

Von der Entfremdung zur Verfremdung: Das epische Theater zwischen Kunst und Marxscher Sozialtheorie

Lamberth, Annabell; Dingeldey, Philip

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lamberth, A., & Dingeldey, P. (2023). Von der Entfremdung zur Verfremdung: Das epische Theater zwischen Kunst und Marxscher Sozialtheorie. *Soziologiemagazin : publizieren statt archivieren*, 16(1), 41-64. <https://doi.org/10.3224/soz.v16i1.04>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Von der Entfremdung zur Verfremdung

Das epische Theater zwischen Kunst und Marxscher Sozialtheorie

von Annabell Lamberth & Philip Dingeldey

41

Mit dem epischen Theater schuf Bertolt Brecht Anfang des 20. Jahrhunderts eine neue, experimentelle Form des Theaters, die darauf abzielt, die Zuschauer*innen zum distanzierten Nachdenken und Hinterfragen der Gesellschaft anzuregen, also nicht nur Soziales in Kunstform zu behandeln, sondern die Gesellschaft selbst in den Reflexionsprozess zu integrieren. Um dies zu erreichen, setzte er Techniken zur Desillusionierung und Verfremdung ein. Bei Brechts Stücken handelt es sich um Kunstformen, die sozial intervenieren und daher nicht nur der literatur- und theaterwissenschaftlichen, sondern auch der sozialwissenschaftlichen Betrachtung bedürfen. Hierzu liest der vorliegende Aufsatz den Künstler Brecht als Sozialtheoretiker und untersucht, inwiefern die Entfremdungsproblematik bei Marx und die Verfremdung bei Brecht in Verbindung stehen und inwieweit die Verfremdungseffekte die Entfremdungsproblematik zu lösen versuchen. Methodisch wird theorievergleichend und analytisch vorgegangen – was die Beziehung von Marx' Entfremdungstheorie und Brechts epischen Theater betrifft. Beispielhaft wird das Verhältnis von Ent- und Verfremdung anhand des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* beleuchtet.

abstract

Schlagwörter

Theater; Entfremdung; Verfremdung; künstlerische Intervention; Marxismus

Gesellschaft und Theater

Die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Soziologie ist nicht neu. Bereits in den 1970er Jahren kam Uri Rapp (1973, S. 12) zu dem Schluss, das Theater hege „eine spezifische Beziehung zu der Gesellschaft“ die nicht mit anderen Künsten und auch nicht anderen Querschnitt-Soziologien vergleichbar ist. Daher soll der vorliegende Beitrag auf eine spezielle Form des Theaters und seiner sozialen Rolle eingehen: das epische Theater nach Bertolt Brecht. Er wäre dieses Jahr 125 Jahre alt geworden. Die Feierlichkeiten waren ein Großevent – was nicht verwundert, ist Brecht doch nicht nur als gesellschaftskritischer Autor, sondern auch als Theatertheoretiker bekannt, der mit dem epischen Theater Anfang des 20. Jahrhunderts eine experimentelle Theaterform entwickelt hatte. Diese zielt nicht nur darauf ab, Soziales in Kunstform zu behandeln, sondern die Gesellschaft und die politische Positionierung von Inhalten und Protagonist*innen selbst in den Reflexionsprozess zu integrieren.

Daher sollen die enthaltenen gesellschaftlichen Implikationen sozialtheoretisch untersucht werden. Brecht wird nachfolgend nicht nur als Dichter, sondern auch als Sozialtheoretiker gelesen, insofern seine realistische Ästhetik „die Welt dort bloßlegt, wo in ihre Prozesse gesellschaftlich eingegriffen werden, kann“ (Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, XXII/I, S. 816).

Brechts theatertheoretisches Ziel war es das klassisch-aristotelische Theater mittels Techniken zur Desillusionierung und Verfremdung weiterzuentwickeln¹, das Publikum aus der Passivität zu befreien und zum distanzierten Hinterfragen der Gesellschaft anzuregen (Zapf, 1988, S. 352-353). Gesellschaftliche Ungerechtigkeiten sollen derart künstlerisch verarbeitet werden, dass die Rezipient*innen gleichermaßen Kunst genießen und den Inhalt sozialkritisch hinterfragen. (Koller, 1979, S. 15). Damit ist das epische oder experimentelle Theater weiterhin eine Kunstform, die deutlich von der Wechselwirkung zwischen Literatur, Theater, Gesellschaftskritik und marxistischer Sozialtheorie lebt. Bei Brechts Stücken handelt es sich um Kunstwerke, die sozial intervenieren, und daher auch der sozialwissenschaftlichen Betrachtung bedürfen.

Hintergrund seines Schaffens waren die sozialen und politischen Transformationen Anfang des 20. Jahrhunderts. Zentral für Brecht war die Kritik am Kapitalismus, den er als ausbeuterisch, repressiv, extrem und Not verursachend verstand (BFA, XXII/I, S. 72-73). Doch in seinem Werk werden einzelne historische Ereignisse nicht immer explizit behandelt; vielmehr werden soziale Verhältnisse, in der Gewalt und Ausbeutung herrschen, verfremdet dargestellt, auch um das sozialkritische Theater vor dem eigenen Verfall durch Einfühlung in Protagonist*innen zu retten

(BFA, XXIII, S. 80). Die Unterdrückung großer Volksmassen, die zwangsläufige Kommodifizierung von Kunst, Bildung, Fähigkeiten und Kenntnissen aller Art, all dies würde das öffentliche Leben und mit ihm auch das Theater verderben. (BFA, XXIII, S. 65) Doch sieht er auch ein großes Potenzial für das Theater mittels neuer Techniken wahre und unverfälschte Darstellungen des Lebens zu vermitteln. Wie Karl Marx kritisiert Brecht den Kapitalismus als materielle Antriebskraft, welche ausbeuterische und ungerechte Produktions- und Klassenverhältnisse hervorbringt. Die marxistische Prägung führt schließlich zur materialistisch-dialektischen Ausrichtung seiner Theatertheorie. Brechts Marxismus beinhaltet die Idee der Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse durch das Aufzeigen sozialer und ideologischer Widersprüche. Brecht, der in seinem Œuvre Gesellschaft, Politik und Literatur als Eins dachte, sieht Erklären als Voraussetzung für Veränderung und auch als Aufgabe des Theaters. (Dingeldey, 2015, S. 13) Handeln müssen aber letztlich die Zuschauer*innen selbst.²

Dies versucht er mit dem Stilmittel der Verfremdung zu erreichen, das Vertrautes in einem befremdlichen Licht erscheinen lassen soll, um Betrachter*innen auf Widersprüche in der sozialen Wirklichkeit aufmerksam zu machen (BFA, XXII/I, S. 66-82). Die Abkehr vom Dominieren der Emotionen im klassisch-aristotelischen Theater zugunsten der Vernunft im epischen Theater deutet auf eine Reaktion auf die zunehmenden Rationalisierung im kapitalistischen Zeitalter hin. Brecht versucht mit seinem experimentellen Theater die kulturindustrielle Verschleierung gesellschaftlicher Missstände aufzudecken. Als Marxist hat Brechts Œuvre zumindest implizite Bezüge zur menschlichen Entfremdung im Kapitalismus. Doch wie ist die konzeptuelle Beziehung von Verfremdung und Entfremdung? Unsere These dazu ist: *Brechts Verfremdung ist konzeptuell die Negation der Entfremdung, die vertraute Entfremdungssituationen, sprich die als solche nicht mehr bemerkte Entfremdung den Menschen bewusst macht, indem das Vertraute fremd gemacht wird.*

” Brecht, der in seinem Œuvre Gesellschaft, Politik und Literatur als Eins dachte, sieht Erklären als Voraussetzung für Veränderung und auch als Aufgabe des Theaters.

In der sozialtheoretischen Forschung spielt diese These bislang keine Rolle, da Brecht (noch) nicht zum Kanon der Sozialtheorie oder der politischen Theorie gehört.³ In der theatertheoretischen und -geschichtlichen Forschung wurde diese Beziehung von Ver- und Entfremdung nur in wenigen kurzen Überblickswerken angedeutet, aber bislang nicht systematisch erforscht (Müller et al., 1985; Koller, 1979). Zudem geht es in der Forschung zu Brechts Verfremdung eher um theatertheoretische Arbeiten und Analysen, weniger um gesellschaftliche Implikationen, Konsequenzen und die marxistische Ideologiekritik. Auch Brecht selbst bezieht sich in seinen Sachtexten zwar häufig auf Marx, arbeitet aber selbst die (semantisch naheliegende) Beziehung von Ent- und Verfremdung nicht aus.

