

C.

**BERTOLT BRECHT**

---

**DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES**

*Nach der Hölderlinischen Übertragung*

*für die Bühne bearbeitet*

*ANTIGONE:*

Göttlich mag [deine Ordnung] wohl sein, aber  
ich wollte doch

Lieber sie menschlich, Kreon, Sohn des  
Menökeus [...]

Aber gewiss. Zum Hasse nicht, zur Liebe leb ich.

*„Der totale geistige Zusammenbruch hat in unserem [...] Land einen vagen Durst nach Neuem erzeugt, und was die Kunst anbetrifft, wird sie, dem Vernehmen nach, hie und da ermutigt, Neues zu versuchen. Da freilich große Verwirrung darüber zu bestehen scheint, was alt und was neu ist, auch Furcht vor der Rückkehr des Alten sich mit Furcht vor der Einkehr des Neuen mischt, [...] werden die Künstler gut tun, nicht blindlings auf die Beteuerung zu vertrauen, dass Neues willkommen sei. Jedoch kann die Kunst sich nur orientieren, indem sie fortschreitet [...].“*

(Bertolt Brecht: Vorwort zum Antigonemodell, 1948)

Bertolt Brechts Bearbeitung und Inszenierung der *Antigone* des Sophokles an der Jahreswende 1947/48 ist beides: ein eher zufällig zustande gekommenes und in vielen Zügen improvisiert anmutendes Gelegenheitsunternehmen, entstanden aus einem „eigentümliche[n] Sammelsurium von Anlassmomenten, Umständen, tiefpersönlichen Sentiments, generellen Interessenpunkten, schließlich praktischen Arbeitserfahrungen“<sup>1</sup>, und ein weit über seinen Entstehungskontext hinaus bedeutsames und folgenreiches literatur- und besonders theatergeschichtliches Ereignis von modellhafter Wirkung. Den historischen Rahmen des Brechtschen Antikenexperiments bildet die unmittelbare Nachkriegszeit, für Brecht eng verbunden mit seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil und seinem Versuch, in Europa wieder künstlerisch heimisch zu werden.

Im November 1947 kommt Brecht, über Paris aus Amerika zurückkehrend, in Zürich an, der Stadt, deren Schauspielhaus während der Kriegs-

---

<sup>1</sup> Barner, Winfried: „Durchrationalisierung“ des Mythos? Zu Bertolt Brechts „Antigonemodell 1948“, in: Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Paul Michael Lützel in Verbindung mit Herbert Lehnert und Gerhild S. Williams, Frankfurt/M. 1987, S. 191-210, hier S. 192

jahre „durch die Tätigkeit emigrierter Regisseure und Schauspieler die einzige Bühne“ war, „die kontinuierlich seine Stücke aufgeführt hat“<sup>2</sup>. Da sich aber in Zürich wegen der fehlenden Arbeitserlaubnis des Heimkehrers keine Arbeitsperspektiven für ihn ergeben, nimmt er das Angebot des damaligen Leiters des Churer Stadttheaters, Hans Curjel, an, eine Regiearbeit an der Provinzbühne der kleinen Kantonhauptstadt zu übernehmen. Curjel, der vor 1933 unter Otto Klemperer Dramaturg an der Berliner Kroll-Oper gewesen war und schon 1927 an der Baden-Badener Uraufführung des *Mahagonny*-Songspiels mitgewirkt hatte, unterbreitete Brecht mehrere Inszenierungsvorschläge: Die *Antigone* des Sophokles, Shakespeares *Macbeth*, Racines *Phèdre*, daneben *Mutter Courage und ihre Kinder* und *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* stehen zur Auswahl. Brecht entscheidet sich für die *Antigone* des Sophokles, stellt aber die Bedingung, das Werk in einer eigenen Bearbeitung herauszubringen.<sup>3</sup> In einem Aufsatz von 1961 („*Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948*“) erinnert sich Hans Curjel:

---

<sup>2</sup> Müller, Klaus-Detlef: *Kommentar zu „Die Antigone des Sophokles“*, in: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Bertolt Brecht, Werke, Bd. 8, Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992, S. 488

<sup>3</sup> „Dass Brecht gerade an dieser Scharnierstelle seiner Laufbahn, am Übergang vom Exil zur eigenen ‚klassischen‘ Spätphase, auf einen kanonischen, höchst intensiv rezipierten Text des antiken Theaters zurückgreift, dürfte dabei nicht allein an den im Vorwort zum ‚Antigonemodell‘ betonten reizvollen formalen Affinitäten zwischen griechischer Tragödie und epischem Theater oder an der kurze Zeit nach dem Zusammenbruch der Nazi-Diktatur unmittelbar zutage liegenden politischen Aktualität des Stoffes liegen. Vielmehr bedeutet die Entscheidung, eine Tragödie des Sophokles zu bearbeiten, nicht zuletzt den Entschluss zur Auseinandersetzung mit eben jenem Sektor der weltliterarischen Tradition, auf den sich auch die eigene nationale, d. h. die Weimarer Klassik bei der Begründung ihres Kunstprogramms vielfach wahlverwandtschaftlich berufen hatte; damit ist implizit die agonale Anspruchshöhe signalisiert, von der man bei Brechts ästhetischem Experiment auszugehen hat. Tatsächlich beschäftigt sich Brecht zeitgleich zur Sophokles-Bearbeitung intensiv mit der Weimarer Kunstdoktrin, ein vor allem durch Georg Lukács‘ großen Essay über den Goethe-Schillerschen Briefwechsel angeregtes Interesse, das auch in den Überlegungen zur ‚Antigone‘ seine Spuren hinterlässt“. (Werner Frick: *Die mythische Methode*, Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, S. 486f.)

„Anfang 1948 inszenierte Brecht am Stadttheater Chur unter bescheidenen künstlerischen Bedingungen – auch das Honorar war klein – seine kurz vorher entstandene Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles. Er legte seinem Text Hölderlins dunkel-rätselhafte Übersetzung zugrunde und schickte der antiken Tragödie ein ihrem Inhalt entsprechendes Vorspiel voraus, das in den letzten Berliner Kriegstagen im April 1945 spielte. Die *Antigone*-Bearbeitung war das Resultat einer Unterhaltung, die Brecht und ich im November 1947 in Zürich führten. Brecht war kurz vorher aus Amerika gekommen, wo er, natürlich vergebens, in einem Hearing über seine Beziehungen zur kommunistischen Partei ausgefragt worden war. Unser Gespräch fand in der Stadelhoferstrasse statt, wo wir uns – das erste Mal wieder nach 1933 – zufällig getroffen haben.“<sup>4</sup>

---

In diesem Zusammenhang s. auch **Werner Mittenzwei** (*Bertolt Brecht und die Probleme der deutschen Klassik*, in: Sinn und Form 25, 1973, S. 135-168), der konstatiert, gegenüber den forschenden und aggressiven Äußerungen der zwanziger Jahre setzte bei Brecht seit der Emigration „ein größerer Ich-Bezug zu den Klassikern ein. Brecht begann seine eigene Arbeitsweise mit der der Klassiker zu vergleichen. Obwohl Brecht bei solchen Vergleichen mehr den Unterschied als analoge Verfahrensweisen suchte, war es nicht mehr die bewusste provokative Entgegensetzung wie in den zwanziger Jahren, Brecht nutzte vielmehr die Einsicht in die Unterschiede, um die Vorteile und Nachteile der verschiedenen Verfahren genau zu studieren und abzuwägen.“ (S. 143) Beim Brecht des Nach-Exils beobachtet Mittenzwei ein „Aufsuchen der Klassiker in ihren Stärken, nicht in ihren Schwächen“; hier gelte: „Da ist eine neugewonnene Hochachtung zu spüren. Der schnoddrige, provokante Ton der Frühphase ist verschwunden, obwohl Brecht eher kritischer als unkritischer geworden ist. Größe wird auch als groß beschrieben. Nunmehr ist von der Würde klassischer Stücke die Rede, eine Kennzeichnung, die dem jungen, aggressiven Brecht schwerlich eingefallen wäre.“ (S.157).

<sup>4</sup> Curjel, Hans: *Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948*, in: Bertolt Brecht: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, hrsg. von Werner Hecht, 1. Aufl., Suhrkamp Verl., Frankfurt a. M. 1965, S. 133

Weiterhin fährt er mit seinen Erinnerungen fort (S. 134f.): „Die kleine alte Stadt Chur mag Brecht, dem Augsburger, vertraut vorgekommen sein. Die Stammtischrunde, an der er täglich vorüberging – und die ihn respektvoll nicht bemerkte –, wirkte als symbolische Gegebenheit, deren kleinstädtisch formale Würde, Rechthaberei und verschlagene Skepsis, mit der sich die Weltbegebenheiten wie die lokalen Probleme betrachtete, es nahe legten, in der theatralischen Realisierung ein Maximum von kühler Klarheit zu erreichen. Das Haus des Stadttheaters, damals noch im Kino „Rätushof“, in dem drei bis vier Tage Theater, an den übrigen Tagen höchst provinzielle Filme gespielt wurden, gefiel Brecht. Hier gab es keine „Stimmung“, hier

Warum Brecht sich entschlossen hat, als Grundlage dieser Adaption auf die Hölderlinische Übertragung zurückzugreifen<sup>5</sup>, erklärt er selber in einer Notiz vom 16. Dezember 1947: „Habe zwischen 30. 11. und 12. 12. eine *Antigonebearbeitung* fertig gestellt, da ich mit *Weigel* und *Cas*<sup>6</sup> die Courage für Berlin vorstudieren möchte, dies in Chur, wo Curjel sitzt, tun kann, dafür aber eine zweite Rolle für die Weigel brauche. Auf Rat von Cas nehme ich die Hölderlinische Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt. 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.“<sup>7</sup>

In weniger als zwei Wochen erstellt Brecht seinen Spieltext aus der Bearbeitung der Hölderlinischen Fassung, und Mitte Januar 1948 beginnen die Proben, zunächst in Zürich, dann vor Ort, im Churer Stadttheater, in dem nur während vier Monaten im Winter Aufführungen stattfanden. Mit Ausnahme der Helene Weigel in der Titelrolle arbeitet Brecht hier mit dem jungen, mit seiner Theaterkonzeption bislang unvertrauten Churer Ensemble. Sogar für die Rolle Kreons muss er nach der Absage bekannter Schauspieler wie Gustav Knuth oder Walter Richter mit dem jungen Hans Gaugler zusammenarbeiten, der bislang nur als Stellvertreter seiner berühmten Kollegen auftreten durfte.

---

hieß es, das räumliche Nichts in künstlerische Einfachheit und Größe zu verwandeln. Von bühnentechnischer Perfektion – übertriebener Maschinerie und dergleichen – hat Brecht nie viel gehalten, so dass ihm das Minimum, das zur Verfügung stand, gerade recht war.“

<sup>5</sup> „die mit ihrem hymnischen Ton, im unendlichen Reichtum der Bildersprache und der auf gewaltigem Hintergrund sich abzeichnenden Gedankenwelt eines der großen Wunder der deutschen Sprache darstellt“, wie Hans Curjel im Programmheft der Aufführung in Chur bemerkt (in: Bertolt Brecht: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, hrsg. von Werner Hecht, S. 124), obwohl sie in Wahrheit nicht wenige Übersetzungsfehler und eine ‚dunkle‘ Sprache hat, die den Text schwer verständlich für die Bühne macht!

<sup>6</sup> Cas = Caspar Neher

<sup>7</sup> Brecht, B.: *Notizen zur Antigone*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1. Aufl. 1965, S. 110

Aus der Schauspielerkonstellation ergibt sich ein – wohl unbeabsichtigter und in Aufführungskritiken mehrfach als Störung bezeichneter – Verfremdungs-Effekt, der aber Brechts Intentionen gegen das sogenannte „Einfühlungstheater“ erhellen könnte<sup>8</sup>: Die Darstellerin des Mädchens Antigone ist eine 47jährige Frau, die Rollen ihres Verlobten Haimon und des Königs Kreon werden dagegen von Schauspielern gespielt, die eine ganze Generation jünger sind als Helene Weigel.<sup>9</sup>

Und schon am Anfang wird auf der Bühne klar: Das Brechtsche Experiment ist deutlich „durch eine stärkere Symbolik charakterisiert. Schon die vier Kriegspfähle, zwischen denen das Drama abrollt, haben stärkere Symbolbedeutung. Sie versinnbildlichen eine bittere, unleugbare Wahrheit, nämlich die tiefe Tragödie der Menschheit überhaupt. Wir Menschen des 20. Jahrhunderts sind ethisch um keinen Schritt weiter, unser Leben spielt sich,

---

<sup>8</sup> Zur Erläuterung des Begriffs s. auch § 3

<sup>9</sup> Der Kritiker der *Neuen Bündner Zeitung* schreibt in seinem Bericht weiter: „Das Symbolhafte zeigt sich auch bei der Hauptdarstellerin. Es wird den meisten Zuschauern aufgefallen sein, und vielen vermutlich störend, dass Helene Weigel keine jugendliche Antigone ist. Das ist vom Dichter beabsichtigt. Die Schauspielerin hätte mit Leichtigkeit zu einer jungen Antigone geschminkt werden können. Brecht hat sie bewusst zu einer Frau gesetzten Alters gestempelt, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass nur ein Mensch von großer Reife zu einer so großen, erhabenen Tat fähig ist.“ Doch dieses Urteil ist leider verfehlt, es war nicht unbedingt die unmittelbare Absicht Brechts, so etwas auf seiner Bühne zu präsentieren; das beweist sich außerdem auch in einem späteren (1969) Interview mit Werner Hecht, wo Helene Weigel von der mit der Churer Inszenierung verbundenen Absicht spricht, „in der Schweiz auszuprobieren, ob ich noch spielen kann. Natürlich war das ein Risiko für Brecht und für mich. Deshalb suchte Brecht auch eine kleine Bühne. Das Theater in Chur lag so weit weg, niemand hätte gemerkt, wenn es schief gegangen wäre. Das war ja auch eine unmögliche Sache: eine 47jährige Antigone. Der Haimon war 20 Jahre jünger und nicht viel älter war Gaugler, der den Kreon spielte. Hecht: Die Kritiker haben das unterschiedlich gewertet: während in der „Freien Rätin“ Anstoß an Ihrem Alter genommen wird (es „stört dermaßen, dass auch die Erhabenheit in Mimik und Gestik nicht über diese Ungleichheit weghilft“), lobt zum Beispiel die „Neue Bündner Zeitung“ gerade, dass Brecht eine Frau in „gereiftem Alter“ gewählt hat, denn „nur ein Mensch von großer Reife“ sei „zu einer so großen, erhabenen Tat fähig“ gewesen. Weigel: Es war, was mich betrifft, ein Experiment, und Brecht hat es auch zu diesem Zweck gemacht. Übrigens waren alle, und ich besonders, so stark geschminkt, dass jedenfalls die Masken die Altersunterschiede völlig beseitigt haben.“ Zitiert von Hecht, S. 182

mehr denn je, zwischen diesen Kriegspfählen ab. Wer wollte es leugnen“<sup>10</sup>, berichtet der Kritiker der Neuen Bündner Zeitung in seinem Urteil über Brechts Antigone am 18. Februar 1948.

