristotelische Tradition sprechen eine Reihe von Indizien. Brechts wichtigster Akzent, seine „hauptthese“ (so das *Arbeitsjournal*) ist die Verbindung von Wissenschaft und Unterhaltung in einem Theater der Neugierde. Es ist übersehen worden, dass diese These nicht von Horaz oder Bacon, sondern von Aristoteles zuerst formuliert wurde, nämlich im berühmten Kapitel 4 der *Poetik*:

Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z.B. daß diese Gestalt den und den darstelle.¹⁰⁵

Von hier aus lässt sich der Bogen schlagen zum Beginn der Aristotelischen *Metaphysik*, der die Lust an Wahrnehmung und Erkenntnis zum anthropologischen Grund der Philosophie erklärt: „Alle Menschen streben von Natur nach Wissen. Dies beweist die Liebe zu den Sinneswahrnehmungen“.¹⁰⁶ Brecht entwickelt seine neue Ästhetik entlang zentraler Begriffe der Aristotelischen *Poetik* wie Mimesis, Katharsis oder *My-*

¹⁰⁴ Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 818.

¹⁰⁵ Aristoteles: *Poetik. Griechisch / Deutsch*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, Ndr., S. 11; 13 (1448b). Vgl. zur Stelle auch den Kommentar von Arbogast Schmitt in: Aristoteles: *Poetik*, übers. und erläut. von Arbogast Schmitt, 2. Auflage, Berlin 2011, S. 274–283.

¹⁰⁶ Aristoteles: *Metaphysik*, 2. Bde., Neubearbeitung der Übersetzung von Hermann Bonitz. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Editio von Wilhelm Christ. Griechisch-deutsch, Hamburg 1989, hier Bd. 1, S. 3. (980a21).

thos (Fabel).¹⁰⁷ In der Katharsis-Frage zeigt sich „die nachdrücklichste Assimilation an Aristoteles“.¹⁰⁸ Ausgangspunkt ist die berühmte Definition der Tragödie, die Brecht schon im *Messingkauf* diskutiert:

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.¹⁰⁹

Brecht hat auf diesen Passus der *Poetik* schon im *Antigonemodell 1948* hingewiesen. „Uneins“ sei man sich darin, „zu welchem Zweck“ die Fabel eines Stückes vorgetragen werde – eben nicht als „Ausgangspunkt für allerhand Ausflüge in die Seelenkunde“.¹¹⁰ Auch im *Kleinen Organon* wird sie sogleich aufgegriffen (§ 4).¹¹¹ Brecht beruft sich dezidiert auf Aristoteles für seine These, das Theater benötige „keinen andern Ausweis als Spaß“.¹¹² Wie Aristoteles in der *Poetik*, so beginnt auch Brecht mit einer Spekulation über die Entstehung der Tragödie. Mehr noch: Im Tragödienentstehungssatz der *Poetik* findet Brecht einen Beleg für die Autonomie der Kunst im Zeichen des reinen Vergnügens: „Wenn man sagt, das Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so sagt man nur, daß es durch den Auszug Theater wurde“.¹¹³ Die Katharsis selbst ist eine „Waschung, die nicht nur in vergnüglicher Weise, sondern recht eigentlich zum Zwecke des Vergnügens veranstaltet wurde“.¹¹⁴ Brecht distanziert sich auf diese Weise sowohl von der kultischen als auch von der therapeutisch-medizinischen Deutung der Katharsis, also von dem „pathologische(n) Gesichtspunkt“, den Jacob Bernays verfochten hatte.¹¹⁵ In Kapitel 9 freilich spricht Brecht

¹⁰⁷ Zur Neuinterpretation aristotelischer Kategorien bei Brecht vgl. Konstantinos Kotsiaros: „Brecht vs. Aristoteles. Der ästhetische Genuss in der ‚epischen Erzählkunst‘ Bertolt Brechts und sein Verhältnis zur antiken Tradition“, in: Achim Höller (Hrsg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2011, S. 213–220.

¹⁰⁸ Wolf Gerhard Schmidt: „Pluralisierung und Kontrolle. ‚Katharsis‘ in deutschen Dramentheorien der Nachkriegszeit“, in: Martin Vöhler, Dirck Linck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York 2009, S. 175–198, hier S. 190.

¹⁰⁹ Aristoteles: *Poetik* (Fuhrmann), S. 19 (1449b).