Um dies zu untersuchen, sollen zunächst die grundlegenden Aussagen der Entfremdungstheorie beim frühen Marx dargelegt und Brechts Theorie der Verfremdung erläutert werden. Daraufhin soll der Begriff der Entfremdung im Zusammenhang mit der Verfremdung diskutiert werden. Im Anschluss soll dies anhand des parabolischen Theaterstücks *Der gute Mensch von Sezuan* veranschaulicht werden. Abschließend werden die Ergebnisse im Fazit zusammengetragen.

Damit ist der vorliegende Artikel auch methodisch zweigeteilt. Zum einen wird theorievergleichend und analytisch vor-

gegangen – was die Beziehung von Marx' Entfremdungstheorie und Brechts Theatertheorie betrifft, die bislang kaum systematisch untersucht wurde. Zum anderen wird diese an einem literarischen Beispiel beleuchtet. Es handelt sich dabei um eine literatursoziologische Vorgehensweise, bestehend aus einer textimmanenten Analyse und Interpretation.

Marx und Brecht

Im Folgenden soll zuerst Marx' Begriff der Entfremdung erläutert werden. Die Bedeutung der Entfremdung soll aus ihrer Wirkung auf das Subjekt erschlossen werden. Im Anschluss soll Brechts Theatertheorie dargelegt werden. Dabei soll zuerst auf die Entstehung des epischen Theaters und den Unterschied zum klassisch-aristotelischen Theater eingegangen werden, um im Anschluss die Hauptmerkmale und Ziele des epischen Theaters zu erläutern.

Marx und die Entfremdung

Marx' Begriff der Entfremdung hat seinen Ursprung im lateinischen Terminus *alienatio*, was *Entäußerung* oder *Veräußerung* bedeutet. Den Ursprung des Konzepts findet Marx in der Erkenntnistheorie Georg W. F. Hegels (Knopf, 1996, S. 80). Die Entfremdung hat bei Marx zunächst eine ökonomische und rechtliche Bedeutung.

Denn *alienato* bedeutet eine Übertragung von Eigentum und Recht. Marx greift den Begriff auf, um darzulegen, dass sich nur eine bürgerliche Rechtsordnung etablieren kann, wenn (im Kontraktualismus) die Individuen ihre natürlichen Rechte und Freiheiten zugunsten des staatlichen Kollektivs aufgeben. Die Aufgabe dieser Rechte ist der Anfang einer Entfremdung des Menschen von seinem Wesen (Schurig, 1999, S. 328). Ein Zusammenleben ist demnach scheinbar nur mittels Entfremdung möglich, doch führt es zu einer Zerrissenheit des Menschen, da die zwei Sphären des bürgerlichen/familiären und des politischen Lebens, Gesellschaft und Staat unvereinbar sind (Oppolzer, 1974, S. 24-25). Unter diesen Bedingungen steht das Gattungswesen des Menschen im Widerspruch zu seinem materiellen Leben (MEW, XL, S. 518). Der Unterschied zwischen Hegels und Marx' Entfremdungsbegriff ist somit, dass Ersterer die Entfremdung als hauptsächliches Problem des Bewusstseins betrachtet, während Marx das Bewusstsein als Folge der materiellen Verhältnisse versteht. Folglich muss für Marx die Bewusstwerdung mit der Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse einhergehen. Marx stellt Hegel also vom Kopf auf die Füße, indem er Entfremdung als materielle Abhängigkeit ausweist (Marx Engels Werke, XXI, S. 293).

Marx gibt keine klare Definition der Entfremdung. Diese erschließt sich aber in seinen Ausführungen, insbesondere zum

in mannigfaltiger Weise entfremden Proletariat (MEW, XL, S. 513).

Indem die entfremdete Arbeit dem Menschen 1. die Natur entfremdet, 2. sich selbst, seine eigne tätige Funktion, seine Lebenstätigkeit, so entfremdet sie dem Menschen die Gattung; sie macht ihm das Gattungsleben zum Mittel des individuellen Lebens. Erstens entfremdet sie das Gattungsleben und das individuelle Leben, und zweitens macht sie das letztere in seiner Abstraktion zum Zweck des ersten, ebenfalls in seiner abstrakten und entfremdeten Form. (MEW, XL, S. 516)

45

Der Mensch solle sein Wesen durch die Arbeit formen und damit sein Gattungswesen verwirklichen. Im Kapitalismus ist dieser Prozess gestört, da die Vergegenständlichung die Arbeiter*innen von ihren Produkten trennt, sprich entfremdet. In der Arbeitsteilung verlieren die Arbeiter*innen den Bezug zu ihrem Endprodukt. Außerdem gehört das Produkt nicht ihnen, sondern den Produktionsherr*innen. Diese geben den Arbeiter*innen gerade so viel, wie sie zum Überleben brauchen und reinvestieren den dadurch entstehenden Überschuss, um sich noch mehr Kapital anzueignen. So können Arbeiter*innen kein Kapital anhäufen (MEW, XL, S. 517). Sie haben nur ihre Arbeitskraft, die sie auf dem Markt anbieten können. „Das Verhältnis des Arbeiters zum Produkt der Arbeit als fremden und über ihn mächtigen Gegenstand“ (MEW, XL, S. 515).

Während zur bewussten Tätigkeit fähige Menschen nicht nur ihre eigenen Bedürfnisse, sondern auch die der Anderen als wichtig erachten, können entfremdete Subjekte dies nicht. Es handelt sich um eine Zweck-Mittel-Verkehrung. „Der konkrete Inhalt, die wirkliche Bestimmung, erscheint als formell; die ganz abstrakte Formbestimmung erscheint als der konkrete Inhalt.“ (MEW, I, S. 216) Der Zweck der entfremdeten Arbeit ist nicht die Selbstverwirklichung, sondern das nackte Überleben. Sie entfremden sich von sich selbst und von ihren Mitmenschen, die Realisierung ihres Gattungswesens im Tausch- oder Kaufakt bleibt ihnen verwehrt (Quante, 2009, S. 255).

„Ebenso indem die entfremdete Arbeit die Selbsttätigkeit, die freie Tätigkeit zum Mittel herabsetzt, macht sie das Gattungswesen des Menschen zum Mittel seiner physischen Existenz“ (MEW, XL, S. 517). Die Menschen werden *entwirklicht*. Da sie im Kapitalismus nur entfremdet arbeiten, können sie nur jenseits der Arbeit zu sich selbst kommen: „Der Arbeiter fühlt sich daher erst außer der Arbeit bei sich und in der Arbeit außer sich. Zu Hause ist er, wenn er nicht arbeitet und wenn er arbeitet, ist er nicht zu Haus“ (MEW, XL, S. 514). Sie suchen im Konsum und in der Religion ihr Mensch-Sein. Religion und Konsum haben eine kompensierende und sublimierende Funktion. Sie sollen das sinnentleerte Dasein übertünchen. Marx

zufolge müssen aber die sozialen Ursachen bekämpft werden, die die Religion als tröstende Droge nötig machen (MEW, I, S. 379, siehe auch Oppolzer, 1974, S. 29). „Die Religion ist das ‚Selbstbewusstsein‘ und ‚Selbstgefühl‘ jenes Menschen, der sich entweder noch nicht gefunden oder der sich schon wieder verloren, eben in der Religion entfremdet hat“ (MEW, I, S. 378).

Brecht und die Verfremdung

Insbesondere die Technik der Verfremdung soll mit der Entfremdung bei Marx in Beziehung gesetzt werden. Doch zunächst: Was ist Verfremdung? Im *Kleinen Organon für das Theater* bestimmt Brecht das *wissenschaftliche Zeitalter* als den historischen Rahmen des episch-dialektischen Theaters⁴ (BFA, XXIII, S. 65). Dialektisch stellt er fest, dass die neuen technischen Methoden des Denkens, die Arbeitsteilung, die Erfindungen und Entdeckungen nicht zu fortschrittlicheren Lebensbedingungen aller führten. Die Konsequenz ist stattdessen permanente existentielle Unsicherheit, Unterdrückung und Ausbeutung. Für Brecht ist die Gesellschaft ein Prozess, dessen kausale Gesetze sich im historischen Verlauf verändern. Das Schicksal der Menschen ist sukzessive durch andere bestimmt. Brecht zufolge ist die Ursache allen menschlichen Leids durch den Menschen selbst hervorgebracht worden und kann ergo auch nur durch diesen wieder

beseitigt werden (BFA, XXIII, S. 72). Das Theater, das seit jeher ein politisches Medium darstellt, hat für ihn das Potenzial, diese soziologischen Gesetzmäßigkeiten sichtbar und ihre Dialektik verständlich zu machen und damit den Ablauf mitzugestalten (Dingeldey, 2015, S. 21, 51).