Was die Methode der Brechtschen Aneignung des alten Stoffes bzw. seine Textbearbeitung betrifft, sind „die Texte Hölderlins [...] gelegentlich gekürzt, damit der kommende Fluss des dramatischen Geschehens nicht aufgehalten werde; gelegentlich spinnt Brecht Gedanken und Sprache Hölderlins weiter, um das Ganze in das Gegenwärtige zu überführen. Die rhythmische Aufteilung Hölderlins ist beibehalten, ja in ihrer Strenge und Unerbittlichkeit gesteigert: Sie stellt das wichtige und lebendige sprachliche Gerüst dar, das die Welt des Geschehens und des Gedankens trägt.“<sup>11</sup>, bemerkt Hans Curjel im Programmheft der Churer Aufführung.

Vor allem Paul Rilla beurteilt in seinem Aufsatz „Bühnenstück und Bühnenmodell“ den Brechtschen Prozess, seine Nachdichtung der Antigone auf Grundlage der Hölderlinischen Fassung zu versuchen, positiv, auch wenn er das Stück Hölderlins im Vergleich zu dem Brechts als „dunkel“ und „unlebendig“ bezeichnet: „Dass Brecht von der dunklen und üppig-spröden Hölderlinischen Übertragung ausgeht, die sich an einem sprachlichen Unmaß und Übermaß nicht ersättigen kann, beweist nur, dass er den größten Widerstand aufgesucht hat, um im Neuen und Anderen Größe zu bewähren. Hölderlins Übertragung ist kein Philologenwerk, ihre rhythmische Gewalt bleibt ein Grenzfall der Sprache. In Wahrheit lebt, was an ihr lebendig ist, in der lapidaren Vereinfachung und Versinnlichung der Brechtschen Antigone fort. Das zeigt jede Verspartie, die Brecht von Hölderlin übernommen, aber

---

<sup>10</sup> Bericht aus der *Neuen Bündner Zeitung* in seinem Urteil über Brechts Antigone am 18. Februar 1948, *Die Aufführung im Urteil der Presse*, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*, Frankfurt a. M. 1988, S. 195

<sup>11</sup> Curjel, Hans: *Die Bühnenbearbeitung Bertolt Brechts*, in: Bertolt Brecht: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, hrsg. von Werner Hecht, S. 124



durch rhythmische Überschneidungen, durch Verkürzungen und Brechungen durch eine neue Wörtlichkeit der Rede erst in ihr natürliches Sprachklima versetzt hat[...]"<sup>12</sup>

Nach Peter Witzmann aber „überschätzt Rilla die poetische Kraft des Brechtschen Antigonetextes. Brecht hat nicht immer die starken und eigenwilligen Prägungen Hölderlins übernommen“<sup>13</sup>. Brechts Text wirke daher gegenüber Hölderlins Fassung oft „glatter und künstlicher“<sup>14</sup>. Aber auch für Witzmann, der einräumt, „Brecht habe sich bemüht, möglichst viel vom Hölderlinischen Text stehen zu lassen, vor allem berühmte Stellen und schöne Sentenzen“<sup>15</sup>, gilt zuletzt, dass Brecht bestrebt war, den Hölderlintext, den er als zu dunkel empfand, aufzuhellen und zu verdeutlichen.<sup>16</sup>

Indessen: Von einer systematischen Aufhellung und Verdeutlichung der enigmatischen Sophokles-Übertragung Hölderlins durch Brecht, wie Rilla und Witzmann sie sehen wollen, kann keine Rede sein, und wäre es Brecht tatsächlich vor allem um die Transparenz und rationale Eingängigkeit seiner ‚Antigone‘-Fassung zu tun gewesen, dann hätte der Bearbeiter sein Ziel verfehlt.<sup>17</sup> Mehr noch: Der Versuch, ein solches Ziel ausgerechnet auf der Basis

---

<sup>12</sup> Rilla, Paul: „*Bühnenstück und Bühnenmodell*“, in: Bertolt Brecht: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, hrsg. von Werner Hecht, S. 146

<sup>13</sup> Witzmann, Peter: *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Lebendiges Altertum – Populäre Schriftenreihe für Altertumswissenschaft, Bd. 15, Akademie Verlag, Berlin 1964, S. 88f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 89

<sup>15</sup> Ebd., S. 90

<sup>16</sup> Vgl. ebd.

<sup>17</sup> Dazu auch Flashar (*Durchrationalisieren oder Provozieren?*, S. 410) kritisch: „Brecht [...] lässt viele Dunkelheiten Hölderlins bestehen und fügt zahlreiche neue hinzu, gelegentlich geleitet durch eine auch sonst bei Brecht zu beobachtende Neigung zu altertümlichen, dem Bibeldeutsch geläufigen Ausdrücken („Zähre“ u.a.m.). An nicht wenigen Stellen ist die Ratio der Abänderung nicht einleuchtend und gelegentlich hat man den Eindruck, die Einkleidung des bei Brecht Neuen in das Sprachgewand Hölderlins solle die Änderungen für den, der nicht sogleich in ein minutiöses Quellenstudium eintritt, zunächst undurchschaubar machen. Das wäre dann eher ein Manipulieren als ein ‚Durchrationalisieren‘.“

der Hölderlinischen Übersetzung zu erreichen, wäre schlechthin widersinnig gewesen.<sup>18</sup>

Als Ganzes bleibt doch die Brechtsche Antigone-Neufassung merkwürdig in der Schwebe als ein Grenzfall von Bearbeitungen klassischer Stücke<sup>19</sup>; Brecht behauptet allerdings: „Bearbeitungen dieser Art sind in der Literatur nichts Ungewohntes. Goethe bearbeitete die Iphigenie des Euripides, Kleist den Amphitryon des Molière“<sup>20</sup>. Brechts Bearbeitungen sind aber im allgemeinen nicht vergleichbar mit den von ihm zitierten Werken. Goethe nimmt einen überlieferten mythologischen Stoff und eine vorgegebene Fabel auf, um eine Utopie zu gestalten, die in realen historischen Umständen kaum darstellbar gewesen wäre. Er hat den Euripides nämlich nicht ‚durchrationalisiert‘ (wie Brecht selbst seine Arbeit bezeichnet), sondern ein Werk gestaltet, das als Ganzes, in Form und Gehalt neu ist und ihm gehört. Ähnlich verfährt – bei völlig anderem gedanklichen Gehalt – Kleist mit der Darstellung des bekannten Amphitryon-Stoffes als „Verwirrung des Gefühls“<sup>21</sup>. Dagegen übernimmt Brecht nicht nur das Handlungsgerüst der von ihm bearbeiteten Stücke – man denkt außer der *Antigone* auch an *Den Hofmeister* (nach Lenz), *Coriolanus* (nach Shakespeare), *Don Juan* (nach Molière), *Pauken und Trompeten*

---

<sup>18</sup> Vgl. Frick, Werner: *Die mythische Methode*, Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, S. 509

<sup>19</sup> Vgl. Witzmann, Peter: *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Lebendiges Altertum – Populäre Schriftenreihe für Altertumswissenschaft, Bd. 15, Akademie Verlag, Berlin 1964, S.75

<sup>20</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: Brecht, B. Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 117

<sup>21</sup> Helmut Bachmaier zitiert Goethe im Nachwort zu Kleists Amphitryon: „Molière lässt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung. [...] Der Gegenwärtige, Kleist[s Amphitryon], geht bei den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus.“, und fügt hinzu: „Kleist selbst hatte sein *Lustspiel nach Molière* in einem Brief an Wieland lediglich als Umarbeitung bezeichnet: Die Untersuchung der Abhängigkeit von Molière bzw. die Selbstständigkeit der Kleistschen Gestaltung des Amphitryon-Stoffes wurde immer wieder Gegenstand der Kleist-Forschung.“, in: Heinrich von Kleist: *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7416, Stuttgart 1994

(nach Farquhars *The Recruiting Officer*) –, sondern auf weite Strecken auch den Dialog und den Gedankeninhalt der Originalfassungen, und fügt neuen Inhalt, neue Ideen und Motivierungen hinzu, die dem Original fremd waren. Kurz: Brechts Bearbeitungen sind bühnengerechte Neufassungen alter Stücke, bei denen der Versuch des Bearbeiters offensichtlich ist, diese als „Stoffgrundlage für andere Intentionen“<sup>22</sup> zu verwenden. „Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, dass es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern“<sup>23</sup>, sagt Brecht und deutet somit den prinzipiellen Gegensatz zu Aristoteles in der Antwort auf die Frage, welchen Zweck theatralische Veranstaltungen haben sollten. Das Theater musste nämlich „aus einer Stätte der Illusionen zu einer Stätte der Erfahrungen“<sup>24</sup> gemacht werden, und Brecht hat sich vor allem bemüht, den folgenlosen Genuss, die Rauschmittel, die Illusionen und Irrtümer der Dramenpersonen von seinem Theater wegzustreichen.

Brechts Bearbeitungen waren mit seiner Tätigkeit als Regisseur sehr eng verbunden. Selten interessierte ihn das Literarische an sich, sondern mehr die Aufführung eines bestimmten Stückes zu einer bestimmten Zeit für ein bestimmtes Publikum. Der Wert eines Bühnenwerkes wurde von den dargestellten bestimmten historischen Verhältnissen bestimmt und mit ihrem Wandel verbunden. Die Anpassung der Originalwerke an die jeweilige Gegenwart werde, so hoffte Brecht, „in nicht allzu ferner Zukunft [...] infolge der Schulung des historischen Sinns und des ästhetischen Geschmacks“<sup>25</sup> auch für ein breiteres Publikum nicht mehr nötig sein. Brechts Bearbeitungen

---

<sup>22</sup> Kaufmann, Hans: *Geschichtsdrama und Parabelstück*, Rütten & Loening, Berlin 1962, S. 198

<sup>23</sup> Brecht, B.: Vorwort zum Antigonemodell 1948, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 68

<sup>24</sup> Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik* (Über experimentelles Theater), in: Schriften zum Theater, Bd. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S.106

<sup>25</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 117

sollten mit anderen Worten dem geschichtlich wenig bewanderten Publikum den Zugang zu den Meisterwerken erleichtern, bis „der Genuss an den Originalwerken [...] auch den breiten Massen der Bevölkerung möglich sein“<sup>26</sup> werde.

Doch unterscheiden sich die Aneignungen Brechts sehr von den sonst üblichen „Aneignungen des klassischen Erbes“, die in den meisten Fällen einfach darin bestehen, direkte Bezüge zur Gegenwart zu betonen oder gar einzufügen.<sup>27</sup> Hans-Joachim Bunge beschreibt diesen Vorgang so:

„Es werden nicht dialektische Widersprüche gezeigt, sondern es entstehen unproduktive Gegensätze auf völlig verschiedenen, gar nicht vergleichbaren Ebenen. Moderne politische Auseinandersetzungen geschehen vor dem Hintergrund der unverändert alten griechischen Schicksalstragödie. Das heißt, man behält die Fabel bei, in der die Geschehnisse, nach einem Orakelspruch vorbereitet, unaufhaltsam und unbeeinflussbar abrollen, und man pfröpft dann – mit nicht einmal kluger Psychologie – ein aktuelles Problem auf. Der Erfolg ist, dass man diese Versionen unbeschadet jeder wirklichen politischen Aktualität verwenden kann. Die jeweils gültige Interpretation ist lediglich abhängig von der offiziellen Pressekritik.“<sup>28</sup>

Wie aber Brecht die *Antigone* für seine Zeit zu gewinnen versuchte, und die Gründe, die ihn zur Nachdichtung des alten Stoffes anregten, erklärt er in seinen eigenen Anmerkungen zum Stück: „Für das vorliegende theatrale Unternehmen wurde das Antigonedrama gewählt, weil es stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben

---

<sup>26</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 117

<sup>27</sup> Vgl. Witzmann, Peter: *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Lebendiges Altertum – Populäre Schriftenreihe für Altertumswissenschaft, Bd. 15, Akademie Verlag, Berlin 1964, S. 76

<sup>28</sup> Bunge, H. J.: *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher, Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters*, S. 100

stellte.“<sup>29</sup> Zum ersten Punkt bringt Brecht sogleich einen Einwand vor: „Was das stofflich Politische betrifft, stellten sich die Analogien zur Gegenwart, die nach der Durchrationalisierung überraschend kräftig geworden waren, freilich als eher nachteilig heraus: Die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstandes, die uns am bedeutendsten erscheinen müssten. [...] Dass von ihnen auch hier nicht die Rede ist, wird nicht jedem ohne weiteres klar sein, und nur der, dem es klar ist, wird das Maß von Fremdheit aufbringen, das nötig ist, soll das Sehenswerte dieses Antigonestückes, nämlich die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze, mit Gewinn gesehen werden.“<sup>30</sup>

Die ‚Aktualität‘ hat im Stück zwei Momente, die miteinander verbunden sind und aus dem zentralen Konflikt des antiken Werkes herauswachsen. Von dem einen Moment ist schon in Brechts Anmerkungen die Rede, wo er als das „Sehenswerte dieses Antigonestückes“ die „Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“ bezeichnet. Das zweite Aktualitätsmoment entspringt aus dem hinzugefügten *Vorspiel*:

In Berlin, im April 1945, kommen bei Tagesanbruch zwei Schwestern aus dem Luftschuttkeller zurück in ihre Wohnung und entdecken Spuren im Zimmer, Lebensmittel und einen Sack in der Ecke, so dass sie annehmen, dass ihr Bruder eine Gelegenheit gefunden hat, von der Kriegsfront nach Hause zurückzukehren und ihnen Essen zu bringen. Als sie von draußen ein Brüllen hören, will die eine Schwester – Furchtbares ahnend – nachsehen gehen, aber die andere rät ihr ab aus Angst, dabei gesehen zu werden. Schweigend bereiten sie sich für die Arbeit vor, und da entdecken sie am Haken den Soldatenrock des Bruders, fürchten sich, dass er fahnenflüchtig ist, freuen sich aber

---

<sup>29</sup> Brecht, B.: *Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, S. 68

<sup>30</sup> Ebd.