¹¹⁰ GBA 25, S. 79.

¹¹¹ GBA 23, S. 67 (§4).

¹¹² GBA 23, S. 67 (§ 3).

¹¹³ GBA 23, S. 67 (§ 4).

¹¹⁴ GBA 23, S. 67 (§ 4).

¹¹⁵ Vgl. Jacob Bernays: *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin 1880, Ndr. Darmstadt 1968, S. 10; Marie-Christin Wilm: „Die Grenzen tragischer Katharsis. Jacob Bernays' Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles (1857) im Kontext zeitgenössischer Tragödientheorie“, in: Martin Vöhler, Dirck Linck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York 2009, S. 21–50 (mit weiterer Literatur).

ironisch von den „seelischen Waschungen des Sophokles“ und nähert so die ‚alte‘ Katharsis der Seelenkunde an.¹¹⁶ Diese Form der Unterhaltung ist jedoch kulturspezifisch gebunden. Brecht betont, dass „die eigentliche Unterhaltung unseres eigenen Zeitalters gar noch nicht entdeckt“ sei.¹¹⁷ Anders als in früheren Beiträgen sucht Brecht die moderne Einfühlungsästhetik von der ursprünglichen Aristotelischen Bedeutung der Katharsis strikt zu trennen: Einfühlung ist nicht mit Katharsis zu identifizieren; sie ist vielmehr eine Fehlhaltung der Neueren gegenüber den Werken der Alten: „Wir bemächtigen uns der alten Werke vermittels einer verhältnismäßig neuen Prozedur, nämlich der Einfühlung“.¹¹⁸ Historisches Denken trennt damit die *Aristotelische Dramatik* von der sog. *aristotelischen Dramatik*. Sie ist – so müssen wir Brecht verstehen – eine „unzeitgemäße“, anachronistische Deutung. Nicht die Alten, sondern „wir kriechen in den ‚Ödipus‘“.¹¹⁹ Die richtige Einstellung zu den Werken der Alten zeigt das *Antigonemodell*: Dessen paradoxe Erkenntnis ist es, dass die Tragödie der Alten mit ihren chorischen Verfremdungen und Distanzmomenten den neuen Bedürfnissen des epischen Theaters beinahe exakt entspricht. Der Rückweg zu den Klassikern ist mithin keine „Emigration“, wie Heiner Müller unterstellt, sondern ein Fortschritt in der Entwicklung einer neuen Dramatik. Das *Kleine Organon* ist *Poetik nach Aristoteles* – im Doppelsinn von historischer Distanz und poetologischer Affinität.

Eine ähnliche dialektische Rück-Wende lässt die Diskussion der Mimesis- und Fabeltheorie des Aristoteles erkennen.¹²⁰ In beiden sucht Brecht ein äußerstes und demonstratives Maß an Übereinstimmung mit der *Poetik* des Stagiriten. Aristoteles hatte im zweiten Kapitel der *Poetik* die Dichtung auf die Nachahmung von handelnden Menschen eingeschränkt („Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach“¹²¹). Brecht gibt dieser Bestimmung eine soziologische Wendung: Theater liefert „Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens“ im Sinne der „neue[n] Gesellschaftswissenschaft“¹²², die Aristoteles freilich noch nicht kennen konnte. Und doch findet sich die Brecht'sche Formel in der *Poetik* vorbereitet, und zwar im sechsten Kapitel, wo es heißt: „Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit (βίωv)“.¹²³ Etwas weiter unten wird festgestellt: „Das Fundament (ἀρχή) und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere“.¹²⁴ Hier kann Brecht nur beipflichten,

¹¹⁶ GBA 23, S. 69 (§ 9).

¹¹⁷ GBA 23, S. 69 (§ 11).

¹¹⁸ GBA 23, S. 69 (§ 12).

¹¹⁹ GBA 23, S. 80 (§ 34).

¹²⁰ Zur Forschung zusammenfassend Eckhardt: *Das epische Theater*, S. 121–126.

¹²¹ Aristoteles: *Poetik* (Fuhrmann), S. 7 (1448a).

¹²² GBA 23, S. 74 (§ 23).

¹²³ Aristoteles, *Poetik* (Fuhrmann), S. 21 (1450a).