Der materialistische Dialektiker Brecht „glaubt an die historische Funktion der proletarischen Klasse, die sich bei der revolutionären Umwälzung der Gesellschaft als kollektives historisches Subjekt etablieren werden“ (Koller, 1979, S. 14). Brechts Weltbild wurde durch seine Lektüre des *Manifests der kommunistischen Partei* und des *Kapitals* geprägt. Er erkannte die Negierung der Unveränderlichkeit der Dinge als maßgeblich für die sich wandelnden Prozesse (BFA, XXIII, S. 82; BFA, VI, S. 41, 256). Die theoretisierende Praxis, das Eingreifen in die Historie, war ihm besonders wichtig (Hyung-Ki, 1992, S. 10). Als jemand, der die marxistische Sicht einer sich in Klassenkämpfen befindenden Gesellschaft teilt, ergreift er Stellung für das Proletariat. Sein Ziel ist es diesem die existierenden gesellschaftlichen Widersprüche und die Möglichkeiten einer Veränderung aufzuzeigen, ohne eine klare Richtung vorzugeben (BFA, XXII/I, S. 217). Der Mensch sollte nicht mehr wie im aristotelischen Theater als eine Entität auftreten, dessen Handeln unausweichlich ist, sondern als dialektisches Wesen betrachtet werden, welches zur Veränderung der Gesellschaft

in der Lage ist. „Wie er ist, muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte“ (BFA, XXIII, S. 82). Seine neue Theaterform erfordert also eine neue Art der Aufführung. Am klassisch-aristotelischen Theater kritisiert er vor allem die Technik der Einfühlung. Diese habe den Effekt, dass sich das Publikum mit Protagonist*innen identifiziert, für sie Partei ergreift und „sie eine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen vertauschen können, eine nicht besonders gekannte mit einer träumbaren“ (BFA, XXIII, S. 76). Brechts Gegenbegriff ist der der Distanz und der Ratio. Denn das neue Theater sollte das Einfühlen verhindern und durch eine kritisch distanzierte Handlung im Sinne der Vernunft ersetzen. Das betrifft das Verhältnis der Schauspieler*innen zu ihrer Figur und des Publikums zur dargestellten Person.

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid des Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. So darf man es nicht machen. Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. Das muß aufhören. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. (BFA, XXII/I, S. 110)

Das epische Theater bekämpfe somit nicht die Emotionen, sondern analysiere sie. „Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das Theater schuldig, indem es die Vernunft praktisch ausmerzt“ (BFA, XXII/I, S. 315). Der *Poetik* von Aristoteles (1994) zufolge, würde die Mimesis die Katharsis, die seelische Reinigung von Furcht und Mitleid in der Auflösung des Dramas, herbeiführen. „Diese Reinigung erfolgt auf Grund eines eigentümlichen physischen Aktes, der Einfühlung des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden“ (BFA, XXII/I, S. 171). Das Schicksal des Individuums ist hier durch Liebe, Leidenschaft und göttliche Fügung determiniert, es ist frei von Handlungsalternativen. Diesen hegemonialen Determinismus in der Theatergeschichte durchbricht Brecht (BFA, XXII/I, S. 176, 737). Die Charaktere sollen ausschließlich durch ihre Handlungen definiert sein. Das Theater der Einfühlung sowie die gesamte Kulturindustrie, wie sie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verstanden, setzt Brecht gleich mit einem „Zweig des bour-

geoisien Rauschgifthandels“ (BFA, XXIII, S. 65). Es zeigt einen dürftigen Abklatsch der Welt und eine grobe Verzeichnung der Wirklichkeit, welche weder Kritik an der Darstellung noch an den sozialen Zuständen zulässt.

Im epischen Theater werden die literarischen Gattungen Drama und Epik verbunden und neue künstlerische Methoden eingesetzt, die das Unsichtbare in den gesellschaftlichen Prozessen sichtbar macht und die Illusion der Determiniertheit aufbricht. Die normalerweise nicht wahrgenommene Realität soll wahrnehmbar gemacht werden, um die Zuschauer*innen zum eigenständigen Handeln und zu realen Veränderung der Gesellschaft zu befähigen (BFA, XXIII, S. 81). Diese Verfremdung ermöglicht es den Zuschauenden, alltägliche Umstände in einem neuen Licht zu betrachten, da die Gewohnheit und das Selbstverständliche alle Kritik zunichtemacht (BFA, VI, S. 521). Die Technik der Verfremdung vollzieht sich in allen Bereichen des neuen Theaters.

”

Diese Verfremdung ermöglicht es den Zuschauenden, alltägliche Umstände in einem neuen Licht zu betrachten, da die Gewohnheit und das Selbstverständliche alle Kritik zunichtemacht.

Verfremdung als Negation der Entfremdung

Was hat also die marxsche Entfremdung mit der brechtschen Verfremdung zu tun? Letztere wird mit Hilfe verschiedener sprachlicher Mittel und Techniken erlangt: den V-Effekten (BFA, XXII/I, S. 645).

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen ... Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgeschehen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. (BFA, XXII/I, S. 554)

Den Begriff der *Verfremdung* leitet Brecht zunächst von Hegels Entfremdungstheorie ab. Das Bekannte kann hier, gerade weil es bekannt ist, nicht erkannt werden. Folglich muss „das zu erkennende Objekt die Gestalt von etwas Fremdartigem erhalten“ (Knopf, 1980, S. 378), damit die Zuschauer*innen zur Erkenntnis gelangen. Dafür verwendet Brecht, anders als Hegel oder Marx, den Terminus *Verfremdung*, stellt aber die Relation zur Entfremdung keinesfalls klar. Brechts Ästhetik eines kritischen Realismus soll mit bewusst demonstrierten, künstlerischen Mitteln die Folgen einer kapitalistischen

Gesellschaft für den Menschen entlarven und auf ihre Veränderbarkeit aufmerksam machen. Der entfremdete Mensch nimmt bei Marx aber die gesellschaftliche Situation bewusstlos hin. Die Verfremdung ist daher die Negation der Entfremdung, insofern vertraute Entfremdungssituationen, sprich die als solche nicht mehr bemerkte Entfremdung den Menschen bewusst macht, indem das Vertraute fremd gemacht wird, da das Publikum aus seiner Passivität, dem Hinnehmen, Nichtdurchschauen, sprich der Konsequenz der Entfremdung geistig herausgeholt werden soll, indem er sich der Entfremdung und anderer ideologischer Verblendungszusammenhänge bewusst wird.

Gewiss ist eine solche Selbstbefreiung durch Ideologiekritik ein Ziel, das Marx teilt. So führt doch das Bewusstmachen der sozialen Ketten, der Entfremdung und der Ungleichheit sowie das Klassenbewusstsein in seiner Teleologie zur internationalen Selbstermächtigung und Solidarität des Proletariats. Das führe schließlich zur kommunistischen Revolution sowie zur Diktatur des Proletariats, die die nicht alternativlose Geschichte von Klassenkämpfen ultimativ beenden soll. (MEW, IV, S. 462-474, 492-493) Insofern kann auch Brechts Technik der Verfremdung in seiner Stoßrichtung als revolutionär klassifiziert werden, da genau dieses revolutionäre Potenzial des Publikums durch Selbsterkenntnis gewonnen werden soll.

Während die Beendigung der Entfremdung also für beide Denker durch die Revolution, die radikale Änderung sozialer und politischer Verhältnisse gelingen soll, baut Brecht zwischen Entfremdung und Revolution die Verfremdung ein – als Katalysator oder Instrument, welches die Selbsterkenntnis bringt, die Widersprüchlichkeit der Entfremdung (und andere soziale Ungerechtigkeiten) bewusstmacht, um aus dem passiven Publikum aktive Rezipient*innen und Akteur*innen zu machen.

50 Denn ohne diese bleibt der Entfremdete bewusstlos und wortwörtlich ohnmächtig. Dieses Instrument des Bewusstmachens mag auf den ersten Blick idealistisch wirken, was es aber keinesfalls ist. Denn die Selbsterkenntnis durch Bewusstmachen ist einerseits das Aufzeigen der Klassenverhältnisse und damit auch eine materialistische Verortung der Protagonist*innen, der Handlung und des Publikums und ist zweitens eine normative Parteilagergreifung für das Proletariat, eben mit dem Ziel, die kapitalistischen Ketten, die sich für Brecht aus der Dialektik von Arm und Reich ergeben – Reichtum bedingt Armut und vice versa (BFA, XIV, S. 233) – zu erkennen *und* zu sprengen. Es geht Brecht also nicht um idealistische Kunst und abstrahierendes, schöngestriges Denken, was er (simplifiziert) als philosophieren versteht, sondern um „eingreifendes Denken“ (BFA, XXI, S. 524-525), das Intellektualität mit dem Arbeiten und dem Proletariat verbindet,

sich dort sozial situiert und in die Klassengesellschaft für das (und bestenfalls mit dem) Proletariat interveniert. Die Verfremdung bleibt somit wie Marx' Entfremdung materialistisch. Die Verfremdung soll die Entfremdung negieren, indem sie darauf abzielt, die sozialen, materiellen Bedingungen der Entfremdung zu beseitigen: nämlich Klassensystem, soziale Ungleichheit und Kapitalismus. Es geht um dialektischen Materialismus und die Umwertung bürgerlich-scheinheiliger Normen, wie dem Arbeitsethos und dem Gehorsam. Das Ziel ist ein sittliches Verhältnis der Solidarität der Menschen und Zustände, in denen das Wohl der Gemeinschaft und das Wohl des Individuums kongruent sind, sodass hier Denken, Klasse, materialistische Analyse und der Traum vom Kommunismus zusammenfließen (Solty, 2023, S. 212-227).