doch gleichzeitig, dass er sich nicht mehr in der Schlacht befindet und dass es ihm gut geht. Als aber ein zweites Brüllen die Stille bricht, geht die eine Schwester zögernd hinaus und findet den Bruder am Fleischerhaken aufgehängt. Die erste Schwester hindert die zweite, die Fesseln des Bruders abzuschneiden und so vielleicht noch das Leben des Aufgehängten zu retten, denn „wenn sie uns mit ihm sehn / wird es uns wie ihm ergehn“<sup>31</sup> und verleugnet ihren Bruder gegenüber dem darauf hineintretenden SS-Mann, der ihren Bruder als Volksverräter an den Fleischerhaken aufgehängt hat. Doch die zweite Schwester will nachholen, was sie kurz vorher versäumt hat, und wenigstens den Leichnam des Bruders retten. Der SS-Mann sieht sie das Messer fest in der Hand halten, und die erste (die ängstlichere) Schwester blickt auf die tatkräftigere fragend: „Sollt sie in eigener Todesspein / jetzt gehn, den Bruder zu befreien? / Er mochte nicht gestorben sein.“<sup>32</sup> Das Vorspiel geht aber mit dieser Szene zu Ende und lässt den Zuschauer mit der offenen Frage zurück. Das Anliegen des Vorspiels war also laut Brecht, „einen Aktualitätspunkt zu setzen und das subjektive Problem zu skizzieren. Das Antigonedrama rollt dann objektiv, auf der fremden Ebene der Herrschenden, das Gesamtgeschehen auf.“<sup>33</sup>

Für die Aufführung in Greiz 1951 wurde das Vorspiel doch durch einen Prolog ersetzt, in dem es heißt:

„Wir bitten euch  
Nachzusuchen in euren Gemütern nach ähnlichen Taten  
Näherer Vergangenheit oder dem Ausbleiben  
Ähnlicher Taten. Und nunmehr

---

<sup>31</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 78-79

<sup>32</sup> Ebd., V. 91-93

<sup>33</sup> Brecht, B.: *Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, S. 69

Werdet ihr uns und die anderen Schauspieler  
Ein um den andern den kleinen Schauplatz  
Im Spiele betreten sehn, wo einst unter den  
Tierschädeln barbarischen Opferkults  
Urgrauer Zeiten die Menschlichkeit  
Groß aufstand.“<sup>34</sup>

Damit verlagert Brecht anscheinend den Schwerpunkt der Bearbeitung in der späteren Aufführung. 1948 war sehenswert „die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“, 1951 tritt die Tat der Antigone als das Wesentliche hervor. „1947 hatte der aus der Emigration nach Europa, aber noch nicht nach Deutschland zurückgekehrte Dichter seine Bearbeitung unter das Motto gestellt: Wo wart ihr, Landsleute, als man euren Bruder ermordete? [...] Das Anliegen des Prologs 1951, der sich an Menschen aus der Deutschen Demokratischen Republik richtet, ist es, den Zuschauern bei der Überwindung der Fremdheit gegenüber einem so entrückten Gegenstand behilflich zu sein – die Hauptpersonen werden vorgestellt, und die Fabel wird kurz erzählt – und Bereitschaft zur Aufnahme jenes allgemeinen politisch-ethischen Impulses zu erzeugen“<sup>35</sup>. Dies ist nicht eine Veränderung der Bearbeitung, dem Dichter scheint hier nur etwas anderes erstrangig. Der Schwerpunkt scheint mehr auf das Sophokleische am Werk des Sophokles verlagert zu sein, von der ‚Durchrationalisierung‘ auf das, wodurch die *Antigone* auch ohne Bearbeitung so wichtig für die humanistische Tradition ist.

---

<sup>34</sup> Prolog zur *Antigone*, in: B. Brecht: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 64

<sup>35</sup> Kaufmann, Hans: *Geschichtsdrama und Parabelstück*, Rütten & Loening, Berlin 1962, S. 205

Neben der Warnung betont Brecht nun stärker die Ermutigung<sup>36</sup> des Menschen, dem man etwas zutrauen kann.

Die Handlung des Sophokleischen Stücks enthält beide „Aktualitäts“-Momente – wie Brecht diese Punkte im Vorwort zum Antigonemodell 1948 bezeichnet –, die der Bearbeiter für seine klaren Intentionen benutzt: „Die Änderungen [...] sind gemacht, um die griechische „*Moira*“ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden; das heißt, ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen.“<sup>37</sup> Brecht verändert die Motivierung und gibt dabei eine neue Deutung des alten Stückes:

Kreon, König von Theben, setzt einen Angriffs- und Raubkrieg um die Erzgruben der Nachbarstadt Argos fort. Polyneikes, der Bruder Antigones, muss im Krieg den Fall des Bruders Eteokles miterleben, versucht der Schlacht zu entfliehen und wird dabei als Deserteur erschlagen. Gegen den Befehl des Königs, Eteokles ehrenvoll zu bestatten, dem Polyneikes dagegen das Grab zu verweigern, um seine Gegner in der Stadt zu schrecken, bestreut Antigone in der Nacht den Leichnam des Bruders mit Erde. Antigones Opposition, die als Motiv die verbotene Bestattung des Bruders hat, fasst Brecht in seiner Bearbeitung als Widerstand gegen die tyrannische Macht des Königs und bewusste Parteinahme für das sinnlos geopfert Volk auf. Ihre Tat erhält dadurch praktische Bedeutung, dass zur gleichen Zeit die Bewohner von Argos widerstandsfähig ihre Heimatstadt und ihre Erzgruben verteidigen und dass der Terror des Königs nach innen den Unwillen der Thebaner aufs höchste gesteigert hat.<sup>38</sup> Die Warnungen der Alten und des

---

<sup>36</sup> Vgl. Kaufmann, Hans: *Geschichtsdrama und Parabelstück*, Rütten & Loening, Berlin 1962, S. 206

<sup>37</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, S. 109

<sup>38</sup> Vgl. Kaufmann, Hans: *Geschichtsdrama und Parabelstück*, Rütten & Loening, Berlin 1962, S. 202



Sohnes Haimon missachtend verurteilt er Antigone zum Tode und, obwohl auch der Seher Teiresias die Folgen des Kriegs voraussieht und kommendes Unheil weissagt, bleibt Kreons Haltung unverrückbar. Nur nach der Meldung des Boten, dass das Volk von Argos Thebens Heer völlig geschlagen habe und der erstgeborene Königssohn, Megareus, gefallen sei, will Kreon etwas unternehmen. Die letzte Rettung ist der zweitgeborene Haimon, doch zu spät: Nachdem Antigone das Beispiel gegeben hat, wenden sich der eigene Sohn und die Alten von Theben von Kreon ab, was zum Scheitern des Königs und zu seiner Niederlage<sup>39</sup> führt.

In einem Brief vom 12. Januar 1948 deutet Brecht selbst vor allem auf die Änderungen, die er im Vergleich zu der antiken Dichtung des Sophokles vornahm und auf die daraus entsprungenen Unterschiede im Handlungsablauf zwischen Original und Bearbeitung hin und bemerkt zusammenfassend:

„Beim *Sophokles* bildet die *Antigone-Kreon*-Begebenheit das Nachspiel eines siegreichen Krieges: Der Tyrann (das ist einfach der Herrscher) rechnet ab mit persönlichen Feinden, die ihm den Sieg erschwert haben, stößt dabei auf einen menschlichen Brauch und erfährt den Zerfall seiner Familie. In der neuen Fassung beginnt die Handlung in dem trächtigen Augenblick, wo dem Krieg »nur ein kleines« zum Sieg fehlt und die verzweifelteste Gewalt eingesetzt werden muss, das heißt das Unmäßige sich als unbedingt nötig aufzwingt. Dieser Einsatz der letzten moralischen Reserven misslingt und beschleunigt den

---

<sup>39</sup> Nachdem Kreon die letzte Stütze zerbrochen ist, lauten seine letzten Worte: „[...] Noch eine Schlacht/ Und Argos läg am Boden! Aber was da aufkam/ An Mut und Äußerstem, das ging nur gegen mich./ So fällt jetzt Thebe./ Und fallen soll es, soll's mit mir, und es soll aus sein/ Und für die Geier da. So will ich's dann.“ (Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 1280-1285) Dabei ist es durchaus bemerkenswert, dass auch der Epilog des geschlagenen Kreon mit den erklärenden Schlusstrophen des Chores auf das Original des Sophokles zurückgeht.

Untergang, der aber schon aus der Gesamtkonstellation erfolgen muss. Der Untergang wird sozusagen um so totaler, das Herrscherhaus löst sich auf, wenn der Sohn abfällt (die *Megareus-Haimon*-Handlung wiederholt die *Eteokles-Polyneikes*-Handlung, das heißt, die Beseitigung der *Kreonkinder* folgt der Beseitigung der rivalisierenden *Ödipuskinder*). Dann fällt der Seher ab, der ideologische Handlanger, da er den Untergang sieht. *Antigones* Tat kann nur mehr darin bestehen, dem Feind zu helfen, was ihre moralische Kontribution ausmacht; auch sie hatte allzu lange vom Brot gegessen, das im Dunkeln gebacken ward.“<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Brecht, B.: *Selbstaussagen zum Stück*, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*, S.17

„Worauf richtete sich das Interesse Brechts an der Bearbeitung, wenn er es nicht im Widerstandskampf der Antigone sah?“

(Werner Mittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition, Akademie Verlag, Berlin 1974)

„Was den Darstellungsstil betrifft, ist die Fabel“, sagt Brecht und beruft sich auf seine Übereinstimmung in diesem Punkt mit Aristoteles, „das Herzstück der Tragödie“<sup>41</sup>; bei dem modernen Stückeschreiber soll sie jedoch zu einem anderen Zweck vorgetragen werden: „Die Fabel soll nicht ein bloßer Ausgangspunkt für allerhand Ausflüge in die Seelenkunde oder anderswohin sein, sondern sie soll alles enthalten, und alles soll für sie getan werden, so dass, wenn sie erzählt ist, alles geschehen ist.“<sup>42</sup> Ganz in dieser Richtung sind auch Brechts Bemerkungen zur Überarbeitung der Antigone-Fabel aufzufassen, die unter dem 23. Dezember 1947 und dem 5. Januar 1948 im Arbeitsbuch des *Antigonemodells 1948* aufgezeichnet sind:

„In der *Antigonebearbeitung* wird der sittliche Verfall abgeleitet von einem Unternehmen, für das der Staat nicht stark genug ist. Es könnten etwa schlechte Bewaffnung, oder eine Stockung der Verpflegung infolge eines zu kleinen Wagenparks, oder strategische Fehler sein, was den unmittelbaren Anlass für die Brutalisierung abgäbe; für

---

<sup>41</sup> Vorwort zum *Antigonemodell 1948*, in: B. Brecht: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 75

<sup>42</sup> Ebd.

den kriegerischen Ausweg wird allerdings noch Misswirtschaft angegeben; aber das bedeutet ebenfalls Schwächung.“<sup>43</sup>

Zugleich wird in der neuen *Antigone*-Fabel die deutliche Beziehung zur Gegenwart der Bearbeitung gesteigert:

„In der *Antigone* wird nunmehr die Gewalt erklärt aus der Unzulänglichkeit. Der Krieg gegen Argos kommt aus der Misswirtschaft in Theben. Die Beraubten werden auf Raub verwiesen. Das Unternehmen übersteigt die Kräfte. Gewalttätigkeit, anstatt die Kräfte zusammenzuhalten, spaltet sie; das elementar Menschliche, zu sehr gedrückt, explodiert. Und wirft das Ganze auseinander und in die Vernichtung.“<sup>44</sup>

Die Bearbeitung der alten Fabel durch Brecht und zugleich die wichtigste und grundsätzliche Änderung – aus der, mittelbar oder unmittelbar, alle weiteren Abweichungen von Sophokles sich herleiten – besteht darin, dass „nach der Vorstellung der Alten [...] der Mensch mehr oder weniger blind dem Schicksal ausgeliefert [ist], er [...] keine Macht darüber“<sup>45</sup> hat, nach Brecht aber in der neuen Fassung „das Schicksal des Menschen der Mensch selber ist.“<sup>46</sup> Dies verstärkend erklärt der Bearbeiter am 16. Dezember 1947:

„Was das Dramaturgische angeht, eliminiert sich das »Schicksal« sozusagen von sich selbst, laufend. Von den Göttern bleibt der lokale Volksheilige, der Freudengott. Nach und nach, bei der fortschrei-

---

<sup>43</sup> Brecht, B.: *Notizen zur Antigone*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 110

<sup>44</sup> Ebd., S.111f.

<sup>45</sup> Ebd., S. 114

<sup>46</sup> Ebd.

tenden Bearbeitung der Szenen, taucht aus dem ideologischen Nebel die höchst realistische Volkslegende auf.“<sup>47</sup>

Dies bedeutet, dass die religiösen oder religiös motivierten ethischen Momente der antiken attischen Tragödie durch die Elimination des Schicksalsglaubens eindeutig politisiert, auf eine konkrete Klassensituation bezogen werden. Die Hervorhebung des Gedankens „das Schicksal des Menschen ist der Mensch selber“, die Relativierung des Mythos zur Historie, die Annäherung des alten Gedichts an den Vorstellungsbereich der Gegenwart – das versteht Brecht unter ‚Durchrationalisierung‘<sup>48</sup>. Demgemäß sucht er in seiner neuen Fassung, „die Antigone des Sophokles des mythologischen und kulturellen Aufputzes zu entkleiden“<sup>49</sup>; alles, was bei Sophokles einen mythischen Charakter trägt, findet im neuen Stück eine historische Begründung, und dadurch wird der „reale Vorgang“, den die alte Dichtung „mit viel praktischer Menschenkenntnis und politischer Erfahrung gestaltet“<sup>50</sup> hat, nämlich der Untergang des Herrscherhauses des Ödipus, in einem realen historischen Bild gegeben, und es entsteht eine neue Exposition auf folgender Grundsituation:

Das Herrscherhaus des Ödipus „geht unter in einem grausamen Raubkrieg, der auch solche Grausamkeiten gegen das eigene Volk nötig macht, dass der Teil des Herrscherhauses, der mit dem Volk geht, sich empört und dadurch eine derartige Schwäche herbeiführt, dass der über-

---

<sup>47</sup> Brecht, B.: *Notizen zur Antigone*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 110

<sup>48</sup> Vgl. Riedel, Volker: *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1964, S. 126

<sup>49</sup> Neher, Caspar: *Zur Inszenierung der Antigone*, in: Bertolt Brecht: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 126

<sup>50</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 114

fallene Feind siegt. Da der Tyrann, um mit der Empörung im eigenen Haus fertig zu werden, einen schnellen Sieg benötigt, hetzt er seine Truppen in eine voreilige Schlacht. Durch Meutereien zerrüttet, vermögen die Truppen dem Feind, der, Mann, Frau und Kind, seine Heimat verteidigt, nicht mehr zu widerstehen.“<sup>51</sup> Die Handlungsweise des Königs erklärt der Bearbeiter mit der „Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“<sup>52</sup>, seinen Kreon lässt er als einen kriegslüsternden Tyrannen erscheinen, „die große sittliche Tat der Antigone, die sich gegen den Tyrannen [...] auflehnt“, lässt er folglich darin bestehen, „dass sie bewegt durch tiefe Menschlichkeit nicht zögert, durch offenen Widerstand das eigene Volk in die Gefahr des Besiegterwerdens in einem Raubkrieg zu bringen“<sup>53</sup>.

