

## Brechts „Dreigroschenoper“ als Auftakt zum epischen Theater

Die Dreigroschenoper hat Brecht internationalen Ruhm eingebracht. Den Plot übernahm er aus der 1728 entstandenen "Beggars` Opera" des Engländers John Gay. Allerdings ging er mit seinem Vorbild sehr frei um.

Zwei Figuren stehen im Zentrum des Stücks: Auf der einen Seite der Bettlerkönig Jonathan Jeremiah Peachum. Er ist Besitzer der Firma "Bettlers Freund". Peachum hat die Bettler Londons in seiner Firma organisiert und verdient sich so sein Geld. Er verkörpert den typischen kapitalistischen Geschäftsmann, der durch die kalte Vermarktung des menschlichen Elends beispielhaft zeigt, wie in der kapitalistischen Gesellschaft menschliche Gefühle (z.B. Mitleid) zur Profitorientierung instrumentalisiert werden, wie so aus persönlichen Beziehungen Warenbeziehungen gemacht werden.

Dem Bettlerkönig Peachum steht Macheath, genannt Mackie Messer, gegenüber. Er wird gleich zu Beginn der "Dreigroschenoper" in der berühmten "Moritat von Mackie Messer" vorgestellt. Ein Verbrecher, Mörder, Dieb, ein Vergewaltiger und Brandstifter, dem man allerdings all dies nicht beweisen kann. Mackie kontrolliert den Londoner Strassenraub und Einbruch. Ähnlich wie auch Peachum ist er ein Geschäftsmann, der nur auf seine Weise diese Geschäfte betreibt.

Zum Konflikt zwischen beiden kommt es, als sich Mackie Messer in die Tochter des Bettlerkönigs verliebt und sie heiraten will.

Peachum sieht sich dadurch in seiner Existenz gefährdet. Er liefert Mackie durch Verrat an die Polizei aus; Mackie entgeht dem Galgen nur durch einen Boten der Königin. Er wird nicht nur freigesprochen, sondern erhält auch den erblichen Adelsstand, bekommt ein Schloss geschenkt und ihm wird obendrein noch eine hohe Leibrente auf Lebenszeit zugesprochen; ein Ende, das, wie im Stück betont wird, absichtlich unrealistisch gestaltet wurde, "Damit ihr wenigstens in der Oper seht, wie einmal Gnade vor Recht ergeht." (GA 2, 307)

Brecht stellt in diesem Stück die Bürger als Verbrecher und die Verbrecher als Bürger dar.

"Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?"  
(GA 2, 305)

Aufsehen erregte die Dreigroschenoper nicht nur wegen ihres gesellschaftskritischen Inhalts und durch die immer wieder eingestreuten Songs, durch die ihr Komponist Kurt Weill bekannt wurde; neu ist eben auch Brechts Umsetzung des epischen Theaters. In seinen Anmerkungen zur "Dreigroschenoper" schreibt Brecht hierzu:

"Der Zuschauer soll nicht auf den Weg der Einfühlung verwiesen werden, was die Übermittlung des Stoffes betrifft, sondern zwischen dem Zuschauer und dem Schauspieler findet ein Verkehr statt, und bei aller Fremdheit und allem Abstand wendet der Schauspieler sich letzten Endes doch an den Zuschauer."  
(GA 24, 62)

## 7. Das epische Theater

Brechts episches Theater, das nun voll entwickelt ist, soll im Überblick noch einmal zusammengefasst werden. Grundlegend für seine Absichten ist der Anspruch, den Marx in seiner 11. Feuerbachthese zum Ausdruck gebracht hat:

"Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kömmt darauf an, sie zu *verändern*."  
(MEW3, 7).

Brecht will seinen Zuschauern die Welt als eine veränderbare und zu verändernde vorführen. Er stellt sein Theater in den Dienst einer deutlich umrissenen Absicht. Nicht Kunst um ihrer selbst willen, sondern Kunst als ein Mittel zum Zweck des gesellschaftlichen Fortschritts ist das Ziel. Im traditionellen Theater, wie Brecht es damals vorfindet, sieht er dazu freilich keine Handhabe. Dem Theater zu Anfang des 20. Jahrhunderts liegt immer noch die Kunsttheorie von Aristoteles zu Grunde. In seinem Werk "Von der Dichtkunst" hat Aristoteles die Tragödie als die Nachahmung einer edlen Handlung in gewählter Rede bezeichnet, die den Zuschauer in einen Zustand von Mitleid und Furcht versetzt, damit eine Reinigung von derartigen Affekten mit ihm vor sich gehen kann. Der kathartischen, der reinigenden Wirkung des Schauspiels durch die Identifikation mit dem vorgeführten Erleiden kommt zentrale Bedeutung zu. Dabei beruht, so Aristoteles, jede Dichtung auf dem Prinzip der Nachahmung, der Mimesis. Behandelt werden "die ewig menschlichen Themen" wie Liebe und Hass, Angst, Tod, Rache usw. Mit Mimesis und Katharsis ist das Theater, so Brechts Kritik, auf "Illusion" begründet.