V-Effekte und ihr Ziel in Bezug auf Entfremdung

Um unsere Behauptung zu plausibilisieren, müssen erst die Techniken der Verfremdung dargelegt werden, um daraufhin den Zusammenhang mit der Entfremdung im Einzelnen zu verdeutlichen. Der V-Effekt soll auf die Widersprüche zwischen dem, was ist, und zwischen dem, was denkbar ist, hinweisen, indem der allen Vorgängen unterliegende gesellschaftliche Gestus verfremdet wird. „Mit sozialem Gestus ist der mimische und gestische Ausdruck der

gesellschaftlichen Beziehungen gemeint, in denen Menschen einer bestimmten Epoche zueinander stehen.“ (BFA, XXII/I, S. 554) Den Menschen soll so zu einem neuen Bewusstsein verholfen werden, indem es ihm ermöglicht wird, soziale Gesetzmäßigkeiten zu erkennen. (BFA, XXII/I, S. 646, 735-736) Dazu greift das epische Theater mit dem Programm der Umfunktionierung der Apparate in die Vermittlungsform der Kunst im Hier und Jetzt ein. Das Ziel ist die Sichtbarmachung und Aufspaltung von innen durch strategisch-künstlerische Modifikationen des Theaters, indem insbesondere ein direktes Verhältnis zwischen Publikum und Darstellenden generiert wird. Diese Literarisierung des Theaters beinhaltet Kommentare, Projektionen von Bildern, einer Interaktion zwischen Zuschauer*innen und Darsteller*innen und der Desillusionierung, in spezifischer Weise einer *Entkunstung*, wie Adorno es nennt (Rothe, 2023, 189, siehe auch Lehmann, 2016, S. 239-242). Brecht verfremdet Situationen, in denen die Menschen entfremdet sind und deshalb die wirklich prekären sozialen Zustände nicht erkennen können. „Die historischen Bedingungen darf man sich freilich nicht denken (noch werden sie aufgebaut werden) als dunkle Mächte (Hintergründe), sondern sie sind von Menschen geschaffen und aufrechterhalten (und werden geändert werden von ihnen)“ (BFA, XXIII, S. 79).

Die *Historisierung* ist entscheidend, da sie eine Kontextualisierung darstellt, die Handlungen nach ihrem Kontext beurteilbar und als veränderlich darstellt. Ein bestimmtes Gesellschaftssystem wird vom Standpunkt eines anderen aus betrachtet, um die Ursachen und Folgen in der Entwicklung dieser Gesellschaft zu zeigen. Je nach Bedarf und Intention des Stückes kann dies variieren. Brecht stellt nicht immer klar, zu welcher Zeit und an welchem Ort das Stück genau spielen soll. Durch Historisierung werden nicht nur Vergangenes, sondern auch die Gegenwart als zugänglich dargestellt. Die Kritik erfolgt vom Standpunkt der darauffolgenden Epoche aus (BFA, XXII/I, S. 646, 699). Die Verfremdung der zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten ermöglicht, eine Distanz zum Geschehen zu gewinnen und aufgeführte Missstände auch in eigenen Kontext entdecken zu können. Durch solche Darstellungen werden Zuschauer*innen dazu befähigt, sich aus ihrer Zeit herauszuheben und diese distanziert zu betrachten. Die Distanz erschwert also das Einfühlen. „Er kann nicht schlechthin fühlen: ‚So würde ich auch handeln, sondern kann höchstens sagen: ‚Wenn ich unter solchen Umständen gelebt hätte‘“ (BFA, XXIII, S. 79). So sollen den Zuschauer*innen auch ihre eigenen Handlungsumstände als besonders vorkommen, was für Brecht den Anfang der Kritik bedeutet. „Nicht länger flüchtet der Zuschauer aus der Jetztzeit in die Historie; die Jetztzeit wird zur Historie“ (BFA, XXII/I, S. 736).

Die *Desillusionierung* (ein typisch ideologiekritisches, fast schon antifiktiv anmutendes Motiv) ist ein weiterer V-Effekt. Während musikalischer Einspielungen oder eines Songs wird die Handlung durch einen Lichtwechsel unterbrochen und der*die Spielende nimmt eine neue Haltung ein. Oftmals beobachten die Zuschauer*innen die Umbauarbeiten auf der Bühne, da diese nur teilweise im Verborgenen stattfinden. Durch diese Niederlegung der *vierten Wand* wird dem Publikum der künstlerische und künstliche Charakter des Theaters vor Augen geführt. Das Durchbrechen der vierten Wand wird auch dann deutlich, wenn der oder die Darsteller*in sich während der Handlung direkt an das Publikum wendet und aus der Rolle heraustritt (BFA, XXII/I, S. 641-642). Die Ansprachen der Darsteller*innen verstärken die Anrufung an das Publikum, schon während des Stücks eine kritische Haltung gegenüber den Geschehnissen zu entwickeln. Die Desillusionierung ist also im Kern materialistisch und antiidealistisch, indem das Phantasieren, insofern es als ideologisches Verblenden und Ablenkung des materialistischen Gefüges fungiert, durchbrochen wird. Gleichzeitig ist Brecht damit kein asketischer Zerstörer der theatralischen Illusion, sondern der ideologischen Illusion. Die Lust, die das verfremdete Theater durch Desillusion generiert, ist keine Lust auf Illusion als soziale Lüge, sondern auf Illusion zum (sozial situierten) Phantasieren, was statt-

dessen sein könnte. Brecht richtet sich also gegen die Illusion des scheinbar Selbstevidenten, der sozialen, ökonomischen und kulturellen Klassenverhältnisse und seiner Klischees (Pfaller, 2023, S. 33-36; siehe auch Rothe, 2023).

Ein weiterer V-Effekt ist die *Montagetchnik*: eine Aneinanderreihung einzelner Bilder und Szenen. Auch die unauffälligen Kostüme und das meist nur angedeutete Bühnenbild sind charakteristisch. Alle Mittel dienen offenkundig dazu, die Zuschauer*innen in eine kritische Haltung zu versetzen, die es ihnen ermöglicht, die Darstellungen auf der Bühne mit ihren realen Erfahrungen zu vergleichen und daraus Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Handeln zu ziehen (Knopf, 1980, S. 83). Die Desillusionierung der Menschen durch diese Formen der Verfremdung kann als Antwort auf Marx Forderung einer Aufhebung des illusorischen Glücks zugunsten ihres wirklichen Glücks betrachtet werden. „Die Kritik hat die imaginären Blumen an der Kette zerpfückt, nicht damit der Mensch die phantasielose, trostlose Kette trage, sondern damit er die Kette abwerfe und die lebendige Blume breche“ (MEW, I, S. 379).

Zentral für die Verfremdung des Publikums ist die *Überführung in die dritte Person*. Die Schauspieler*innen dürfen sich nicht mit ihrer Rolle identifizieren, sondern sollen die Figur zugleich „kritisieren

und kommentieren“ (BFA, XXII/I, S. 644). Die Zuschauer*innen erkennen die Protagonist*innen somit nicht als Identifikationsfigur und werden nicht emotional durch diese verblendet. „Die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum sollte die allerfreieste und direkteste sein“ (BFA, XXII/I, S. 648). Im Zuge des V-Effekts, treten die Figuren aus ihrer Rolle und wenden sich an das Publikum, um über das Geschehene zu diskutieren. Diese Wahrung von Distanz zur eigenen Rolle soll dazu dienen, dass die Figuren einen gleichnishaften Charakter erhalten (BFA, XXII/I, S. 649; BFA, XXI, S. 390). Diese Art des Spielens stellt hohe Anforderungen an die Schauspieler*innen. Die spezifischen Techniken für das Schauspiel, die auf den Gestus des Zeigens hinauslaufen, unterscheiden sich stark von denen des klassischen Spiels (Clausen, 1994, S. 117). Die Schauspieler*innen müssen sich von ihrer Rolle distanzieren und einerseits die Rolle der Figur, die sie im Stück spielen, und andererseits die der Kommentator*innen einnehmen. Im aristotelischen Theater entfremden sich die Schauspieler*innen von sich selbst, wenn sie in ihrer Spielrolle aufgehen. Im epischen Theater sollen sie vielmehr durch den Gestus des Zeigens den Zuschauer*innen offenlegen, dass sie nur eine Rolle spielen. Brecht zufolge bewirkt das scheinbare Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen des Publikums durch die Darsteller*innen, dass die Zuschauer*innen glauben, sie schauten der Bühnen-

handlung wie durch ein Schlüsselloch in einer Tür zu und die Beobachteten den Vorgang der Beobachtung nicht mitbekämen. Um dies zu erreichen, müssen sich die Schauspieler*innen von ihrer Rolle und sich selbst zugleich entfremden, um das Spiel zu verfremden und dem Publikum ihre Entfremdung bewusst zu machen (BFA, XXII/I, S. 179-180).