Die beabsichtigte Politisierung der Sophokleischen *Antigone* wird in der Bearbeitung erreicht durch Änderungen *in den Voraussetzungen der Handlung, in den Motivationen der beiden Protagonisten*, welche auch die Rolle der anderen Dramenfiguren deutlich beeinflussen, und damit *im Ablauf des Stückes selbst* sowie *in der Kommentierung der Vorgänge durch den Chor*<sup>54</sup> der thebanischen Alten. Die *Voraussetzungen* der Handlung hat Brecht nämlich in drei Punkten umgestaltet: Während erstens bei Sophokles Theben von Argos aus angegriffen wird, führt Kreon bei Brecht einen grausamen Raubkrieg gegen das ferne Argos, dessen Ziel die Erbeutung der argivischen Erzgruben ist. Bei Sophokles hat zweitens Eteokles seine Vaterstadt Theben gegen das

---

<sup>51</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 114

<sup>52</sup> Brecht, B.: *Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in: B.B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 69

<sup>53</sup> *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 114

<sup>54</sup> „Du kannst den Versuch am besten beurteilen, wenn du nachsiehst, was mit den Chören gemacht ist.“ Bertolt Brecht, *Aus einem Brief an S. B. im Dezember 1947*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 109

Dazu vgl. auch: Riedel, Volker: *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1964, S. 126

von Polyneikes geführte angreifende Heer von Argos verteidigt, und die beiden Ödipussöhne haben sich im berühmten Kampf der *Sieben gegen Theben* gegenseitig getötet; bei Brecht, wo der tiefere Grund des Krieges und des Zweikampfes nicht mehr dynastischer Art ist und Polyneikes nicht als ein echter und drohender Feind der Vaterstadt erscheint, kämpfen beide zusammen in der Truppe Kreons unter dem Befehl des Königs. Polyneikes versucht, nach dem Tod des Bruders das Schlachtfeld zu verlassen, und wird auf der Flucht von Kreon ermordet. Wie sich drittens erst gegen Ende des Brechtschen Stückes herausstellt, ist der Handlungsablauf in der Bearbeitung nicht das Nachspiel eines siegreichen Krieges wie bei Sophokles. In der alten Dichtung ist nämlich der schon beendete Kampf, hinter dem die Rivalität zwischen den beiden Ödipussöhnen stand, kein Faktor, der zum Untergang des Herrscherhauses beiträgt; Kreon muss nur die Folgen seiner eigenen verfehlten Handlungsweise tragen. Bei Brecht fehlt jedoch dem Krieg, dessen Grund die schlechte wirtschaftliche Lage Thebens ist – Argos besitzt zudem noch Erz zu guten Speeren –, *nur ein Kleines* zum Sieg, er dauert an und verlangt den ‚Einsatz der letzten moralischen Reserven‘. Der in der Bearbeitung realistisch dargestellte Krieg wird immer härter und dauert länger, als Kreon ausgerechnet hat, und in der Stadt kommt es zu Meutereien; Kreon muss den Kampf gegen außen und innen führen und verliert den Krieg.

Die Änderungen in den Voraussetzungen der Tragödie beziehungsweise in der Exposition der Handlung bedingen jene in den *Motivationen der Helden*. Kreons Konflikt mit Antigone kann in der Sophokleischen Dichtung zwar nicht als die Gegenüberstellung zweier gleichberechtigter Prinzipien und Wertsphären, nämlich als ein Konflikt zwischen Staats- und Familieninteresse, interpretiert werden, wie dies Hegel tat, oder unmittelbar auf den

Antagonismus von Polis- und Gentilordnung<sup>55</sup> zurückgeführt werden, wonach Kreon mit der Verteidigung des Polisstandpunkts historisch gegen Antigone im Recht sei, denn die Polis sei das historisch Progressive<sup>56</sup>. Aber gerade die Tatsache, dass nicht die politischen Ansprüche an sich, sondern **deren Unmaß** in Frage gestellt werden, lässt Kreon als einen Menschen erscheinen, der gegen das religiöse Bewusstsein jener Epoche und aus Verken- nung der Bedürfnisse des menschlichen Zusammenlebens einen schweren Frevel gegenüber den göttlichen Gesetzen begeht und sich durch den ‚gott- losen‘ Befehl sogar auch nach menschlichem Recht als schuldig erweist. Sophokles erkannte die Größe im Untergang Kreons, Brecht hat ihn zum ‚Werkzeug‘ des Invasionskrieges gemacht; Kreon erscheint hier eindeutig als Vertreter einer tyrannischen Herrschaft, einer reaktionären Gesellschafts- ordnung, er ist kriegslüsternd, verbrecherisch, einsichtslos. Die ganze Vater- stadt Theben geht zusammen mit dem Herrscher wegen dessen menschlichen Willkür unter, nicht wegen der Verdammung durch die Götter: „Durch die Bestrafung Thebens (und Kreons) kommt es freilich in gefährliche Nähe der braven Maxime »Verbrechen macht sich nicht bezahlt«, aber [...] das Stück zeigt nicht mehr (oder weniger), als dass Unternehmungen, die allzu viel Gewalt benötigen, leicht scheitern.“<sup>57</sup> Das übermenschliche Schicksal der Antigone, die bei Sophokles aus der Tiefe ihres Gefühls und aus ihrer reli- giösen Bindung heraus handelt und zugleich ein menschlich-natürliches Recht besitzt, verwandelt sich bei Brecht zum menschlich verständlichen

---

<sup>55</sup> Vgl. Witzmann, Peter: *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Lebendiges Altertum – Popu- läre Schriftenreihe für Altertumswissenschaft, Bd. 15, Akademie Verlag, Berlin 1964, S. 81  
Dazu vgl. auch: Riedel, Volker: *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1964, S. 127

<sup>56</sup> Vgl. Witzmann, Peter: *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Lebendiges Altertum – Popu- läre Schriftenreihe für Altertumswissenschaft, Bd. 15, Akademie Verlag, Berlin 1964, S. 81

<sup>57</sup> So äußerte sich Brecht am 10. April 1948, *Notizen zur Antigone*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, S. 112



Konflikt. Antigone handelt hier vorwiegend aus politischen Gründen und stellt sich bewusst der autoritären Herrschaft Kreons entgegen.<sup>58</sup> Der Bearbeiter wollte aus ihr eine ‚große Figur des Widerstands‘ schaffen, die sich gegen den König empört und mit dem Volk geht. Seine Antigone argumentiert gegen Kreon nicht nur mit der Verwandtschaft, sondern entscheidend mit politischen Gründen:

*Antigone: Der dir ein Knecht nicht war, ein Bruder ist er weiter.*

*Kreon: Freilich, wenn dir als eins Gottloses gilt und andres.*

*Antigone: 's ist wohl auch zweierlei, fürs Land und für dich sterben.*

*Kreon: So ist kein Krieg?*

*Antigone: Doch, deiner.*

*Kreon: Nicht ums Land?*

*Antigone: Ein fremdes. Nicht genügte es dir  
Über die Brüder zu herrschen in eigener Stadt  
Thebe, lieblich, wenn  
Angstlos gelebt wird, unter den Bäumen; du  
Musstest zum fernen Argos sie schleppen über sie  
Zu herrschen auch dort. Und machtest den einen zum Schlächter  
Dem friedlichen Argos, doch den Erschrockenen  
Legst du jetzt aus, gevierteilt, zu schrecken die Eignen.<sup>59</sup>*

Die Politisierung des berühmten Konflikts zeigt sich in zahlreichen Änderungen, die Brecht am *Handlungsablauf des Stückes* und an den *übrigen Charakteren* vorgenommen hat. Indem Kreon die Bestattung nicht einem wirk-

---

<sup>58</sup> Vgl. Riedel, Volker: *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1964, S. 127

<sup>59</sup> Brecht B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 405-418

lichen kriegerischen Feind der Vaterstadt Theben, sondern einem Deserteur verweigert, den er außerdem selbst auf der Flucht getötet hat, befindet er sich viel eindeutiger in politischem Unrecht als der Sophokleische Kreon und gibt Antigone den klaren Anlass, ihren Widerstand politisch zu motivieren. Die Auseinandersetzung zwischen Kreon und Antigone, nachdem der Wächter sie bei der Bestattung des Bruders in der Nacht ergriffen und verhaftet hat, ist demnach in der Bearbeitung deutlich verändert und erweitert. Antigone verhält sich in der Originalfassung des Sophokles trotz der ungerechten politischen Handlungsweise des Polyneikes, der einen Kriegszug gegen seine Vaterstadt Theben unternommen hat und damit zum Landesfeind geworden ist, beiden Brüdern gegenüber gleich, weil dies dem heiligen ungeschriebenen Gebot der Götter entspricht; bei Brecht verteidigt sie den von Kreon *in seinem offensiven Krieg* niedergeschlagenen Bruder: Antigone wirft dem Herrscher vor, dass es ihm nicht genüge, über die Brüder zu herrschen, dass er aus dynastischem Interesse einen Angriffskrieg gegen ein fremdes Land führe und das Bekenntnis zur inneren Einheit gegen den äußeren Feind nur als Vorwand benütze, um die eigene Macht im Land zu stabilisieren. Kreons Berufung auf „des Staats Ordnung, die göttliche“<sup>60</sup> zurückweisend fordert sie eine menschliche Ordnung des Gemeinwesens.<sup>61</sup>

Wie im Streit zwischen den beiden Haupthelden ist auch in der Auseinandersetzung Kreons mit Haimon das familiäre gegenüber dem politischen Moment zurückgedrängt.<sup>62</sup> Haimon konzentriert sich darauf, Kreon von der wahren Stimmung des Volkes zu unterrichten („Wisse, die Stadt ist voll von innerer Unlust“<sup>63</sup>), und entwickelt sich zu einem entschiedenen

---

<sup>60</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 481-482

<sup>61</sup> Vgl. Riedel, Volker: *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1964, S. 127

<sup>62</sup> Vgl. ebd.

<sup>63</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 609

politischen Gegner des tyrannischen Vaters. Auch im Handlungsablauf zwischen dem Abtritt Kreons und Haimons und dem Erscheinen des Sehers Teiresias nimmt der Bearbeiter bedeutende Änderungen vor: Das dritte Stasimon mit dem Hymnus zum Eros fällt in der neuen Fassung weg; ebenso der Kommos der Antigone am Anfang des vierten Epeisodions, wo sie sich zu ihrer religiösen Pflicht bekennt. Brecht verbindet den Dialog zwischen dem Chor und der gefesselten Antigone mit dem vierten Stasimon, wobei einzelne Strophen anders angeordnet werden; hauptsächlich ändert er aber den Schluss dieser Szene. Sophokles lässt seinen Chor die Anschauung von der furchtbaren Macht der *Moirai* offenbaren, bei Brecht glaubt Antigone nicht an die Kraft des Schicksals, sie widerspricht dem Chor, macht ihre Anklage deutlicher und konkreter und versucht, die thebanischen Alten zum Aufstand zu ermutigen:

„DIE ALTEN: [...]Aber des Geschicks ist furchtbar die Kraft.

Nicht Reichtum, der Schlachtgeist nicht  
Kein Turm entrinnt ihm.

ANTIGONE: Nicht, ich bitt euch, sprecht vom Geschick.

Das weiß ich. Von dem sprecht  
Der mich hinmacht, schuldlos; dem  
Knüpft ein Geschick!“<sup>64</sup>

Unmittelbar nach dem Abgang Antigones zusammen mit dem Wächter und den Mägden tritt Teiresias auf die Bühne, geführt von einem Kind und gefolgt von Kreon: „[...] Und die Stadt ist voll Narren!/ Und es

---

<sup>64</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 831-837

folgt/ Der Blinde dem Sehenden, aber dem Blinden/ Folgt eine Blinderer.“<sup>65</sup>  
„Der Seher Teiresias, der im alten Gedicht der Mitwisser göttlicher Voraussicht ist, ist in der Bearbeitung ein guter Beobachter und deshalb in der Lage, einiges vorauszusagen“<sup>66</sup>, betont der Bearbeiter in den Anmerkungen zum Stück. Die Figur des Sehers des antiken Dramas wird hier also durch einen klugen, erfahrenen, scharf beobachtenden und Kritik übenden Menschen ersetzt, der durch eine logische Analyse der Ereignisse die Zukunft der Stadt vorhersehen kann. Der neue Prophet steht in einem schärferen Gegensatz zu Kreon und erklärt dessen Grausamkeit durch die wirtschaftliche und militärische Krisensituation, die zum Scheitern des Herrschers und des gesamten Vaterlandes führen wird. Bei Sophokles, wo der blinde Seher die Rolle des Mundes der mythischen Götter und des Vertreters des göttlichen Willens vertritt, wird bei seinem Auftritt das Gleichgewicht von der menschlichen Hybris auf den sogenannten göttlichen Willen verlagert; genau auf diesen entscheidenden Punkt der Handlung hat Brecht in der Neufassung verzichtet. Bei Sophokles kündigt Teiresias Kreon die göttliche Strafe für sein Verbrechen an, bei Brecht sagt der Seher aufgrund der Erfahrungen eines langen Lebens und der Kenntnis ähnlicher politischer Fälle den Untergang der menschlichen Willkür voraus. Die Durchrationalisierung und Politisierung des Stückes bedingt die Umdeutung der Figur und Rolle des Sehers, der nun nicht mehr als Repräsentant des Göttlichen und der Schicksalsmacht, sondern als eine logisch argumentierende Person erscheint, die als Gegenbild zum autoritären Herrscher immer wieder gegen den unvernünftigen, real dargestellten Angriffskrieg spricht und seine schmerzlichen Folgen für den

---

<sup>65</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 896-899

<sup>66</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, S. 115

König selbst einerseits und für die Vaterstadt und das Volk andererseits betont:

*„Du, Kreon bist' s, durch den die Stadt erkrankte. [...]  
Denn keiner weiß im Krieg, was er behält.  
Sei's Silber, seien' s Söhne, sei' s die Macht. [...]  
Zwar, ich seh  
Nur, was ein Kind sieht: dass den Siegessäulen  
Das Erz recht dünn ist; sag ich: Weil man noch  
Viel Speere macht. Dass man fürs Heer  
Jetzt Felle näht; sag ich: als käm ein Herbst.  
Und dass man Fische dörrt, als gäb' s ein Winterlager.[...]  
Misswirtschaft schreit nach Großen, findet keine.  
Krieg geht aus sich heraus und bricht das Bein.  
Raub kommt von Raub, und Härte brauchet Härte  
Und mehr braucht mehr und wird am End zu nichts.  
Und hab ich so zurückgeschaut, und um mich  
Schaut ihr voraus und schaudert.“<sup>67</sup>*

Unnötig ist bei dieser Konzeption Brechts die Gestalt der Königin Eurydike, die Sophokles am Schluss seiner Tragödie einführt, um das göttliche Gericht in seiner ganzen Auswirkung auf das frevelhafte Herrscherhaus sichtbar zu machen. Eurydike muss nämlich als letzte Verwandte Kreons auch in die tragischen Vorgänge mit einbezogen werden, da Kreon seine Hybris gegenüber dem starken göttlichen Befehl mit dem Leiden seiner ganzen Familie büßen muss. Zur Darstellung des Brechtschen Vorgangs ist die Eurydike-Handlung ebenso entbehrlich wie der seelische Zusammen-

---

<sup>67</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 932-1015

bruch des Königs. Das Anliegen der Bearbeitung ist nicht ein persönliches Drama einer tragischen Figur darzustellen, sondern den politischen Gehalt der Handlung zu betonen, und es wird auf den Auftritt der Königin verzichtet, damit Kreon selbst im Unglück keinerlei Mitgefühl entgegengebracht werden kann. So bleibt der Tyrann uneinsichtig und zynisch bis zum Schluss („Noch eine Schlacht/ Und Argos läg am Boden!“<sup>68</sup>).

