

Theatertheorie – Brechts Theater des wissenschaftlichen Zeitalters

*„Wenn man sieht, dass unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama passt,
dann passt das Drama eben nicht mehr in die heutige Welt.“*

Zitat von B.B. aus Elisabeth Hauptmanns Aufzeichnungen, 1957

Dieses Zitat beschreibt in Kürze einen der Gründe, warum Brecht den Versuch unternahm, in der Dramen- und Theaterästhetik des 20. Jahrhunderts neue Akzente zu setzen. Die überlieferte und traditionell aristotelisch geprägte Form des Dramas, hielt Brecht zur Darstellung zeitgenössischer Zustände, Fragen und Probleme für unzulänglich. Das klassische Drama appelliert mit der geschlossenen Form, und der „Als-Ob-Haltung“ eher an das Gefühl der Zuseher – es versetzt sie in eine Illusion. Brecht bezeichnete das klassische Drama als eines von einer „Mitleidsdramatik“ geprägtes, durch welche das Publikum eher dazu angehalten wird, sich mit seinem Schicksal abzufinden, als es durch aktives Tätig-Sein zu verändern. Bertolt Brechts grundlegende Inspiration seines künstlerischen Schaffens lag jedoch besonders darin, den Menschen die Verhältnisse nicht nur zu zeigen, sondern sie als vom Menschen veränderbar auch begreifbar zu machen. Die Aristotelischen Begriffe wie „Furcht und Mitleid“ empfiehlt Brecht durch „Wissbegierde“ und „Hilfsbereitschaft“ zu ersetzen. Bereits an dieser Begrifflichkeit kann erkannt werden, dass Brecht von einer strengen Trennung zwischen Vernunft und Emotion nicht überzeugt war. Die Dynamik jeglicher vermeintlicher Gegensätze lag vielmehr in der dialektischen Bewegung dieser. Es kommt nie zu einer Entscheidung zwischen „entweder-oder“, zu einer Bewertung mit Begriffen wie „gut-böse“; vielmehr wird ein Zustand gezeigt, der das „Fixieren des Nicht-Sondern“ ausdrücken möchte: Geschichte verändert sich und ist veränderbar. Gegenwart ist insofern widersprüchlich, weil sie auch anders sein könnte. Wenn Brecht Galilei sagen lässt: „da es so ist, bleibt es nicht so“, verweist dieser Satz auf den Zustand des „Nicht-Fixierten“. Nur in diesem Zustand, in den Brecht sein Publikum über das appellieren an den Verstand versetzen wollte, besteht die Möglichkeit die Veränderbarkeit der Verhältnisse zu erkennen.

Das Brechtsche Publikum ist das Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters: es ist distanziert, urteilt mit dem Verstand und betrachtet die Bühne als Laborsituation – so wünschte Brecht es sich zumindest für seine Stücke. Verschiedenste Techniken, die Brecht gemeinsam als „Verfremdungseffekt“ (V-Effekt) bezeichnete, sollten dazu dienen, diese Haltung bei den RezipientInnen herzustellen. Brecht übernimmt für seine Theatertheorie, die er vordergründig aus der Praxis entwickelte, verschiedenste Mittel aus Traditionen wie dem Barock, dem Mittelalter und vorallem aus der chinesischen Theatertheorie (Kabuki und Nô). Das Sprechen von Regieanweisungen und Überschriften, die Unterbrechung des Schauspielers durch die Hinwendung zum Publikum oder durch das Kommentieren der eigenen Rolle machen das Bühnengeschehen zu einer „öffentlichen Verhandlung“. Brecht inszenierte keine Gesamtkunstwerke, sondern „kollektive Sammel-Kunstwerke“. Alle Elemente wie Schauspiel, Text, Bühne, Kostüm und Maske sowie Videoeinspielungen und insbesondere die Musik, sind in Brechts Dramaturgie gleichberechtigt und treten nebeneinander als eigene künstlerische Schöpfungen auf und in manchen Momenten auch gegeneinander an. Jeder einzelne Bereich kann dabei seiner eigenen Theorie, seiner eigenen Praxis folgen und stellt damit jeweils einen Kommentar und eine Perspektive auf ein gemeinsames Thema dar.

Brechts Theatertheorie wird in der Rezeption mittlerweile nicht mehr als revolutionär bzw. postdramatisch betrachtet, sondern vielmehr als eine Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramatik. Das Festhalten Brechts an der „Fabel“, an der Erzählung und an einer kontinuierlichen Geschichte fällt in die traditionelle Form des Dramas. Es stellt sich jedoch die Frage ob das Erzählen als künstlerische Form und als Mittel zur Überlieferung nicht doch eine zeitlose Verwendung finden kann? Theaterstücke der 60er bis 90er Jahre und zeitgenössische lassen sich mit diesen Theorien – wie es in der Rezeption heißt – angeblich nicht mehr erschließen (Beckett, Handke, Müller, Jelinek). Jedoch könnte man mit Adorno sagen, dass selbst die abstrakteste Form sedimentierter Inhalt ist. Auch wenn sich Stücke noch so fragmentiert zeigen und sich vordergründig auf das Spiel mit der Sprache konzentrieren, erzählen auch diese Formen etwas über den Zustand der Gegenwart und sind somit wieder eine Geschichte zur und über die Gegenwart.

Das postdramatische Theater ist vielleicht auch ein post-brechtsches Theater, das Erzählen und Überliefern von Geschichten bleibt jedoch in beiden Formen unweigerlich erhalten. Nicht nur die kontinuierliche Erzählung über die Sprache ist eine Erzählung. Im zeitgenössischen Tanz sprechen andere Zeichen, Geschichten können abgelesen werden – diese Zeichen sind nicht mehr und nicht weniger allgemeingültig oder subjektiv als die Vermittlung durch Sprache. Genau so verhält es sich auch mit der Musik. In dieser Hinsicht war Brecht weit voraus, denn „Theatermusik“ war in seiner Vorstellung stets ein eigenes, autonomes Werk, das seine Perspektive beiträgt in der ihm eigenen Sprache.

Brecht hat außerdem durch Fragen nach der Präsenz, der Repräsentation und der Bewusstheit der Vorgänge der Darstellung im Dargestellten sowie mit der Frage nach einem neuen Zuschauer einem „neuen Sehen“ Räume eröffnet, die nun vom zeitgenössischen Theater ausgelotet werden können und konnten. Dieses lässt – verkürzt gesagt – den politischen Stil und die Tendenz zur Dogmatisierung hinter sich, bleibt jedoch nicht vor Formen der Radikalisierung bzw. Verblendung anderer Art bewahrt.

Heiner Müller bezeichnete beispielsweise Robert Wilson als Brechterbe: „Auf dieser Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz.“