Demzufolge ist der Gestus des Zeigens also eine gespielte Entfremdung, die in ihrer spezifischen dramaturgischen Qualität, der Darstellung einer widersprüchlichen Rolle (Protagonist*in und Kommentator*in) die unbewusste oder ignorierte reale Entfremdung aufdeckt und bekämpft. Um vom Abklatsch zur Abbildung zu kommen, sehen Schauspieler*innen auf das Publikum, um ihnen zu empfehlen, die Handlung zu überdenken (BFA, XXIII, S. 82-86).

Um zu beobachten, muß man vergleichen lernen. Um zu vergleichen, muß man schon beobachtet haben. Durch Beobachtung wird ein Wissen erzeugt, doch Wissen ist nötig zur Beobachtung. Und: Schlecht beobachtet der, der mit dem Beobachteten nichts zu beginnen weiß. Schärferen Auges überblickt der Obstbaumzüchter den Apfelbaum als der Spaziergänger. Keiner aber sieht den Menschen genau, der nicht weiß, daß der Mensch das Schicksal des Menschen ist. (BFA, XXII/I, S. 864)

Der Verfremdungseffekt darf nie losgelöst von der sozialen Funktion und somit der sozialwissenschaftlichen Analyse betrachtet werden. Die Bühne wird mit Hilfe des V-Effekts zu einem Wirklichkeitsmodell, an welchem soziale Ordnungen studiert werden können. Die Bühnenhandlung – als modellhafte Wirklichkeit – wird übertragbar auf die eigene soziale Wirklichkeit.

Das Beispiel *Der gute Mensch von Sezuan*

54

In Brechts Theaterstück *Der gute Mensch von Sezuan* (verfasst 1938-40, uraufgeführt 1943) lassen sich sämtliche epische Elemente finden und aufzeigen, sodass sich dieses Parabelstück als Schlüsselwerk zur Untersuchung der Wirkung der V-Effekte und des Zusammenhangs von Verfremdung und Entfremdung anbietet. Gerade diese Beziehung in einem parabolischen Text zu untersuchen, bietet sich aus sozialtheoretischer Perspektive an.⁵ Für die Darstellung in Form einer Parabel liefert Brecht eine doppelte Begründung: Erstens stelle die Parabel ein Medium der Erkenntnis dar und zweitens eine Erweiterung der ästhetischen Möglichkeiten (Lehmann, 2016, S. 222-235).

Brecht siedelt das Stück im 19. Jahrhundert in der Hauptstadt der Provinz Sezuan an. Sezuan steht für alle Orte, „an denen Menschen von Menschen ausgebeutet

werden“ (BFA, VI, S. 176). Diese Ausbeutung ist Ursache der Entfremdung durch das dort herrschende kapitalistische System. Zentrale Elemente im Stück sind die Persönlichkeitsspaltung der Protagonistin Shen Te (beziehungsweise ihr Alter Ego Shui Ta) als ihre Entfremdung von sich selbst. Die Handlung findet weit weg von der Lebenswelt der größtenteils westlichen Zuschauer*innen statt. „Vorgänge und Personen des Alltages, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen“ (BFA, VI, S. 646). Durch den nicht klar definierten Zeitraum, Ort und das sozioökonomische System sollen die Zuschauer*innen dazu befähigt werden, auch die Ausbeutung in dem System, in dem sie leben, zu erkennen. Die sozialen Klassen im Stück, die Armen und die Reichen, sind schlecht, da sie stehlen, betrügen oder von den hegemonialen Moralvorstellungen abweichen; die Armen, um zu überleben, die Reichen, um noch mehr Reichtum anzuhäufen. Shen Te gehörte zu Beginn zu den Armen und prostituiert sich. Später, gezwungen durch die kapitalistische Logik, entwickelte sie als Shui Ta einen wirtschaftlich geprägten Sinn, durch den sie eine Geldhochzeit schließt. Im vorliegenden sozioökonomischen System ist der Mensch gezwungen, seine Person als Ware zu degradieren. Dieser Widerspruch bewirkt die Spaltung Shen Tes. Das ist ein marxistisches Gesellschafts-

”

Die Bühne wird mit Hilfe des V-Effekts zu einem Wirklichkeitsmodell, an welchem soziale Ordnungen studiert werden können. Die Bühnenhandlung [...] wird übertragbar auf die eigene soziale Wirklichkeit.

verständnis, indem „das Gattungswesen des Menschen im Widerspruch zu seinem materiellen Leben steht [und] das Gemeinwesen selbst im Gegensatz zum Privatmenschen“ (Oppolzer, 1974, S. 24). Daher sind die Protagonist*innen auch keine Individuen *stricto sensu*, sondern Vertreter*innen sozialer Gruppen und Klassen. Dadurch geht es nicht um deren Willen und Persönlichkeit, sondern um die Geschichte und Klassenverhältnisse (Harvey Osterkamp, 1971, S. 111-114). Durch diese Entfremdung zu sich selbst wird sie auch von ihren Mitmenschen entfremdet (Quante, 2009, S. 255). Letztlich ist die Hauptaussage des Stücks, dass die Logik des Kapitalismus es nicht erlaubt „gut zu sein und doch zu leben“ (BFA, VI, S. 275). Folge der Selbstentfremdung ist die Spaltung der Person: „Der Mensch kann nur gut sein, wenn er zugleich schlecht ist; er kann nur menschenwürdig leben, wenn er andere zugleich in menschenunwürdiges Dasein zwingt“ (Knopf, 1980, S. 205). Die verfremdete Darstellung dieser Dialektik soll die Zuschauer*innen befähigen, die gesellschaftlichen Widersprüche zu lösen

und sich auch ihrer eigenen Entfremdung bewusst zu werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, in welchem Verhältnis die in diesem Stück verwendeten Verfremdungseffekte mit der Entfremdung stehen.

55

Die Rolle der Götter: Desillusionierung

Das Stück beginnt mit dem Wasserverkäufer Wang, der von der Armut, die in Sezuan herrscht, berichtet und auf die Hilfe der chinesischen Götter hofft. Daraufhin treffen drei Götter ein. Sie sind auf die Erde gekommen, um „gute Menschen“ zu finden. Wenn sie solche finden, meinen sie, kann die Welt so bleiben, wie sie ist. Einen guten Menschen glauben sie in Shen Te gefunden zu haben, da diese ihnen trotz ihrer prekären Situation als Einzige einen Schlafplatz bietet. In Bezug auf die Götter wendet Brecht den Verfremdungseffekt der Desillusionierung an, indem er die Götter nicht wie etwas Unantastbares darstellt, sondern bewusst menschlich und lächerlich.

Brecht greift mit der Rolle der Götter auf die alttestamentliche Erzählung vom Untergang von Sodom und Gomorrha zurück, die er in der Umkehrung verwendet: Es geht nicht darum, das Strafgericht Gottes gegen sündige Städte – um einiger Gerechten willen – zu verhindern. Die Götter sind stattdessen Fürsprecher des Bestehenden. Ihre Gebote dienen als Rechtfertigung für die schlechte Wirklichkeit. „Wir aber wollen weiter wandern und suchen und noch andere Menschen finden, die unserm guten Menschen von Sezuan gleichen, damit das Gerede aufhört, daß für die Guten auf unserer Erde nicht mehr zu leben ist“ (BFA, VI, S. 195). Dabei zeigt sich aber, dass Hilfsbereitschaft und Güte spontane Bedürfnisse des Menschen sind und sie gezwungen sind, böse zu sein, weil die Guten nicht lebensfähig sind: Verkäufer Wang muss zum Beispiel seine Wasserbecher manipulieren, um zu überleben (Müller et al., 1985, S. 286). Dass das Selbstverständliche – das Gebot: Betrug ist moralisch verwerflich! – verfremdet wird, soll das Widersprüchliche in einer Welt darstellen, die die nichtentfremdete Selbstverwirklichung nach Marx nicht zulässt, sondern auf das nackte Überleben reduziert ist, aber gleichzeitig die eigenen normativen Ansprüche bewahren muss, damit die Unmenschlichkeit ideologisch verdeckt bleibt.