Dagegen ist das Megareus-Motiv besonders hervorgehoben und zu einer bedeutsamen Funktion erweitert. Megareus ist – im Gegensatz zu der alten Dichtung, wo er zu Beginn des Dramas nicht mehr im Leben ist<sup>69</sup> – als Truppenführer des Herrschers dessen letzte Stütze gegen die äußere und innere Unordnung; auf ihn und auf sein Heer setzt Kreon seine letzte Hoffnung. Nach der Meldung des Boten, dass Theben die Schlacht verloren habe und dass Kreons ältester Sohn gefallen sei, entschließt sich der König, den Leichnam des Polyneikes zu bestatten und Antigone zu befreien, jedoch nicht aus Gottesfurcht, sondern um mit dieser Maßnahme den zweitgeborenen Haimon zu versöhnen und ihn für die Weiterführung des Kampfes zu gewinnen.

Ähnliche Änderungen lassen sich auch in den Botenberichten und vor allem in den Chorpartien entdecken: „Das sichtbarste, durchgängigste Merkmal der konsequenten Episierung einer nach Brechts Auffassung selbst bereits ‚proto-epischen‘ dramatischen Partitur“<sup>70</sup> sei die systematische Ausdehnung der Berichts- und Kommentardimension des Textes. „Hier nutzt der

---

<sup>68</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 1280f.

<sup>69</sup> Bei Sophokles wird der Name des Megareus lediglich erwähnt, als Eurydike bei ihrem Sterben seinen Tod beklagt. Sophokles benutzt diesen Moment, da gemäß dem Seherspruch für jeden Toten, der Kreon zur Last gelegt wird, ein Toter aus dem Herrscherhaus büßen muss. Das ist schon anders als eine Überlieferung in der griechischen Mythologie angibt, wonach Kreon seinen Sohn Megareus dem Kriegsgott *Aris* geopfert haben soll, als nach dem Tode der Ödipussöhne Eteokles und Polyneikes der Feind Argos einen starken Vorteil gegenüber Theben in der Schlacht bekam.

<sup>70</sup> Frick, Werner: *Die mythische Methode*, Tübingen 1998, S. 519

Bearbeiter einerseits die entsprechenden Redeformen und Erörterungsinstanzen schon der griechischen Tragödie, nämlich vor allem den Chor und die zahlreichen Botenberichte, fügt diesen jedoch noch weitere episch-distanzierende Momente hinzu, so dass tendenziell alle Figuren des Dramas zu Erzählern und gleichsam zu Berichterstattern ihrer selbst werden.<sup>71</sup> Das betrifft hauptsächlich die beiden (auch bei Sophokles bereits) komischen<sup>72</sup> Wächterszenen, die nunmehr durch eine „komisch-subversive Renitenz“<sup>73</sup> gekennzeichnet sind. Die Figur des Wächters hat bei Brecht deutlich schärfere soziale Umrisse erhalten: Aus dem verängstigten Gefolgsmann bei Sophokles ist ein wacher Beobachter geworden, der spürt, dass „hohe sich mit hohen in den Haaren liegen“<sup>74</sup>, und für sich unangenehme Folgen befürchtet. Außerdem hat Brecht mit der Funktion der Wächter-Figur das metaphysische Motiv des von den Göttern gesandten, die Wächter der Sicht beraubenden Wirbelsturms, in dessen Schutz Antigone den Leichnam des Bruders zum zweiten Mal mit Staub bedecken kann<sup>75</sup>, zu einer frommen Ausrede für eine lockere Dienstauffassung umgedeutet: „Die Wächtererzählung muss die Er-

---

<sup>71</sup> Frick, Werner: *Die mythische Methode*, Tübingen 1998, S. 519

<sup>72</sup> Vgl. die Analyse bei Bernd Seidensticker: *Palintonos Harmonia*. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Göttingen 1982 (Hypomnemata Bd. 72), S. 80-85: Nach Seidensticker trägt „keine andere Sophokleische Gestalt [...] so eindeutig komische Züge wie der Wächter“, durch den man sich „durchaus zu recht an die komischen Nebenfiguren Shakespeares erinnert“ (S. 84) fühlen könnte. Bei dem Doppelauftritt des Phylax handelt es sich zugleich keineswegs nur um komische Einlagen oder ‚Nummern‘, sondern um Szenen, die einen engen Zusammenhang mit der Haupthandlung haben und – ganz im Sinne der Brechtschen Bearbeitung – den bevorstehenden Verfall der Kreonschen Herrschaft vorwegnehmen: „Der Wächter ist der erste in einer Reihe von Kontrahenten, die dem König nacheinander gegenüber treten; und bereits diesem ersten und kleinsten seiner Gegner ist Kreon nicht gewachsen. Noch vor den entscheidenden Zusammenstößen mit Antigone, Haimon und Teiresias wird die Autorität des Königs untergraben. Kreon wird von unten gesehen, und die komischen Kratzfüße des Kleinen lassen auch den Mächtigen lächerlich erscheinen. Hierin liegt der tiefere Sinn der komischen Züge der Wächterfigur, die deswegen bei einer Inszenierung des Stücks voll ausgespielt werden sollten“ (Seidensticker, Ebd., S. 84f.)

<sup>73</sup> Frick, Werner: *Die mythische Methode*, Tübingen 1998, S. 520

<sup>74</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 265f.

<sup>75</sup> Vgl. Sophokles: *Antigone*, V. 417ff.

findung des mystischen Vorgangs komisch machen: Der Wächter war eingeschlafen.“<sup>76</sup> Antiheroisches Selbsterhaltungsinteresse und Clown-ähnliches Paktieren mit dem Publikum sind im Brechtschen Stück auch offenbar: „Kreon wirft ihm ein Beutelchen mit Gold zu; dies zeigt an, dass er Dienste dieser Art bezahlen muss. Der Wächter liest ihn auf und geht strahlend zum Maskenbrett, das Publikum anlachend.“<sup>77</sup>

Ferner betreffen die Änderungen den Auftritt des erschöpften Schlachtboten<sup>78</sup> mit dem ausgreifenden, von Brecht hinzugefügten Bericht von der vernichtenden Niederlage des thebanischen Angriffsheeres und dem Tode des Königssohnes Megareus „auf Argos' hartem Boden“<sup>79</sup> und insbesondere mit der „paradigmatischen, die Kosten einer mörderischen Politik in gestisch-plastischer Synekdoche“<sup>80</sup> veranschaulichenden „Darstellung des Sterbens“<sup>81</sup>.

Die Reihe der Botenberichte, die der verfremdend-kommentierenden Sicht Brechts dienen, endet mit dem Botenauftritt der Magd, welche die Nachricht von Haimons und Antigones Tod bringt und folgender Anweisung des Bearbeiters gehorchen sollte: „Die Botin, eine der Mägde Antigones kommt zurück, das Gesicht mit dem Kopftuch verhüllt. Der Bericht ist vom Standpunkt des Gesindes zu sprechen. Es soll der Genuss gezeigt werden,

---

<sup>76</sup> *Szenenkommentar zur Aufführung in Chur*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 84

<sup>77</sup> Ebd., S. 85

<sup>78</sup> Vgl. Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 1119-1163

<sup>79</sup> Ebd. V. 1124

<sup>80</sup> Frick, Werner: *Die mythische Methode*, Tübingen 1998, S. 520

<sup>81</sup> „Die Darstellung des Sterbens beginnt. Der Schlachtbote presst mit beiden Händen den Unterleib, sieht hinunter, zeigt auf dem Gesicht, es noch einmal hebend, starken Schmerz und große Furcht, fällt dann in die Knie und schlägt schnell auf den Boden hin.“ *Szenenkommentar zur Aufführung in Chur*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 94



eine Katastrophe berichten zu dürfen, die respektvolle Gleichgültigkeit gegen den Herrn, die romantisierende Sympathie mit dem jungen Paar.“<sup>82</sup>

Brecht hat überdies selbst darauf hingewiesen, dass sein Stück sich auch dadurch wesentlich von der antiken Vorlage des Sophokles unterscheidet, dass in die Chöre *neue Gedanken* kommen. Genannt wurden bereits die Verwandlung des Sophokleischen Bekenntnisses zur Schicksalsergebenheit aus dem vierten Stasimon in Antigones Aufruf zum Widerstand im Wechselgang mit dem Chor vor dem Auftritt des Teiresias und die Umgestaltung des belehrenden in einen erschütternden und unversöhnlichen Schluss. Der Vorwurf des Brechtschen Chores, dass Antigone selbst lange das Unrecht im Herrscherhaus geduldet habe, wird darüber hinaus in einem neuen Chorlied erhoben, mit dem Brecht das vierte Stasimon der Vorlage ersetzt hat. Der Chor wirft der Heldin vor, dass sie Brot gegessen hat, das in Knechtschaft gebacken wurde, dass sie „gemächlich im Schatten der Zwingburgen“<sup>83</sup> saß. Besonders deutlich werden Brechts Intentionen in dem berühmten ersten Chorlied, wo der „Kontrast des Schreckenerregenden und des Bewundernswerten in der Menschennatur“<sup>84</sup> Ausdruck gefunden hat. Bei Sophokles handelt es sich im ersten Stasimon um natürliche oder allgemein-menschliche Gegebenheiten, bei Brecht ganz konkret um Klassengegensätze: „Der Mensch, ungeheuer groß, wenn er die Natur unterwirft, wird, wenn er den Mitmenschen unterwirft, zum großen Ungeheuer“<sup>85</sup>, wie der Bearbeiter selbst seine Änderung kommentierte. Dementsprechend ist auch das zweite Stasimon sozialkritisch verschärft. Anstatt der Klage des Chors über den Fluch, der auf dem Labdakidenhaus lastet, warnen die Alten in der Bearbei-

---

<sup>82</sup> *Szenenkommentar*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 95

<sup>83</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: Ebd., S. 116

<sup>84</sup> Schottlaender, Rudolf: Einleitung, s. Anm. 16, S. XXV

<sup>85</sup> Brecht, Bertolt, *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 115. Im Text sagen die Alten: „Ungeheuer ist viel. Doch nichts/ Ungeheurer als der Mensch.“ (V. 268-269)

tung den Despoten, zu hart zu richten: „Die gewaltsam ihrer Menschenwürde Beraubten erheben sich und stürzen ihre Unterdrücker.“<sup>86</sup>

Ganz anders als Heiner Müllers *Philoktet*, wo der jüngere Dichter auf den Chor verzichtete und die brutale Handlung ohne lyrische Intervention in aller Härte vor des Zuschauers Augen ablaufen lässt, wird also in der Brechtschen Fassung der *Antigone* die ursprüngliche Doppelfunktion des Chores, Kommentator und Mitspieler zu sein, weitgehend erhalten, wenn Brecht auch meint, dass man daraus „nicht viel Wesens machen“<sup>87</sup> solle. „Man kann denken, dass der Chor sich einfach ausleiht zur Darstellung der thebanischen Großen in der Handlung. Aber dies ist nicht einmal zu denken nötig, da Weisheit im Erkennen und Niedrigkeit im Tun häufig beisammen gefunden werden. – Es wurde übrigens darauf verzichtet, die Alten zu Greisen zu machen, da weder Weisheit noch Poesie hauptsächlich bei Greisen zu finden sind, und um Kriege zu machen, muss einer nicht alt sein, sondern nur zu den Herrschenden gehören“<sup>88</sup>. Der Chor wird hier nicht als ein formales Element behandelt, das Technische, die Doppelfunktion, ist jedoch deutlich vorhanden, aber Brecht verfolgt es immer nur soweit, als es der Erzählung der Fabel dienlich ist. Es wird der politischen Interpretation untergeordnet: Der Chor ist deutlich historisiert.<sup>89</sup> Trotzdem scheint Brecht die Chortypen grundsätzlich nicht ganz unbeeinflusst von der entsprechenden Schillerschen Auffassung über deren Wesen und Aufgabe innerhalb der dramatischen Handlung gestaltet zu haben; Hans Joachim Bunge erklärt in seiner Dissertation: „Nach Schiller umzieht der Chor die Tragödie wie eine lebendige Mauer, um das Ideale rein zu bewahren. Was der Chor eigentlich

---

<sup>86</sup> Brecht, Bertolt: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 115

<sup>87</sup> Brecht, Bertolt: *Arbeitsmaterialien*, in: Werner Hecht (Hrsg.): Brechts Antigone des Sophokles, S. 25

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Vgl. Witzmann, S. 86

bewirkt, ist die Umwandlung der gemein-modernen Welt in die ursprünglich-poetische. Der Chor übernimmt [...] die gesamte Reflexion über die letzten Fragen und Gegensätze im Leben und Denken. Der Chor gibt dem eine gewisse Allgemeinheit und zwar mit höchstem lyrischen Schwunge, wobei er im Gegensatz zu dem Individuellen des Dialogs steht. Der Chor soll Ruhe in die Handlung bringen, um die Freiheit zurückzugeben, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde.“<sup>90</sup> Ähnlich hatte auch Hegel den Chor aufgefasst: „Der Chor gibt uns das Bewusstsein, dass das Gleichmaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muss.“<sup>91</sup>

Die ursprüngliche doppelte Aufgabe des Chores zu sehen ist wichtig. Denn das Nicht-tätlich-Eingreifen in die Handlung bedeutet keinesfalls ein Überhaupt-nicht-Eingreifen: Der Chor ist in seiner echten Funktion ein Element der Handlung und wird in das tragische Schicksal mit hineingezogen. In dieser Auffassung behandelt auch Brecht offenbar den Chor. „Diese Chöre“, schreibt er, „wie auch manch andere Stellen des Gedichts, können bei einmaligem Anhören kaum voll verstanden werden. Teile von den Chören klingen wie Rätsel, die Lösungen verlangen. Es ist jedoch das Vortreffliche bei ihnen, dass sie, ein wenig durchstudiert, immer mehr Schönheiten herausgeben. Die Bearbeitung wollte diese Schwierigkeit, deren Überwindung soviel Freude macht, nicht einfach beseitigen – um so mehr, als das Werk ‚Antigone‘ das Glück hat, einen der größten Gestalter der deutschen Sprache, Hölderlin, zum Übersetzer zu haben.“<sup>92</sup> Brecht benutzt die Chor-

---

<sup>90</sup> Bunge, H. J.: *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher, Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters*, S. 119

<sup>91</sup> Bunge zitiert Hegel, Ebd.