¹²⁴ Ebd., S. 23 (1450b).

und dies mehrfach: „und wir denken da gleich“.¹²⁵ In § 65 wird die Fabel nicht nur als „Herzstück“ bezeichnet, sondern als das eigentliche „große Unternehmen des Theaters“.¹²⁶ Was Brecht auf Aristoteles' Handlungs- und Fabeltheorie verpflichtete, war keineswegs – wie Heiner Müller unterstellte – die Nähe zu Hollywood und zur Unterhaltungsindustrie. In der Tat überzeugt Brecht, dass Aristoteles der Fabel den ausdrücklichen Primat gegenüber den Charakteren einräumt:

Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie: das Ziel aber ist das Wichtigste von allem. Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie kommen, wohl aber ohne Charaktere.¹²⁷

Für Brechts episches Theater ist diese Voraussetzung doppelt zwingend: Die Fabel ist unverzichtbar, weil nur die zusammenhängende Handlung die Kausalität der bürgerlichen Gesellschaft zu enthüllen vermag. Nicht auf die photographische Mimesis („Abklatsch“¹²⁸) kommt es an, sondern auf die Möglichkeit, die soziale Mechanik an geeigneten „Experimentierbedingungen“¹²⁹ zu erproben. Auch für Brecht sind daher die Charaktere nachgeordnet. Gewiss: Die „gesellschaftlichen Bewegungsgesetze können nicht an Idealfällen demonstriert werden“¹³⁰, sondern fordern historische Personen wie Galilei in all ihrer individuellen Widersprüchlichkeit, in der die Dialektik der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ ironisch durchschlägt. Nur die dramatische Handlung gibt „in ihrer Gänze die Möglichkeit einer Zusammenfügung des Widersprüchlichen“.¹³¹

Damit zu einem kurzen Ausblick. Die Relektüre des *Kleinen Organon für das Theater* und des *Antigonemodells* hat Brechts vermeintliche „Emigration in die Klassizität“¹³² in einem neuen Licht erscheinen lassen. Die Rückkehr des Emigranten in die alte Heimat bedeutet auch eine reflektierte Rückkehr in das als bürgerlich inkriminierte Unternehmen Ästhetik. Im Zuge dieser Rückkehr aus der realen wie ästhetischen Emigration wendet sich Brecht mit neuem Interesse den ‚Klassikern‘ zu – den antiken wie den Weimarnern. Diese Rückwendung zur Antike steht im Kontext der Antike-Renaissance nach 1945 sowie der seit der Expressionismus-Debatte fortdauernden ‚Erbe‘-Problematik. Brecht leistet seinen eigenen Beitrag zu dieser Problemkonfiguration. Phase I des epischen Theaters wird im Licht des ‚Erbe‘-Gedankens in Phase II

¹²⁵ GBA 23, S. 70 (§ 12).

¹²⁶ GBA 23, S. 92 (§ 65).

¹²⁷ Aristoteles, *Poetik* (Fuhrmann), S. 21 (1450a).

¹²⁸ GBA 23, S. 86 (§ 54).

¹²⁹ GBA 23, S. 85 (§ 52).

¹³⁰ GBA 23, S. 85 (§ 52).

¹³¹ GBA 23, S. 91 (§ 64).

¹³² Vgl. Anm. 14 und 32.

überführt. Das *Kleine Organon* wird auf diese Weise zu einem Plädoyer für einen historisch reflektierten Rückweg zu Aristoteles. Im Hinblick auf Fragen der Kunstautonomie, der Mimesis, der Fabel- und Charakteranlage, schließlich im Bekenntnis zur epistemologischen ‚Lust‘ an der Kunst und zu bestimmten Techniken der Verfremdung bis hin zum Staunen erscheint Aristoteles nun als Vordenker der eigenen Ästhetik. Nimmt man diese zentralen Aspekte zusammen, so wird man in Analogie zum *Antigonemodell 1948* das *Kleine Organon* als Brechts *Aristotelesmodell 1948* ansprechen können. Dies bringt auch Klarheit in die Polemik gegen das sog. ‚aristotelische‘ Theater: Brecht wendet sich nicht gegen Aristoteles, im Gegenteil, sondern nahezu ausschließlich gegen die *aristotelische* Tradition. Das *Kleine Organon* bedeutet letztlich eine Rettung des Aristoteles, der – so Brechts neue Erkenntnis – die noch immer tragfähigen Fundamente auch für ein neues „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ bereitet habe.