Dieser Widerspruch ist der Seinsgrund der Götter: Sie verleihen durch ihre Gebote und durch den Anspruch auf deren

Erfüllung der Welt den Schein von Humanität und eine ideologische Legitimation. Sie verkörpern die Ideologie, dass die bürgerliche eine humane Gesellschaft sei. Weil sie aber mit dieser Welt selbst in Frage gestellt sind, reduzieren sie fortlaufend ihren Anspruch. (Müller et al. 1985, S. 287)

Die Zuschauer*innen sollen die Widersprüchlichkeit erkennen und die Gebote der Götter hinterfragen. Ihnen soll der Schleier des Idealismus und der Religion abgenommen werden, sodass ihnen ihre Entfremdung in voller Härte bewusst wird. Beim offenen Ende sollen sie befähigt werden, selbst die Widersprüche zu lösen. Ergo sollen sie durch die ideologiekritische Verfremdung der Götter und der Desillusionierung höherer Mächte, sich ihrer Entfremdung durch das ökonomische System bewusst werden. Kurz gesagt: Wie Marx geht es Brecht hier (künstlerisch und gleichnishaft) darum, aus der Kritik des Himmels eine Kritik der Erde (Religion, Recht, Politik etc.) zu machen und die ideologischen Blumen, die um die Ketten herum wachsen, zu beseitigen, das Elend offen zu legen, um dann die sozialen Ketten selbst zu sprengen (MEW, I, S. 379-380).

Der gespaltene Mensch: Gestus des Zeigens

Die Prostituierte Shen Te ist in zwei Personen gespalten. Die Prostituierte ist sowohl

für Brecht als auch für Marx ein Prototyp kapitalistischer Entfremdung, da sie nicht nur ihre Arbeitskraft (wie Proletarier*innen), sondern ihren Körper und ihre Liebesfähigkeit (Selbstverwirklichung und Glücksanspruch) zur Ware verdinglichen muss (Kaufmann, 1965, S. 100).

Sie repräsentiert für Brecht den Warencharakter, der die menschlichen Beziehungen in der kapitalistischen Gesellschaft beherrscht. Aus der schizoiden Spaltung folgt auch eine Dialektik der Moral: Es ist eine literarische Gesellschaftsanalyse der sozialen Konditionen und Widersprüche von Ethik und Moral, die selbst nicht moralisiert, sondern – wie viele Stücke Brechts (BFA, II, S. 284-285) – von der materiellen Basis ausgeht, die eine (bürgerliche) Moral unterminiert, wodurch sich die Frage nach einer guten Gesellschaftsordnung stellt (Dingeldey, 2015, S. 22, 28-46; Parker, 2018, S. 656-657). So ist Shen Te – obwohl sie sexuell unkeusch ist und damit traditionellen Normvorstellungen widerspricht – inhärent gut, aber die Güte wird schließlich durch die völlige Entfremdung und Entmenschlichung erst ironisiert und schließlich ad absurdum geführt (Franklin, 1979, S. 88-91). Wie der Warencharakter ist auch die Moral schizophoren – lies: widersprüchlich und zerrissen bis in den Kern. Sowohl Brecht als auch Marx weisen auf die Verrücktheit des kapitalistischen Tauschsystems hin, wodurch zwischenmenschliche Beziehungen nur mittelbar, instrumentell und asozial werden. Dadurch

wird Entfremdung generiert, was idealtypisch in der Prostitution ins Extrem der Selbstentfremdung reicht (Lehmann, 2016, S. 108-111). Eigentlich verkaufen sich dabei Prostituierte und andere Arbeiter*innen nicht; sie werden gemietet, und ihr Preis von Angebot und Nachfrage bestimmt. Da ihr eigener Körper ihr Produkt ist, entfremdet sie sich von ihrem Produkt und sich selbst (Giese, 1974, S. 94). „Endlich erscheint die Äußerlichkeit der Arbeit für den Arbeiter darin, daß sie nicht sein eigen, sondern eines andern ist, daß sie ihm nicht gehört, daß er in ihr nicht sich selbst, sondern einem andern angehört“ (MEW, XL, S. 514). Sie steht für die Verkörperung des entfremdeten Menschen in der Klassengesellschaft. Shen Tes Persönlichkeitsspaltung stellt eine durch die soziale Ordnung ausgelöste Entfremdung von sich selbst dar. Nachdem die Götter ihr zum Dank ein Geldgeschenk offerieren, um ihr den vermeintlichen Austritt aus der Selbstentfremdung durch den Eintritt in die Bourgeoisie zu ermöglichen, eröffnet Shen Te einen Tabakladen, in der Hoffnung sich nun selbst verwirklichen und Gutes tun zu können (Müller et al., 1985, S. 287). Mit fortschreitender Integration in die bürgerliche Gesellschaft merkt sie, dass sie nicht allen Bittsteller*innen ja sagen kann, wenn sie marktwirtschaftlich erfolgreich sein und nicht wieder absteigen will. Shen Te steht – wie Brechts *Neinsager* (BFA, III, S. 66-72) – vor zwei sich gegenseitig ausschließenden Existenzmöglichkeiten:

gut und aufopferungsvoll sein oder leben. So führt ihr Weg zurück in die Selbstentfremdung, indem sie ihre Persönlichkeit spaltet: Shen Te ist der gute und von den Göttern belohnte Mensch, und Shui Ta der kalt-rationale Konterpart, der ihr Verhalten negiert. So landet sie wieder in der Prostitution, indem sie ihr rationaler Teil, um dem finanziellen Ruin zu entgehen, an den Barbier verkauft (Müller et al., 1985, S. 288). Shen Te tritt also erst aus der totalen Selbstentfremdung der Prostitution heraus, muss sich dann aber, um zu überleben, wieder von sich selbst entfremden, indem sie ihre Persönlichkeit spaltet, damit sich am Ende der Kreis wieder schließt und sie wieder zur Prostituierten wird. Dem Publikum soll diese falsche Humanität durch die Verfremdung bewusst gemacht werden.

Hier zeigt sich die materialistische Dialektik: Alle unterliegen derselben Selbstentfremdung, aber mit großem Qualitätsunterschied. Die Bourgeoisie „fühlt sich in der Selbstentfremdung wohl und bestätigt, weiß die Entfremdung als ihre eigne Macht und besitzt in ihr den Schein einer menschlichen Existenz.“ (Giese, 1974, S. 189) Die Teilung erfolgte in einen öffentlichen (Shui Ta) und einen privaten (Shen Te) Teil, die aber voneinander abhängen. Marx bemerkte, dass Politik/Staat und Gesellschaft/Private unvereinbare Sphären seien, wodurch es in Shen Te zu einer Spaltung nach Sphären kommt. Weil sie

unter dem Zwang der Selbstbehauptung leidet, lässt sie es nicht zur vollständigen Verwandlung kommen. Die Verhältnisse fordern aber, dass sie immer länger der Vetter Shui Ta sein muss, bis das Interesse ihres ungeborenen Kindes die Existenz des guten Menschen von Sezuan vernichtet. Die Doppelrolle zeigt das Subjekt als ein Wesen, an dem die gesellschaftlichen Verhältnisse sichtbar gemacht werden können, an dem durch Verfremdung der Entfremdung, das Gespaltensein, die eigene Entfremdung den Zuschauer*innen bewusst gemacht werden kann (Giesinger, 1974, S. 99). Brecht wendet hier den Gestus des Zeigens an, der sich im Stück durch zwei Elemente äußert: Das Erste ist das Heraustreten aus der eigentlichen Handlung direkt vor das Publikum (BFA, VI, S. 642). Diese Methode wird besonders deutlich in einem Zwischenspiel vor dem Vorhang, wo Shen Te sich direkt vor den Zuschauer*innen in ihren Vetter Shui Ta verwandelt. Während sie *Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten* begleitend und kommentierend singt, vollzieht sie die Verwandlung in Shui Ta, der ihre aussichtslose Situation retten soll.