<sup>92</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, S. 115

lieder, um die Handlung zu kommentieren und die neuen Akzente gegenüber dem Original hervorzuheben, und misst somit seinem Chor eine wichtige Funktion bei.

Die letzten Verse der bearbeiteten Handlung sind aufschlussreich: der Chor billigt das schämliche Ende des Tyrannen und weiß zugleich, dass er selbst mitschuldig ist und dass die politische Niederlage Kreons auch seinen eigenen Untergang zur Folge haben wird. Das Ende beweist vor allem, dass die letzte Aussage des Sophokleischen Chores *ins direkte Gegenteil* verkehrt ist, und fasst die Merkmale der Brechtschen Politisierung des Stückes und die klaren Intentionen des Bearbeiters in fünfzehn Zeilen zusammen. Die Schlusssatz des Chores lautet nämlich ohne jede Versöhnung:

*„Und [Kreon] wandte sich um und ging, in  
Händen nicht mehr als ein blutbefleckt  
Tuch von des Labdakus ganzem Haus  
In die stürzende Stadt hin.  
Wir aber  
Folgen auch jetzt ihm all, und  
Nach unten ist' s. Abgehaun wird  
Dass sie nicht zuschlag mehr  
Uns die zwingbare Hand. Aber die alles sah  
Konnte nur noch helfen dem Feind, der jetzt  
Kommt und uns austilgt gleich. Denn kurz ist die Zeit  
Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie  
Hinzuleben, undenkend und leicht  
Von Duldung zu Frevel und  
Weise zu werden im Alter.“<sup>93</sup>*

---

<sup>93</sup> Brecht, B.: *Die Antigone des Sophokles*, V. 1286-1300

*„Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehn. Nach meinem Bedünken liegt viel in diesem Unterschied. Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Fantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muss immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Beweg ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun usf. Es stimmt dieses auch sehr gut mit dem Begriff des Erzählens, denn der Erzähler weiß schon am Anfang und in der Mitte das Ende, und ihm ist folglich jeder Moment der Handlung gleichgeltend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit...“*

(Schiller an Goethe, 26. Dezember 1797)

Bei Brecht scheint es anfänglich, als ob er mit den antiken Auffassungen über das Wesen der Tragödie grundsätzlich übereinstimme, in Wirklichkeit meint er aber meist das Gegenteil von dem, was die griechischen Tragiker glauben. Offensichtlich war es sein Ziel, die dramaturgischen Begriffe der Antike für die Theaterkunst der ‚Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters‘ – wie er selbst im *Kleinen Organon für das Theater* die Menschen seiner Epoche nennt – umzudenken und umzudeuten. In der Bearbeitung der Sophokleischen *Antigone* wird außerdem klar erkennbar, dass Brecht zwar von der antiken dramaturgischen Terminologie weitgehend Gebrauch macht, diese aber mit anderen neugedachten Bedeutungswerten und Inhalten füllt, um sie für seine Zeit nutzbar zu machen, allerdings ohne dabei auf ihren Ursprung zu verweisen. Brecht kennt Aristoteles sehr gut – das lässt sich in

seinen theoretischen *Schriften zum Theater* gut feststellen –, aber nur selten beruft er sich auf ihn; sein Fortschrittsglauben erlaubt natürlich keine Renaissance der Antike. Aufgrund seiner Umdichtung der *Antigone* des Sophokles kann ferner nicht ohne Grund behauptet werden: Der Umdeutungsprozess der antiken Terminologie, der ein relativ geschlossenes System ergibt, würde bedeutungsvoller wirken, wenn Brecht nicht nur das beseitigt hätte, was er nicht brauchen konnte, d. h. wenn er nicht eine Menge wichtiger Begriffe für die Gestaltung des Dramas über Bord geworfen hätte<sup>94</sup>:

a) ἦθος – Sittlichkeit

Das antike ἦθος ersetzend spricht Brecht von *Sittlichkeit*. ἦθος bedeutet in der aristotelischen Dramentheorie „das habituelle Verhalten des Menschen, seine Wesensart“<sup>95</sup>, d. h. das sittliche Geartetsein des Helden als gewohnheitsmäßig gebundene Beschaffenheit eines Menschen, und hängt eng mit der διάνοια (Erkenntnisfähigkeit) zusammen. In der *Poetik* des Aristoteles heißt es:

„[...] λέγω γὰρ [...] τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δὲ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.[...] Τοῦτο δὲ ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνότα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν [...]. Ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἐστὶ δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ

---

<sup>94</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 135

<sup>95</sup> Fuhrmann, Manfred: Anmerkung 6 zum Kap. 7 der *Poetik* des Aristoteles, in: Aristoteles: *Poetik* (Übers. u. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann), Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7828, Stuttgart 1982, S.110

φεύγει] (διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὁ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων), διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσίν τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.“<sup>96</sup>

(Ich verstehe hier [...] unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben. [...] D. h. das Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene auszusprechen, was bei den Reden das Ziel der Staatskunst und der Rhetorik ist. [...] Der Charakter ist das, was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt. Die Erkenntnisfähigkeit zeigt sich, wenn die Personen darlegen, dass etwas sei oder nicht sei, oder wenn sie allgemeine Urteile abgeben.<sup>97</sup>)

Auch bei Brecht gibt es natürlich Charaktere, er kritisiert aber das alte Vorbild und betont: „Die Zustände werden [in der griechischen Tragödie] dargestellt als so, wie sie gar nicht anders sein können; die Charaktere als Individualitäten, nach dem Wortsinn Unteilbarkeiten von Natur aus, aus «einem Guss», als sich beweisend in den verschiedensten Stationen, eigentlich auch ohne alle Situationen bestehend. Wo es Entwicklung gibt, ist sie nur stetig, niemals sprunghaft, und immer sind es Entwicklungen in einem ganz bestimmten Rahmen, der niemals gesprengt werden kann. Das entspricht

---

<sup>96</sup> Aristoteles: *Poetik*, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7828, Stuttgart 1982, Kap. 6, V. 1450a 4-1450b 12

<sup>97</sup> Übers. v. Manfred Fuhrmann, in: Aristoteles: *Poetik*, Griechisch-Deutsch, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7828, Stuttgart 1982, Kap. 6, V. 1450a 4 - 1450b 12

nicht der Wirklichkeit und muss also von einem realistischen Theater aufgegeben werden.“<sup>98</sup> Daher fließt bei Brecht die sogenannte *Sittlichkeit* aus der Produktivität<sup>99</sup>; unter Sittlichkeit versteht (vor allem der späte) Brecht jenes innere Verpflichtungsgefühl des Einzelnen und des Kollektivs gegenüber der schöpferischen Leistung innerhalb der Gesellschaft, das Produktivitätsgewissen seiner Helden, das im Zusammenhang mit ihren irdisch realistischen, politischen Zielen zu begreifen ist.<sup>100</sup> Er erklärt: „Ein Theater, das die Produktivität zur Hauptquelle der Unterhaltung macht, muss sie auch zum Thema machen, und mit ganz besonderem Eifer heute, wo der Mensch allenthalben durch den Menschen gehindert wird, sich zu produzieren, das heißt, seinen Unterhalt zu ergattern, unterhalten zu werden und selber zu unterhalten. Das Theater muss sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen.“<sup>101</sup> Das Interesse des Brechtschen Theaters ist also ein eminent praktisches. Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern. In den Anmerkungen zur Bearbeitung der *Antigone* betont er: „Die große sittliche Tat der Antigone, die sich gegen den Tyrannen Kreon auflehnt, besteht darin, dass sie bewegt durch tiefe Menschlichkeit, nicht zögert, durch offenen Widerstand das eigene Volk in die Gefahr des Besiegterwerdens in einem Raubkrieg zu bringen.“<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Brecht, B.: *Nachträge zum Kleinen Organon*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S.64f

<sup>99</sup> Vgl. Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater* § 25, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 22

<sup>100</sup> Vgl. Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater* § 21-24, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 22,

<sup>101</sup> Ebd., §23

<sup>102</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zur Bearbeitung*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 114



b) φρονεῖν – Wissen

Ganz in diesem Zusammenhang ist auch die andersartige Bewertung des Wissens bei Brecht im Vergleich zu der altgriechischen Deutung zu sehen. Das φρονεῖν des tragischen Helden ist das Wissen um das Gemäße und das Sein, die ‚Besinnung‘, die Einsicht in die menschliche Natur mit ihrer Schwäche und ihrem unüberbrückbaren Abstand zur Gottheit.<sup>103</sup> „Erkenne dich selbst“, lautet der bekannte Spruch des Apollon in Delphi, das heißt: Erkenne, dass du ein Mensch bist. Kreon hat sich in der *Antigone* des Sophokles absolut gesetzt und geglaubt, die Rechte der Götter abstreiten zu können, er ist in *Ate* geraten, in Verblendung, und damit ins Unheil. Er hielt das Schlechte für das Gute und beharrte in seiner Verkennung der Wahrheit. Kreon selbst, der alles Lernen ablehnte, bestätigt nun das alte Wort: durch Leiden lernen («πάθει μάθος»<sup>104</sup>). Das einzige, was ihm am Ende noch zu tun bleibt, ist das, was er zu Anfang strikt verboten hat: Die Bestattung des Toten. Am Ende bezeichnet Kreon sich selbst als Narren, als einen, der leer und töricht ist.<sup>105</sup> Das letzte Wort (V. 1348-1353) heißt φρονεῖν:

(Χορός:) πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας  
πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς  
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι  
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων  
ἀποτείσαντες  
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Vgl. Giebel, Marion: Sophokles, *Antigone*, Erläuterungen und Dokumente, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8195, Stuttgart 1992, S.43f.

<sup>104</sup> Aischylos: *Agamemnon* 177; vgl. auch 250f.

<sup>105</sup> Vgl. Giebel, Marion: Sophokles, *Antigone*, Erläuterungen und Dokumente, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8195, Stuttgart 1992, S.44

<sup>106</sup> Sophokles: *Antigone*, V.1348-1353

(Chor: Bei weitem ist Besonnenheit das  
höchste Glück; man darf den Bereich der Götter  
in keiner Weise entweihen; doch große Worte  
von Prahlernden haben, wenn sie unter großen Schlägen  
gebüßt,  
im Alter vernünftiges Besinnen gelehrt.)<sup>107</sup>

Das antike *φρονη̄iv* wird bei Brecht zum „politischen Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben“<sup>108</sup>, d. h. zur Kenntnis der Theorien des Klassenkampfes. In diesem Sinne angewandtes Wissen vermittelt Sicherheit und erzeugt ein Lustgefühl.<sup>109</sup> Bei den antiken Tragikern war das *φρονη̄iv* eng mit dem Leiden verbunden, wie auch am Beispiel des Kreon zu sehen ist; je tiefer solches Wissen war, desto größer und intensiver konnten der Schauder und die Erschütterung wachsen. Bei Brecht hat das Wissen jedoch nichts mit dem Leid zu tun, es erweist sich als ein innerlich befriedigender Zustand, seine Helden sollen auf Grund ihres vernünftigen, logischen Denkvermögens zum Argumentieren und zum politisch-gesellschaftlichen Wissen kommen; Kritik ist dem neuen Stückeschreiber Lust. Ziel alles Wissens und Handelns sind für Brecht die schöpferische Leistung im politisch-gesellschaftlichen Sinn

---

<sup>107</sup> Übers. v. Norbert Zink, in: Zink, N. (Übers. u. Hrsg.): Sophokles, *Antigone*, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7682, Stuttgart 1981

<sup>108</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater* § 55, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S.40. Es heißt in diesem Absatz: „Ohne Ansichten und Absichten kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man wissen, was wissenswert ist? Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muss er sich das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klassen mitkämpft. Dies mag manchem wie eine Erniedrigung vorkommen, da er die Kunst, ist die Bezahlung geregelt, in die höchsten Sphären versetzt; aber die höchsten Entscheidungen für das Menschengeschlecht werden auf der Erde ausgekämpft, nicht in den Lüften; im „Äußern“, nicht in den Köpfen. Über den kämpfenden Klassen kann niemand stehen, da niemand über den Menschen stehen kann.(...)“

<sup>109</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 137

und ferner die „Umgestaltung der Gesellschaft“<sup>110</sup>, er nennt dies einen „Befreiungsakt“<sup>111</sup>, „und es sind die Freuden der Befreiung, welche das Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters vermitteln sollte“<sup>112</sup>. Und auch wenn der Brechtsche Kreon am Ende leidet, kommt dies aus der Tatsache heraus, dass der Herrscher, „der faktisch nach innen und außen Krieg führt, seine Kräfte überschätzt. Rohe Gewalttätigkeit und sittlicher Verfall gehen Hand in Hand.“<sup>113</sup> Dies erweist sich als die Hauptidee der Brechtschen Lesart der Antigone-Fabel.

c) *ἀμαρτία* – Fehler

Das bereits Angedeutete steht ferner in einem scharfen Gegensatz zu der antiken *ἀμαρτία* des tragischen Helden. Der Ausdruck *ἀμαρτία* bezeichnet nämlich in der aristotelischen Tragödientheorie die falsche Einschätzung einer Situation, die durch ein Versagen der *διάνοια* bedingt ist, die also auf mangelnder Einsicht beruht. Die *ἀμαρτία* geht offensichtlich nicht unmittelbar aus einer Charakterschwäche hervor (der ‚zwischen‘ den Extremen stehende Held gerät ja nicht wegen seiner Schlechtigkeit ins Unglück); andererseits scheinen eine mehr oder weniger durchschnittliche Beschaffenheit des Charakters und die Möglichkeit eines Fehlgriffs einander zu bedingen.<sup>114</sup> Im 13. Kapitel der *Poetik*, unmittelbar nach der Ausführung der allgemeinen Kriterien für die Beschaffenheit des tragischen Helden, heißt es:

---

<sup>110</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater* § 56, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S.41

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Trilse, Johanaan Christoph: *Brechts Verständnis der Antike*, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*, S. 240

<sup>114</sup> Vgl. Fuhrmann, Manfred: Anmerkung 6 zum Kap. 13 der *Poetik* des Aristoteles, in: Aristoteles: *Poetik*, Griechisch-Deutsch (Übers. u. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann), Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7828, Stuttgart 1982, S. 118