Konträr steht Brecht auch der dramatischen Theorie des Naturalismus gegenüber, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts vor allem von Arno Holz und Johannes Schlaf entwickelt wurde.

Das Theater des Naturalismus hat zum Ziel, die Wirklichkeit möglichst genau auf der Bühne abzubilden. Darin unterscheidet es sich von der aristotelischen Theorie ("Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung"). Das Mittel, Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen, ist jedoch das Gleiche. Die Kunsttheorie des Naturalismus wurde vor allem von Arno Holz entwickelt. Von ihm stammt die Kurzformel "Kunst = Natur minus X". Dabei soll das "X" möglichst minimiert werden, so dass Kunst und Wirklichkeit tendenziell zusammenfallen. Umgesetzt wurde diese Theorie in Theaterstücken von Holz und Schlaf. Bekannteste Vertreter des Naturalismus wurden in ihrer Nachfolge Gerhart Hauptmann und Georg Kaiser.

Diesen Theatertraditionen setzt Brecht sein episches Theater entgegen. Seine Form des Theaters will in dreifacher Hinsicht Neues: eine neuartige Dramaturgie, eine neuartige Schauspielkunst und eine neuartige Zuschaukunst. Entgegen dem Naturalismus will Brecht die Wirklichkeit nicht möglichst naturgetreu abbilden, sondern sein Theater soll, über die bloße Abbildung hinaus, Wirklichkeit erklären. Entgegen der aristotelischen Poetik, die vor allem auf dem "Gefühl" aufgebaut ist, setzt Brecht die "Vernunft" ins Zentrum seiner Theaterarbeit. Statt "Illusion" möchte Brecht eine "Distanz" zum Geschehen auf der Bühne schaffen. In den Anmerkungen zur Oper "Mahagonny" hat Brecht sein Theater und die herkömmliche Dramatik in Gegensatzpaare gefasst: ▶

## dramatische Form

## epische Form

handelnd

erzählend

verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion  
verbraucht seine Aktivität

macht den Zuschauer zum Betrachter, aber  
weckt seine Aktivität

ermöglicht ihm Gefühle

erzwingt Entscheidungen

der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt

er wird gegenübergesetzt

Suggestion

Argument

die Empfindungen werden konserviert

werden bis zur Erkenntnis getrieben

der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt

er wird gegenübergesetzt

der unveränderliche Mensch

der veränderliche und verändernde Mensch

das Denken bestimmt das Sein

das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken

Gefühl

Ratio

(GA 24, 78f) ▶

zentrales Mittel des epischen Theaters ist die Verfremdung. Der Begriff der Verfremdung taucht - mit einer Ausnahme im 19. Jahrhundert - zum ersten Mal bei Brecht selbst auf. Verfremden heisst, einen Vorgang oder auch einen Charakter, der dem Zuschauer eigentlich eine Selbstverständlichkeit ist, so fremdartig darzustellen, dass er über das an sich Selbstverständliche ins Staunen gerät und darüber nachzudenken beginnt. Verfremden heisst auch, das Selbstverständliche und damit scheinbar Unveränderliche so darzustellen, dass der Zuschauer die Veränderbarkeit begreift.

"Verfremden heisst also Historisieren, heisst Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen." (Knopf/Theater 383)

Die Historisierung, in diesem Fall das Verlegen der Handlung in eine vergangene Epoche, soll die Beurteilung dieser Handlung von einer anderen Epoche her ermöglichen. Dadurch kann man die historische Relativität dieser Handlung und damit die Veränderbarkeit aufzeigen.