Shen Te tritt auf, in den Händen die Maske⁶ und den Anzug des Shui Ta und singt [Sie beginnt zu singen]. Sie legt den Anzug des Shui Ta an und macht einige Schritte in seiner Gangart. [Sie singt weiter]. Sie setzt die Maske des Shui Ta auf und fährt mit seiner Stimme zu singen fort. (BFA, VI, S. 220)

Die Zuschauer*innen erfahren auf diese Weise, dass Shen Te Shui Ta ist und der*die Schauspieler*in auf der Bühne eine Doppelrolle spielt. Unterstützt wird diese Erkenntnis durch die Veränderung der Stimme, den Kleiderwechsel und des Anlegens einer chinesischen Maske, die die Veränderung unübersehbar machen. Eine Identifikation mit Shen Te ist nicht mehr möglich. „Mit dem alten literarischen Motiv der inneren Spaltung und des Doppelgängertums wird hier die Wirkung eines sozioökonomischen Zwangsmechanismus illustriert, dem der Mensch in einer kapitalistischen Welt nicht zu entrinnen vermag“ (Kittstein, 2012, S. 14). Die Dimensionen der marxischen Entfremdung – dass der Mensch der Entfremdung von seinem Gattungswesen, seinem Produkt, sich selbst und seinen Mitmenschen im Kapitalismus nicht entgehen kann (MEW, XL, S. 517-518) – werden so verfremdet, illustriert und angeklagt. Die Illusion des*der Gewinner*in im Kapitalismus, welche*r gleichzeitig philanthrop seinen*ihren Besitz teilt, wird durch den offenen Maskentausch aufgelöst. So soll dem Publikum die Entfremdung durch den sozioökonomischen Zwangsmechanismus bewusst gemacht werden, um es zum kritischen Hinterfragen der kapitalistischen Ordnung anzuregen. Shen Te tritt ab, weil der rein gute Mensch in schlechten Verhältnissen scheitern muss. Daher tritt der Böse auf. Das Gute trägt die Maske des Bösen, um zu überleben. Statt sich einzufühlen, soll bewusstwerden,

dass durch die Entfremdung im ökonomischen System der gute Mensch böse werden muss (Dingeldey, 2015, S. 22). Es ist die Persönlichkeitsspaltung als Selbstentfremdung, die aus den ökonomischen Zwängen folgt. Nicht das Individuum, sondern die gesellschaftliche Ordnung soll hinterfragt werden um sich der eigenen Entfremdung bewusst zu werden. Das wird auch dadurch ermöglicht, dass Shui Ta sich auf einer anderen Fiktionsebene bewegt, da hier ein verfremdetes Spiel im Spiel entsteht, also die gespielte Figur Shen Te Shui Ta spielt, sodass also Shui Ta durch theatralische Mittel auf der Bühne erst entsteht (Knopf, 2012, S. 352-352).

Ein zweites Element des gestischen Zeigens im Stück betrifft den Inhalt dieser Technik. Wenn der*die Schauspieler*in sich an das Publikum wendet und es direkt anspricht, tritt der*die Spielende aus der Bühnenrolle heraus. Deutlich wird das, wenn Shen Te von Bekannten um Obdach gebeten wird. Nachdem sie der Witwe Shin erklärt hat, dass sie die Leute von früher kennt, wendet sie sich an das Publikum und spricht: „Als mein bißchen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt nein sage. Sie sind arm. Sie sind ohne Obdach. Sie sind ohne Freunde. Sie brauchen jemand. Wie könnte man da nein sagen?“ (BFA, VI, S. 186).

Shen Te ist zu gütig, um Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Die Frage am Ende des Absatzes ist an die Zuschauer*innen gerichtet, die sich nun fragen, wie sie selbst an Shen Tes Stelle gehandelt hätten. Sie sollen selbst die Geschehnisse kritisch hinterfragen und den Einfluss des eigenen sozioökonomischen Systems auf ihr Denken und Handeln erkennen. Auch hier zielt die Verfremdung als Unterbrechungen der Handlung im Stück darauf ab, die Welt als veränderbar und veränderungswürdig zu zeigen. „Die Personenspaltung ist eine parabelhafte Verfremdung der Entfremdung, in der das Experiment mit der Welt kritisch wird“ (Müller et al., 1985, S. 288).

60

Der offene Schluss

Zum Ende rechtfertigen die Götter die herrschende Ordnung. Dies tun sie, indem sie die Entfremdung als notwendiges Mittel beschönigen, insofern Shen Te sich nicht vollständig in Shui Ta verwandelt, sondern ihm nur die Führung überlassen hat, um auf dem Markt zu bestehen und gleichzeitig ein guter Mensch sein zu können. „Sollen wir eingestehen, daß unsere Gebote tödlich sind ... Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung“ (BFA, VI, S. 276). Shen Te soll weiterleben wie bisher, um das Weltbild der Götter und die bürgerliche Ordnung zu bestätigen. Ihre Persönlichkeitsspaltung tun sie als Missverständnis ab. Gerade weil vermeintlich

höhere Wesen nicht eingreifen, wird die menschliche Intervention umso notwendiger. Aus dem künstlerischen Eingriff soll die soziale Intervention des Publikums – der bourgeois Droge der Religion und der Einfühlung beraubt – folgen.

Die Gerichtsszene ist ein Spiel im Spiel und fordert auf, nach der Lösung zu suchen. Die Parabel ist formal offen, insofern die Zuschauer*innen nun dazu befähigt sein sollen, das Stück selbst zu Ende zu denken. „[V]erehrtes Publikum, los, such die selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“ (BFA, VI, S. 279). Brechts Werke beanspruchen nicht die Wirklichkeit abzubilden, sondern nur transparent zu machen, das Erkennen des gesellschaftlich bedingten Selbstentfremdungszwanges ermöglichen, aber keine feste Lösung diktieren (BFA, XXI-I/I, S. 217). Denn Brechts marxistischer Realismus-Konzeption zufolge müssen Kunstwerke einerseits an die Realität gebunden, andererseits auf der formalen Seite vollkommen frei sein (Koller, 1979, S. 15; Müller et al., 1985, S. 289).

Brechts Stücke dienen also einer Bewusstseinsentwicklung. Sie befähigen dazu die Gesetzmäßigkeiten der Welt und des kapitalistischen Systems zu erkennen und sich der Entfremdung bewusst zu werden. „Nicht nur gelöste Probleme stellt das Theater den Zuschauern vor, sondern auch ungelöste“ (BFA, XXII/I, S. 721).

”

Brechts Stücke dienen also einer Bewusstseinsentwicklung. Sie befähigen dazu die Gesetzmäßigkeiten der Welt und des kapitalistischen Systems zu erkennen und sich der Entfremdung bewusst zu werden.

Das Dilemma des Stücks – die Dialektik von Selbst und Gesellschaft, die menschliche Entfremdung durch die bürgerliche Ordnung, aber auch der Gegensatz aus persönlichem Wohlbefinden und gemeinschaftlichem Glück – wird also ins Extreme zugespitzt und dann dem Publikum zur Auflösung überlassen, ohne dass eine vollfertige sozialtheoretische Utopie präsentiert werden würde (Ruppert, 1976).

Die Negation der Entfremdung

Ausgangspunkt der Verfremdung ist stets eine gesellschaftliche Paradoxie, in der ein der Klassengesellschaft immanenter Widerspruch erkennbar ist ... Das bei Brecht maßgeblich beteiligte Erkenntnispotenzial ist die marxistische Entfremdungstheorie, wie sie seit der Veröffentlichung von Marx' sogenannten Pariser Manuskripten von Philosophen und Sozialtheoretikern aus Brechts Bekanntenkreis diskutiert wurde. (Žmegač, 1994, S. 545)

Unsere These, Brechts Verfremdung stelle eine Negation der von Marx beschriebenen Entfremdung dar, konnte bestätigt werden. Durch bewusstes Verfremden des Normalen, in dem die Menschen ihr entfremdetes Dasein nicht erkennen können, offenbaren die Verfremdungstechniken dieses auf unterschiedliche Weise. Ziel ist die Negierung der Unveränderlichkeit der Dinge, da dies die Voraussetzung für gesellschaftliche Veränderung darstellt. Die Welt soll dort bloßgelegt werden, wo in ihre Prozesse gesellschaftlich eingegriffen werden kann, um eine Besitznahme der Welt zu ermöglichen (BFA, XXIII, S. 82; BFA, XXII/I, S. 735-736, 816). Brecht verfremdet gerade Situationen, in denen die Menschen entfremdet sind und deshalb die prekären sozialen Zustände nicht erkennen können. Verfremdung ist als Ermächtigung zu verstehen, die Entfremdung durch radikalen gesellschaftlichen Wandel zu überwinden. Die Antwort der Verfremdung ist also keine einfache Auflösung der Entfremdung. Die Verfremdung ist aber eine künstlerisch-intervenierende Technik, die der bürgerlichen Gesellschaft

die Entfremdung in all ihrer Widersprüchlichkeit offenlegen soll, eine engagierte Ideologiekritik, wie sie zum Grundrepertoire einer kritischen Sozialtheorie gehört. Wie Marx stellt der Mensch für Brecht ein dialektisches Wesen dar: „Wie er ist muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte“ (BFA, XXIII, S. 82). Das epische Theater hat das Ziel, dem entfremdeten Menschen zu zeigen, dass er Handlungsmöglichkeiten hat, indem er in das Theatergeschehen eingebunden wird, wenn er das Geschehen von einer kritischen Perspektive aus beobachtet. So wie Marx die proletarische Revolution als Weg aus der Entfremdung sieht, soll Brechts Verfremdung das Publikum intellektuell von seinem revolutionären Potenzial, das es Entfremdung und Ungleichheit überwinden kann, überzeugen.