„[...] Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.“<sup>115</sup>

(So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern. Die gute Fabel muss also eher einfach sein als – wie es einige wollen – zwiefach, und sie darf nicht vom Unglück ins Glück, sondern sie muss vielmehr vom Glück ins Unglück umschlagen, nicht wegen der Gemeinheit, sondern wegen eines großen Fehlers entweder eines Mannes, wie er genannt wurde, oder eines besseren oder schlechteren.)<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Aristoteles: *Poetik*, Kap. 13, V. 1453a 7-17

<sup>116</sup> Übers. v. Manfred Fuhrmann, in: Aristoteles: *Poetik*, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7828, Stuttgart 1982

Mit der *ἀμαρτία*, der Blindheit des Menschen, die oft das Wissen um die Dinge verdunkelt und verhindert<sup>117</sup>, weiß aber Brecht nichts anzufangen, er kann sie nicht brauchen, aber auch nicht umdeuten. Die *ἀμαρτία* kann nämlich für Brecht das Erfahren der Grenzen des Wissens zum Ausdruck bringen und somit seine optimistische Hochschätzung dieses Wissens zerstören<sup>118</sup>. Der Mensch, der die Theorien des Klassenkampfes kennt und über die Formen des menschlichen Zusammenlebens durch die marxistische Lehre unterrichtet ist, kann nicht tragisch blind sein; der Mensch kann wohl falsch belehrt sein, aber das ist für Brecht ein Zustand, der abgeändert werden kann und soll. Diese Abänderung der gesellschaftlichen Zustände ist ja das Ziel der ‚produktiven‘ Revolutionen und des Klassenkampfes.<sup>119</sup>

Aristoteles definiert außerdem die *ἀμαρτία* als den Fehler eines durchschnittlichen Charakters, während der Brechtsche Held völlig gegensätzliche Eigenschaften im Vergleich zum antiken Vorbild besitzt. Brechts Figuren sind einerseits „keine einfühlbaren Helden“<sup>120</sup>, andererseits unterliegen sie „einer äußerst verwickelten Kausalität“<sup>121</sup> und können Meister ihres Schicksals „nur als Mitglied[er] eines riesigen und notgedrungen in sich selbst widerspruchsvollen Kollektivs werden.“<sup>122</sup> „Sie sind nicht als unveränderliche Urbilder des Menschen gesehen und gestaltet, sondern als historische, vergängliche, meist mehr ein Erstaunen als ein ‚So bin ich auch‘ herausfordernde Charaktere. Der Zuschauer befindet sich ihnen gegenüber

---

<sup>117</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 137

<sup>118</sup> s. auch vorigen Absatz. Dazu vgl. auch: Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 137f.

<sup>119</sup> Vgl. ebd.

<sup>120</sup> Ebd., S. 68

<sup>121</sup> Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 66f.

<sup>122</sup> Ebd.

verstandes- und gefühlsmäßig im Widerspruch, er identifiziert sich nicht mit ihnen, er ‚kritisiert‘ sie“<sup>123</sup>, so Brecht in seinem Aufsatz *Über eine nichtaristotelische Dramatik*.

d) *δρᾶν, πράττειν – Handeln*

Das antike ‚Handeln‘, das im Drama gezeigt werden soll, versteht Brecht als ‚produzieren‘, das im Theater vorgeführt werden soll; die antiken ‚handelnden Personen‘ werden hier zu Produzierenden<sup>124</sup>. Im griechischen Drama wird der durch Angst und Leid zerrissene Held als eine Persönlichkeit dargestellt, die diese Gefühle bändigt und eine seinem Charakter gemäße Verhaltensweise einnimmt.<sup>125</sup> Alte Göttergesetze bestimmen nicht mehr – wie noch in Homers Welt – das Handeln der Helden von außen her, sondern aus sich heraus ringt der Mensch um Antworten und Entscheidungen, vor die er gestellt ist. Das ihm Zukommende ist nicht durch äußere Anlässe (politische Ziele usw.) bestimmt, wie das deutlich bei Brecht der Fall ist, sondern durch die Beschaffenheit des Einzelnen als Mensch. Antigone und Ismene sind z. B. Schwestern, beide stehen angesichts des gefallenen unbegrabenen Bruders vor der gleichen Situation, aber nur für Antigone wird die symbolische Bestattung des Leichnams ein ihr Zukommendes, ein ihrem *ἦθος* Angemessenes, genau weil sie Antigone ist. Darum gibt es im antiken Drama, sagt

---

<sup>123</sup> Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 66f.

- Der erste Teil dieser Aussage Brechts gilt natürlich auch für die Antike; der grundsätzliche Unterschied zur alten Deutung lässt sich deutlicher im zweiten Satz dieser Äußerung erkennen.

<sup>124</sup> Die Produzierenden sind im wissenschaftlichen Zeitalter natürlich die Arbeiter, die Arbeiterklasse.

<sup>125</sup> Dazu vgl. auch: Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 138f.

Goethe, große Entelechien und kleine Entelechien. Die kleinen Entelechien seien kaum gefährdet, betont Goethe; Gefahr kommt nur den Großen zu, denn sie sind es, die – wenn auch leidvoll – das ihnen Zukommende tun sollen und können. Mit Angst, Bewunderung und Mitleid betrachtete das attische Publikum diesen Vorgang und diese Größe, diesen ‚hohen Sinn‘,<sup>126</sup> mit dem der tragische Held sich freiwillig dem Unausweichlichen stellt.

Ähnlich geschieht es freilich auch in der Bearbeitung, aber hier wird nicht die Beschaffenheit und Haltung des altgriechischen ringenden Helden gezeigt; Brecht zeigt vielmehr den Menschen, der sich in Blickrichtung auf die politischen Ziele des Kommunismus hin bewegt und gemäß der Lehre von der Veränderlichkeit und Veränderbarkeit der Welt handelt, wie es sich auch am Beispiel des Antigone-Kreon-Konflikts in der *Antigone*-Bearbeitung beweisen lässt.

Der Brechtsche Held fragt auch: Was soll ich tun? Was steht mir in dieser Situation zu? Aber das hat eine ganz andere Bedeutung als die Frage, die sich der antike tragische Held stellt; dieser fragt sich: *τί δράσω*; (wie soll ich gemäß meinem *ἦθος* handeln, welche Haltung muss ich gegenüber dieser aussichtslosen Situation einnehmen?) Im Brechtschen Theater geht es aber nicht um das *δρᾶν* bzw. aristotelische *πράττειν*<sup>127</sup>, sondern um das, was das Griechische *ποιεῖν* (=schaffen, machen, tun<sup>128</sup>) nennen würde, nämlich etwas tun nach bestimmten Ideen und Zielen, die nicht in der Beschaffenheit des Menschen liegen und die er erkämpft<sup>129</sup>, sondern lernen kann. Brecht scheint

---

<sup>126</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 138f.

<sup>127</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 3, V. 1448a 19 – 1448b 3

<sup>128</sup> Tsoukanas, Alexandros: *Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, Kakoulides Verlag, Athen 1976, S. 442

<sup>129</sup> Vgl. Snell, Bruno: *Aischylos und das Handeln im Drama*, in: *Philologus*, Suppl. Bd. XX. Heft I, Leipzig 1928, S.19

die Frage *τί δράσω*; durch das Problem: *τί ποιήσω*; ersetzen zu wollen, d. h.: „welchen Weg unter den vielen Möglichkeiten muss ich einschlagen, um meine Ziele zu erreichen?“, und betont: „Aus dem »ich tue das« wurde ein »ich tat das«, und jetzt muss aus dem »er tat das« noch ein »er tat das, nichts anderes« werden. Es ist eine zu große Vereinfachung, wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpasst; die Widersprüche, welche Taten und Charakter wirklicher Menschen aufweisen, lassen sich so nicht aufzeigen. Die gesellschaftlichen Bewegungsgesetze können nicht an den »Idealfällen« demonstriert werden, da die »Unreinheit« (Widersprüchlichkeit) gerade zu Bewegung und Bewegtem gehört. Es ist nur nötig – dies aber unbedingt –, dass im großen und ganzen so etwas wie Experimentierbedingungen geschaffen werden, das heißt, dass jeweils ein *Gegenexperiment* denkbar ist. Wird doch die Gesellschaft überhaupt hier so behandelt, als mache sie was sie macht, als ein Experiment.“<sup>130</sup>, so Brecht über das *Handeln* des Menschen als *Experimentieren*.

Brecht hat offensichtlich das Ziel des kommunistischen Idealstaates vor Augen, zu dessen Erreichung alle Bestrebungen der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters produktiv beizutragen haben. Der Wert der Taten und Handlungen dieser Menschen wird bestimmt von der Annäherung an dieses Ziel und von seiner Erreichung. Seine ‚dramatis personae‘ können und sollen das Tun und Handeln lernen, denn *ποιεῖν* ist eine Sache der *τέχνη*, der Technik des Tuns<sup>131</sup>; das heißt, durch geschulte Kritik können ‚die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters‘ die Technik des Handelns beherrschen und produktiv werden. „Erst wenn die Produktivität entfesselt ist, kann Lernen in

---

<sup>130</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater* § 52, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964 (Hervorhebung durch K. K.)

<sup>131</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 139



Vergnügen und Vergnügen in Lernen verwandelt werden.“<sup>132</sup>, meint Brecht. Für seine Zeitgenossen gibt es nichts Auswegloses, sondern immer nur verschiedene Möglichkeiten. Das *δρᾶν*, das dramatische Handeln, kann man aber nicht lernen. Das *δρᾶν* ist ein habituelles Handeln, durch das der tragische Held in seiner *αρετή* gezeigt wird, die auf sein *τέλος* bedacht ist. Am intensivsten erweist er seinen Charakter im dramatischen Handeln, weil dieses erst *autonome* Entscheidungen erfordert, die an sein *ἦθος* gebunden sind.

In diesem Sinne ist das Tun des Ödipus in der Labdakidensage auch ein Handeln: Dass er seinen Vater tötete und seine eigene Mutter heiratete, das war ein *πράττειν*, dass er aber nicht zögert, seine wahre Identität zu suchen und die Folgen des verfluchten Schicksals selbst zu tragen, das ist *δρᾶν*, dramatisches Handeln in der griechischen Tragödie.

e) *ἔλεος καὶ φόβος – Mitleid und Furcht, Jammer und Schauder*

Da Brecht selber seine Dichtkunst als „eine nichtaristotelische (nicht auf Einfühlung ausgehende) Dramatik“<sup>133</sup> definiert, sind bei ihm auch die Wirkungsaffekte verschieden. Auf das antike *ἔλεος* und den antiken *φόβος*, welche das Einfühlungsvermögen voraussetzen, wird bei Brecht selbstverständlich verzichtet, da dieses Einfühlungsvermögen die kritische Distanz, die Brecht vom Zuschauer fordert, verhindern würde.<sup>134</sup> Hans-Jürgen Schings

---

<sup>132</sup> Brecht, B.: *Nachträge zum Kleinen Organon*, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 58

<sup>133</sup> Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik, Grenzen der nichtaristotelischen Dramatik*, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 75

<sup>134</sup> „Je mehr das Publikum nervenmäßig gepackt war, desto weniger war es imstande zu lernen. Das heißt: je mehr wir das Publikum zum Mitgehen, Miterleben, Mitfühlen brachten, desto weniger sah es die Zusammenhänge, desto weniger lernte es.“ (Brecht, B.: *Über experimentelles Theater*, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 90f.)

bemerkt aufschlussreich in seiner *Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*: „Wie [die] Mitleidsanalyse das Verdikt über das Prinzip der Einfühlung verschärft, so sorgt, umgekehrt, das Einfühlungsverbot für erhöhtes Misstrauen auch gegenüber der (politischen) Moralität des Mitleids.“<sup>135</sup> Die politisch-moralische und die dramaturgische Kritik schließen sich zusammen, wenn Brecht Fragen wie die folgenden stellt:

„Was konnte an die Stelle von *Furcht* und *Mitleid* gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? Wenn man auf die Hypnose verzichtete, an was konnte man appellieren? Welche Haltung sollte der Zuhörer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt [...] werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen. War es möglich, etwa anstelle der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde zu setzen, anstelle des Mitleids die Hilfsbereitschaft?“<sup>136</sup>

In der Tat glaubt Brecht an den Aufbau einer neuen Emotionswelt. Die alten Emotionen haben sich durch Hypnosecharakter und Schicksalshörigkeit gründlich kompromittiert. Der neuzeitliche Gestus bestimmt die neuen, Neu-

---

<sup>135</sup> Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, C. H. Beck, München 1980, S. 16

<sup>136</sup> Brecht, B.: *Über experimentelles Theater*, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S.100

gierde und Hilfsbereitschaft. So jedenfalls will es der Philosoph des ‚Messingkaufs‘:<sup>137</sup>

„Die Alten haben das Ziel der Tragödie darin erblickt, dass Furcht und Mitleid erweckt werde. Auch jetzt wäre das ein gutes Ziel, wenn bloß unter Furcht Furcht vor den Menschen und unter Mitleid Mitleid mit Menschen verstanden würde und wenn also das ernste Theater mithilfe, jene Zustände unter den Menschen zu beseitigen, wo sie voreinander Furcht und miteinander Mitleid haben müssen. Denn das Schicksal des Menschen ist der Mensch geworden.“<sup>138</sup>

Über die alte Katharsis (in welcher Deutung des Begriffs auch immer) geht dieses Programm weit und anspruchsvoll hinaus. Merkwürdig verschwommen bleibt freilich die Berufung auf das neue Mitleid – denn worin unterscheidet sich das ‚Mitleid mit Menschen‘ vom Mitleid der Alten? Der Zielpunkt indes ist deutlich: eine Welt, die des Mitleids nicht länger bedarf. Die ‚gute Welt‘ definiert sich utopisch geradezu dadurch, dass sie wie alle heroischen Tugenden so auch das Mitleid und seine vertrackte Dialektik überflüssig macht.<sup>139</sup> Es ist nicht uninteressant, dass Brecht damit (ohne es zu wissen?) sehr stark *Platon* nähert,<sup>140</sup> der sich aus denselben Gründen, nämlich aus Abneigung gegen die emotionalen Zustände, die ihm den erwünschten

---

<sup>137</sup> Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, C. H. Beck, München 1980, S. 16f.

<sup>138</sup> Brecht, B.: *Ges. Werke*, Bd. XVI, S.525f. (Hervorhebung K.K.)