"bei der *historisierung* wird ein bestimmtes gesellschaftssystem vom standpunkt eines anderen gesellschaftssystems aus betrachtet. die entwicklung der gesellschaft ergibt die gesichtspunkte." (AJ 138)

Beispiel einer solchen Historisierung ist das Gedicht "Der Schneider von Ulm". Ende des 16. Jahrhunderts: Der Schneider von Ulm will fliegen lernen. Vom heutigen Standpunkt aus, so wissen wir, ist dies möglich. Der damalige Bischof aber, Vertreter der Macht und der herrschenden, als unveränderbar geltenden Ideologie, kann nach dem Scheitern des Schneiders befriedigt seinen Standpunkt als den einzig gültigen betrachten. Der Mensch kann nicht fliegen. Damals eine "Wahrheit", heute falsch. Das Unveränderliche ist einem geschichtlichen Wandel unterworfen:

Hauptprinzip des epischen Theaters ist der Verfremdungs-Effekt, abgekürzt: V-Effekt.

"Es handelt sich hierbei, kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen."

(GA 22, 377)

In der Charakterisierung der Armut, wie er sie in einer Darstellung chinesischer Schauspielkunst fand, erhielt Brecht Anregung für seine Verfremdung:

"Armut wird dadurch angedeutet, dass auf den seidenen Gewändern unregelmässig Stücke von anderer Farbe, aber ebenfalls aus Seide, aufgenäht sind, die Flicker bedeuten"  
(GA 22, 200).

Entgegen der naturalistischen Theatertheorie, die ein Verschmelzen von Theater und Wirklichkeit anstrebt, will Brecht Wirklichkeit nicht nur in ihrer blossen Erscheinungsform, damit oberflächlich, abbilden. Er will das Wesen in der Vielfalt der Erscheinungen zur Darstellung bringen, er möchte ein einfaches Modell der Wirklichkeit konstruieren. Realität wird so in ihren Grundelementen erkennbar. Zwei Prinzipien sind für Brechts neue Dramaturgie des Theaters wesentlich: Erklärung der Welt durch modellhafte Vereinfachung und Einsicht in ihre Veränderbarkeit durch V-Effekt.

"Der Ausbau des Theaters und der Dramaturgie, die Anwendung teilweise sehr komplizierter neuer Methoden diene im Grunde nur der Vereinfachung in der Darstellung der grossen Vorgänge."  
(Knopf/Theater 382)

Mit dem epischen Theater und dem V-Effekt verknüpft ist auch eine neue Schauspielkunst. Der Schauspieler soll nicht mehr wie im klassischen Theater eine möglichst perfekte Illusion dessen, was er spielt, erzeugen. Immer muss er Distanz zu seiner Rolle bewahren und diese Distanz auch dem Publikum zeigen. So tritt in Brechts Stücken der Schauspieler immer wieder aus seiner Rolle heraus, um den Zuschauer direkt anzusprechen, seine eigene Rolle zu kommentieren. Der Schauspieler soll klarmachen, dass er seine Rolle nur spielt, sie aber nicht ist.

"Der Schauspieler dieses einer nichtaristotelischen Dramatik dienenden epischen Theaters wird dabei alles tun müssen, um sich also zwischen Beschauer und Vorgang stehend bemerkbar zu machen. Auch dieses Sich-bemerkbar-Machen macht die Wirkung zu der angestrebten mittelbaren."  
(GA 24, 118f)

Aus dieser Konzeption entwickelte sich in Ost-Berlin eine Schauspielschule, die die deutsche Theaterszene im Westen wie im Osten in den folgenden Jahren und Jahrzehnten wesentlich beeinflusst. Helene Weigel, Egon Monk, Benno Besson, Giorgio Strehler, Therese Giehse und viele andere berühmte Theaterleute entstammen diesem Umfeld.

Das epische Theater fordert eine neue Dramaturgie, eine neue Schauspielkunst, es fordert aber auch eine neue Zuschaukunst.

Der "neue" Zuschauer vergisst nicht, dass er sich im Theater und nicht in der Wirklichkeit befindet. Er bleibt den Vorgängen auf der Bühne gegenüber in einer distanzierteren, kritischen Haltung, die es ihm ermöglicht, das Geschehen aktiv mitzuverfolgen, seine kritischen Gedanken mit aus dem Theater hinauszunehmen und die dort gewonnenen Erkenntnisse in der Praxis umzusetzen (GA 22, 641).

Brecht fasst den Vorteil seines epischen Theaters gegenüber der herkömmlichen Theaterkunst zusammen:

"Der Hauptvorteil des epischen Theaters mit seinem V-Effekt, der den einzigen Zweck verfolgt, die Welt so zu zeigen, dass sie behandelbar wird, ist gerade seine Natürlichkeit und Irdischkeit, sein Humor und sein Verzicht auf alles Mystische, das dem üblichen Theater noch aus alten Zeiten anhaftet."  
(GA 22, 647)