Durch V-Effekte soll das Einfühlen und der damit verbundene Umstand, dass die Zuschauer*innen, „eine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen vertauschen können, eine nicht besonders gekannte mit einer träumbaren“ (BFA, XXIII, S. 76) verhindert werden. Dies geschieht beispielsweise durch Desillusionierung oder den Gestus des Zeigens, indem die Handlung unterbrochen wird, die Schauspieler*innen eine neue Haltung einnehmen und die vierte Wand niedergelegt wird, sodass dem Publikum der künstlerische Charakter des Theaters vor Augen geführt wird (BFA, XXII/I, S. 641).

In *Der gute Mensch von Sezuan* etwa soll durch die Persönlichkeitsspaltung Shen Tes, dargestellt durch einen gezeigten Maskentausch, unmöglich gemacht werden, sich in Shen Te einzufühlen. Dem Publikum soll klar werden, dass durch die Entfremdung in der sozialen Ordnung der gute Mensch böse werden muss, um zu überleben. Die Persönlichkeitsspaltung, als Selbstentfremdung, welche aus den Zwängen des Kapitalismus folgt, soll die Zuschauer*innen dazu befähigen, nicht Einzelne, sondern die gesellschaftliche Ordnung zu hinterfragen und sich so der eigenen Entfremdung bewusst zu werden. Marx' Forderung einer Aufhebung des illusorischen Glücks der Menschen, zugunsten ihres wirklichen Glücks, sollen durch die Verfremdung des Normalen erfüllt oder wenigstens vorbereitet werden.

LITERATUR

- Arendt, H. (2012). *Menschen in finsternen Zeiten*. Piper.
- Aristoteles (1994). *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Reclam.
- BFA – Brecht, B. (1988-1993). *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Bde. 2, 3, 6, 14, 21, 22/1, 23. Suhrkamp.
- Clausen, L. (1994). *Soziale Überforderung? Krasser sozialer Wandel*. Kieler Beiträge zur Politik und Sozialwissenschaft 3. Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-663-10558-9_10
- Dingeldey, P. (2015). *Wir konnten selber nicht Freundlich sein. Essays zur politischen Literatur von Bertolt Brecht*. Ferge.

- Franklin J. C. (1979). Alienation and the Retention of the Self: The Heroines of ‚Der gute Mensch von Sezuan‘, ‚Abschied von Gestern‘, and ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 4(12), 87-98.
- Giese, P. C. (1974). *Das „Gesellschaftlich-Komische“: Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*. Metzler Studienausgabe. J.B. Metzler.
- Harvey Osterkamp, F. (1971). *Ein Vergleich: Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ und Dostojewskis „Der Großquisitor“*. Louisiana State University.
- Haug, W. F. (2006). *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*. *Erweiterte Neuauflage*. Argument.
- Kaufmann, H. (1965). Brecht, die Entfremdung und die Liebe. Zur Gestaltung der Geschlechterbeziehungen im Werk Brechts. *Weimarer Beiträge*, 11, 84–101.
- Kim, H.-K. (1992). *Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im „Messingkauf“ und im „Kleinen Organon für das Theater“*. Peter Lang.
- Kittstein, U. (2012). *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. J.B. Metzler.
- Knopf, J. (1980). *Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*. J.B. Metzler.
- Knopf, J. (2012). *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. Carl Hanser.
- Koller, G. (1979). *Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts*. Artemis.
- Lehmann, H.-T. (2016). *Brecht Lesen*. Theater der Zeit.
- MEW – Karl Marx, Friedrich Engels (1959-1968). *Marx-Engels-Werke*, hrsg. vom ZK der SED. Bd. 1, 4, 21, 40. Dietz.
- Müller, K., Joost, J., & Voges, M. (1985). *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*. C. H. Beck.
- Oppolzer, A. A. (1974). *Entfremdung und Industriearbeit: Die Kategorie der Entfremdung bei Karl Marx*. Pahl-Rugenstein.
- Parker, S. (2018). *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. Suhrkamp.
- Pfaller, R. (2023). Vom gelebten Traum zur erträumten Wirklichkeit. In F. Strehlow (Hrsg.), *Brecht und Klasse und Traum. Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung* (S. 25-38). Verbrecher
- Rapp, U. (1993). Theatersoziologie. Überlegungen zur Disziplin/Fragestellungen und Begründungen. In U. Rapp (Hrsg.), *Interaktion, Spiel. Einführung in die Theatersoziologie* (S. 11-25). Böhlau.
- Rothe, M. (2023). Das epische Theater vom Standpunkt der Autonomie: Eingriff und Engagement. In C. Hippe et al. (Hrsg.), *Brecht und das Theater der Interventionen* (S. 181-199). Verbrecher.
- Ruppert, P. (1976). "Der gute Mensch von Sezuan": Dialectic toward Utopia. *South Atlantic Bulletin*, 4(41), 36–43.
- Salomon, D. (2006). *Begreifen und Verändern. Verfremdung und Kritik bei Brecht und Bourdieu*. Zeitschrift für Marxistische Erneuerung.
- Schurig, V. (1999). Entfremdung. In *Enzyklopädie Philosophie* (Bd. 1). Felix Meiner.
- Silbermann, A. (1966). Theater und Gesellschaft. In M. Hürlimann (Hrsg.), *Das Atlantisbuch des Theaters* (S. 387–406). Atlantis.
- Soltz, I. (2023). Klasse Traum oder Wie der „egoistische Arbeiter“ zur „großen Ordnung“ kommt in der „der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“. In F. Stehlow (Hrsg.), *Brecht und Klasse und Traum. Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung* (S. 205-229). Verbrecher.
- Squierz, A. (2012). *The Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht*. Western Michigan University.
- Zapf, H. (1988). Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's The Good Woman of Setzuan and Edward Bond's Lear. *Modern Drama*, 3(31), 352–364.
- Žmegač, V. (1994). Verfremdung. In D. Borchmeyer & V. Žmegač (Hrsg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (S. 453–457). De Gruyter.

¹ Wenn „die Theaterkunst eine soziale Kraft darstellt, die in der Lage ist, die Gesellschaft vom Wert gewisser sozialer Richtungen und Wandlungen zu überzeugen“ (Silbermann, 1966, S. 389), so versuchte Brecht durch Verfremdung des alltäglichen die Zuschauer*innen dazu anzuregen durch kritisches Denken zu ihrer eigenen Überzeugung zu kommen. (BFA, XXII/I, S. 736)

² In Anlehnung an die 11. Feuerbachthese formuliert Brecht: „Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur erklären, sondern auch zu ändern wünschten.“ (BFA, XXII/I, S. 110)

³ Zwar gibt es eine kleinere politisch-philosophische Auseinandersetzung mit Brecht, die sich jedoch eher mit den Inhalten von Brechts literarischen Texten beschäftigen und weniger mit den sozialtheoretischen Konsequenzen der Form des experimentellen Theaters. Zudem stellen einige dieser Texte Brecht in Beziehung zu politischen Denkern oder Sozialtheoretikern wie Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Ernst Bloch und Pierre Bourdieu. (Arendt, 2012, 259-310; Haug, 2006; Salomon, 2006; Squierz, 2012) Der direkte Bezug zu Marx fällt dabei jedoch meistens knapp aus.

⁴ In stilistischer Hinsicht hat Brecht das epische Theater nicht erfunden. Sein Ausstellungscharakter und seine Betonung des Artistischen kommen aus dem asiatischen Theater.

⁵ Umso erstaunlicher ist, dass eine sozialtheoretische Analyse dieses Theaterstücks – wie bei Squierz (2012, S. 140-150) – oft unterkomplex oder gar vulgärmarxistisch bleibt.

⁶ Mit Hilfe von chinesischen Masken soll eine Trennung von Mimik und Gestik hergestellt werden (BFA, XXII/I, S. 152). Im doppelten Zeigen wird die Vermittlungsebene transparent gehalten, die für das Erkennen der eigenen Entfremdung wichtig ist.

ZU DEN AUTOR*INNEN

Dr. **Philip Dingeldey** ist Geschäftsführer der Menschenrechtsorganisation Humanistische Union und Redakteur des Journals *vorgänge*. Zuvor war er Gastprofessor für kritische Gesellschaftstheorie an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seine Forschungsinteressen sind Sozialtheorie, politische Theorie, Philosophie und Ideengeschichte. 2022 erschien seine Dissertation *Von unmittelbarer Demokratie zur Repräsentation. Eine Ideengeschichte der großen bürgerlichen Revolutionen* bei transcript (open access).

Annabell Lamberth ist Masterstudentin der Soziologie an der Technischen Universität Berlin und arbeitet in Teilzeit am Zentrum Technik und Gesellschaft. Sie ist Redaktions- und Vorstandsmitglied beim Soziologiemagazin. Ihre Forschungsinteressen sind Sozialtheorie insbesondere Subjekttheorie, Stadt- und Raum, Nachhaltigkeit und Kulturosoziologie.

An dem Beitrag haben folgende Redaktionsmitglieder im Review, Betreuung und Lektorat mitgearbeitet: **Marc Blüml**, **Michelle Giez** und **Nils Haacke**.