<sup>139</sup> Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, C. H. Beck, München 1980, S. 17

<sup>140</sup> s. auch Walter Kaufmann: *Tragödie und Philosophie*, Mohr, Tübingen 1980, S.381: „Brechts Theater ist antiaristotelisch – und platonisch. [...] Er war auch einig, dass es den Regenten „zusteht, im Interesse des öffentlichen Wohls zu lügen“, und dass die Dichter, statt ihre Gefühle und Fantasien hineinzuprojizieren, die staatliche Politik sollten ausführen helfen. Wie Plato bekämpfte er die Art Dichtung, die „die Leidenschaften nährt und begießt“, und er zog den epischen Modus der Tragödie vor.“

klaren Verstand zu verdunkeln schienen, und daher auch gegen die gefühlsmäßige Identifizierung mit auf der Bühne dargestellten Gestalten, welche ihm der Einheit der Persönlichkeit abträglich erschien, sich gegen die Tragödie als Kunstform überhaupt ausgesprochen hat.

Den vom Gefühl bzw. vom Leidbewusstsein durchdrungenen *φόβος* der Antike ersetzt Brecht ebenso durch Verhaltensweisen ganz anderer Art: die revolutionäre Haltung der neuen Antigone gegenüber den Unternehmungen der Herrschenden, die als Katastrophen gesehen werden. Dem antiken athenischen Publikum war das leidvolle Handeln eines tragischen Helden Gegenstand der schaudererregenden theatralischen Erlebnisse; bei Brecht hat der schöpferische Mensch politische Sittlichkeit und Tüchtigkeit. Freude am produzierenden Handeln, „praktisches Interesse am Lernen“<sup>141</sup> und vergnügliche Kritik auf einer „lehrhaften Bühne“<sup>142</sup> werden vom Bearbeiter besonders hervorgehoben, da er im kritisch produktiven Menschen den Typus sieht, der – nach den Aspekten des wissenschaftlichen Zeitalters – der handelnden Persönlichkeit des antiken Dramas entspricht.<sup>143</sup> Aus dem Erleben wird mit anderen Worten die Demonstration, aus dem Schauder die Unterhaltung, aus dem ergreifenden Drama das Lehrstück. Alles ist veränderlich und veränderbar bei Brecht, seine Figuren erscheinen als kritische Kapazitäten, die auf Grund ihrer kritischen Fähigkeit ihr Tun bestimmen. „Es

---

<sup>141</sup> Brecht, B.: *Das Epische Theater, Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* § 2, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 57

<sup>142</sup> Ebd., S. 55

<sup>143</sup> Brecht betont in den *Nachträgen Zum Kleinen Organon*: „[...] so kommt es am ehesten zu jener zerreißenen Widersprüchlichkeit zwischen Erleben und Darstellen, Einfühlen und Zeigen, Rechtfertigen und Kritisieren, welche gefordert wird. Und darin zu der Führung des Kritischen.“ (Brecht, B.: *Nachträge zum Kleinen Organon*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 60)

ist Zeit für ein Theater der Neugierigen“<sup>144</sup>, fordert Brecht im Vorwort zu seiner Bearbeitung des *Antigone*-Stoffes.

f) ἡδονή – Vergnügen

Das betrifft natürlich unmittelbar auch den Begriff der alten ἡδονή: Die ἡδονή ist in der aristotelischen Dramentheorie jenes Lust- und Befriedigungsgefühl, das sich einstellt, wenn durch Mimesis Jammer und Schaudern hervorgerufen werden:

„οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποητέον.“<sup>145</sup>

(Denn man darf mit Hilfe der Tragödie nicht jede Art von Vergnügen hervorzurufen suchen, sondern nur die ihr gemäße. Da nun der Dichter das Vergnügen bewirken soll, das durch Nachahmung Jammer und Schaudern hervorruft, ist offensichtlich, dass diese Wirkungen in den Geschehnissen selbst enthalten sein müssen.)<sup>146</sup>

Brecht streicht aus seiner Theorie die Mimesis weg, und das Vergnügen, das sein Theater hervorrufen soll, ist selbstverständlich von anderer

---

<sup>144</sup> Brecht, B.: *Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, S. 67

<sup>145</sup> Aristoteles: *Poetik*, Kap. 14, V. 1453b 11 - 14

<sup>146</sup> Übers. v. M. Fuhrmann, in: Aristoteles: *Poetik*, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7828, Stuttgart 1982

Art<sup>147</sup>; die aristotelische ἡδονή wird bei Brecht politisch umgedeutet: Das Vergnügen der ‚Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters‘ seien die kritische Haltung und Neugierde. Aus dem antiken ‚Erkenne dich selbst!‘ ist das Sichselbst-Erkennen des Brechtschen Menschen als Produktionsträger in einem politischen System geworden, aus dem Ringen um den Selbstvollzug das Bewerten der Produktionstüchtigkeit. Auch der Mensch ist nach Brecht veränderbar; die Maßstäbe für sein Verhalten liegen nicht mehr im Ziel der Persönlichkeitsvollendung im antiken Sinn, sondern im τέλος der politischen Leistung: „Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und so mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muss er nicht bleiben, nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte.“<sup>148</sup>

Auch Brecht will also die ἀρετή des Menschen auf seiner Bühne präsentieren, bei ihm wird aber aus der religiös-ethischen eine politisch-

---

<sup>147</sup> In der Theorie Brechts tauchen mehrmals die Begriffe „Lust“ und „Vergnügen“ auf, selbstverständlich politisch-gesellschaftlich umgedeutet: „Die Kritik, das heißt die große Methode der Produktivität, zur Lust machend“ (*Kleines Organon für das Theater* § 56, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964), ist das Anliegen seines Theaters. „Die Abbildungen müssen nämlich zurücktreten vor dem Abgebildeten, dem Zusammenleben der Menschen, und das Vergnügen an ihrer Vollkommenheit soll in das höhere Vergnügen gesteigert werden, dass die zutage getretenen Regeln in diesem Zusammenleben als vorläufige und unvollkommene behandelt sind.“ (*Kleines Organon für das Theater* § 77) „Die Produktivität und Änderbarkeit der Gesellschaft [sind die] Quellen, aus denen sie [die „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters“] das Hauptvergnügen schöpfen müssen“. (*Die Dialektik auf dem Theater*, Vorwort, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 223) „Es ist ein Vergnügen des Menschen, sich zu verändern, durch die Kunst wie durch das sonstige Leben und durch die Kunst für dieses. So muss er sich und die Gesellschaft als veränderlich spüren und sehen können, und so muss er, in der Kunst auf vergnügliche Weise, die abenteuerlichen Gesetze, nach denen sich die Veränderungen vollziehen, intus bekommen.“ (*Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 288f.) „Unsere Fähigkeit des Erzeugens macht uns Vergnügen. Erzeugen heißt aber verändern. Es bedeutet Einflussnehmen, addieren.“ (Ebd., S. 289)

<sup>148</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 46, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

ökonomische Tüchtigkeit; Brecht versteht darunter die Produktionsfähigkeit innerhalb der Zielsetzung des Kommunismus: die Tüchtigkeit der Arbeiterklasse, was die Ausbeutung der Natur, die Verteilung der Güter und die Gestaltung der Gesellschaft im allgemeinen betrifft. So bestattet seine Antigone den Leichnam des Bruders nicht aus der inneren Pflicht gegenüber den allgemeinen ungeschriebenen göttlichen Gesetzen heraus, sondern um einen klaren Widerstand gegen Tyrannis, Terror und Gewalt zu leisten, d.h. „mehr, um gegen den Wahwitz zu protestieren als um eine religiöse Pflicht zu erfüllen“<sup>149</sup>.

g) *κάθαρσις*

In Folge der Brechtschen Ablehnung der Mimesis, des Jammers und Schauderns fällt natürlich auch die aristotelische Katharsis weg, die Reinigung des Zuschauers von den Erregungszuständen durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden.<sup>150</sup> Ergriffen zu werden, vom Schauer und Jammer gepackt zu werden, dies bezeichnet Brecht – wie gesagt – als sinnlosen Verbrauch der Aktivität des Zuschauers im Theater, der er die Weckung der Aktivität durch die kritische Methode und das Vergnügen, das daraus entsteht, entgegenhält.<sup>151</sup> „Eine völlig freie, kritische, auf rein irdische

---

<sup>149</sup> Snell, Bruno in: Die Tat, Zürich, 19. Februar 1948

<sup>150</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 6, Übers. von M. Fuhrmann

<sup>151</sup> „Fasst man nämlich die Menschheit mit all ihren Verhältnissen, Verfahren, Verhaltensweisen und Institutionen nicht als etwas Feststehendes, Unveränderliches auf und nimmt man ihr gegenüber die Haltung ein, die man der Natur gegenüber mit solchem Erfolg seit einigen Jahrhunderten einnimmt, jene kritische, auf Veränderungen ausgehende, auf die Meisterung der Natur abzielende Haltung, dann kann man die Einfühlung nicht verwenden. Einfühlung in änderbare Menschen, vermeidbare Handlungen, überflüssigen Schmerz und so weiter ist nicht möglich.[...] Kam der Verkehr zwischen Bühne und Publikum auf der Basis der Einfühlung zustande, dann konnte der Zuschauer nur jeweils soviel sehen, wie der Held sah, in den er sich einfühlte. Und er konnte bestimmten Situationen auf der Bühne gegenüber nur solche Gefühlsbewegungen haben, wie die ‚Stimmung‘ auf der Bühne ihm erlaubte. Die

Lösungen von Schwierigkeiten bedachte Haltung des Zuschauers ist keine Basis für eine Katharsis“<sup>152</sup>, d. h.: Katharsis, als Reinigung des Zuschauers durch die dramatische Handlung, indem sie Empfindungen von Furcht und Mitleid erweckt und wieder auflöst, ist bei Brecht unmöglich.<sup>153</sup> Walter Benjamin<sup>154</sup> erklärt:

„Das entspannte Interesse des Publikums, welchem die Aufführungen des epischen Theaters zgedacht sind, hat seine Besonderheit eben darin, dass an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer kaum appelliert wird. Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Erstaunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: Statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt. [...] Das epische Theater, meint Brecht, hat nicht so sehr Handlungen zu entwickeln, als Zustände darzustellen. Darstellung ist aber hier nicht Wiedergabe im Sinne der naturalistischen Theoretiker. Es

---

Wahrnehmungen, Gefühle und Erkenntnisse des Zuschauers waren denjenigen der auf der Bühne handelnden Personen gleichgeschaltet. Die Bühne konnte kaum Gemütsbewegungen erzeugen, Wahrnehmungen gestatten und Erkenntnisse vermitteln, welche auf ihr nicht suggestiv repräsentiert wurden.“ (Brecht, B.: *Über experimentelles Theater*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 97f.)

<sup>152</sup> Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 24

<sup>153</sup> „All diese Kritik praktischer, fröhlicher und produktiver Art ist ein psychisches Erlebnis des Menschen von heute und also ein Feld der Künste. Diese neue neugierige, aktive, erfindische Haltung ist, wie ich glaube, an Bedeutung, Umfang und Lustgehalt der alten aristotelischen Katharsis keineswegs unterlegen“, betont Brecht. (*Über eine nichtaristotelische Dramatik*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 69)

<sup>154</sup> Wie Benjamin ferner den allgemeinen Begriff von „Mimesis“ und „unsinnlicher Ähnlichkeit“ versteht, erklärt bestens Winfried Menninghaus in *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, bes. S. 60-74



handelt sich vielmehr vor allem darum, die Zustände erst einmal zu entdecken. (Man könnte ebenso wohl sagen: sie zu verfremden.)“<sup>155</sup>

Um dies, nämlich das Nicht-Vorkommen der Einfühlung in die Helden und der aristotelischen Katharsis, zu erreichen, führt Brecht den Verfremdungseffekt, den V-Effekt – wie er formelhaft diesen Begriff abkürzte – als methodisches Mittel zur Erziehung der Zuschauer ein.<sup>156</sup> Im *Kleinen Organon* heißt es:

---

<sup>155</sup> Benjamin, Walter: *Schriften*, S. 263

<sup>156</sup> Der Begriff der Verfremdung, wie ihn Brecht verwendet, muss scharf von dem der Entfremdung geschieden werden. Im Sinn der Entfremdung des Menschen von sich selbst, des Erschreckens vor seinen eigenen Abgründen hat ihn schon die Romantik verwendet. Man könnte nun sagen: bei Brecht dient die künstlerische Verfremdung gerade dazu, dem Menschen ‚des wissenschaftlichen Zeitalters‘ seine durch die Kapitalisierung der Gesellschaft bewirkte Selbstentfremdung bewusst zu machen, damit er sie durch kritisches Denken und aktives Eingreifen aufhebt, indem er die bestehende Gesellschaftsordnung radikal zu verändern versucht. Nur gelegentlich spricht Brecht auch in Bezug auf die Episierung von einem Entfremdungsprozess (Vergnügungstheater oder Lehrtheater? *Schriften zum Theater*, S. 63), und einmal sagt er, „das Sich-selber-Zusehen des Artisten“ sei „ein künstlicher und kunstvoller Akt der Selbstentfremdung“ (Ebd., S. 77). Nun hat Wolfgang Kayser in seinem Buch über das Grotteske (Stalling, Oldenburg u. Hamburg 1957) den Terminus Verfremdung im romantischen Sinn der Entfremdung verwendet, und da er sogar oft den Ausdruck Verfremdungseffekt gebraucht – vielleicht in Anlehnung an Brechts Poetik –, so ist das sehr missverständlich. Kayser gebraucht das Wort Verfremdung „mit dem vollen Gehalt seines Präfixes; etwas, das vertraut war, wird jetzt und hier fremd“ (S. 175). Bei ihm bedeutet Verfremdung: die Welt wird uns durch einen bestimmten Vorgang fremd; sie erscheint uns erschreckend fremd, so dass wir von ihr schauern, und diese so verfremdete Welt ist unerkennbar. Bei Brecht dient aber die Verfremdung gerade dazu, dem Menschen, in dem zwar auch das Vertraute zum Unvertrauten, das Gewohnte zum Ungewohnten wird, dieses Neue bewusst zu machen, damit er es erkennt, weil es erkennbar ist. Die szenisch dargebotene Welt wird im Brechtschen Drama als künstlerische Welt bewusst gemacht, damit die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters an ihr lernen, kritisch zu beobachten und produktiv-aktiv einzugreifen, um die bisher als unveränderlich hingenommene Welt zu verändern. „Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung“, sagt Kayser; bei Brecht dient dagegen die Verfremdung der Bühnenvorgänge dazu, den Menschen zu einer von ihm als recht eingenommene Weltorientierung zu führen. Man sieht hieraus, wie unterschiedlich die gleichen Begriffe verwendet werden können und dass es notwendig ist, solche Kategorien stets sauber zu definieren und abzugrenzen. Vgl. dazu auch Joachim Müller: *Dramatisches, episches und dialektisches Theater*, Anm. 45

„Die Spielweise, welche zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg am Schiffbauerdamm-Theater in Berlin ausprobiert wurde, um solche Abbilder herzustellen, beruht auf dem ‚Verfremdungseffekt‘ (V-Effekt). Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt. Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen- und Theatermasken, das asiatische benutzt noch heute musikalische und pantomimische V-Effekte. Die Effekte verhindern zweifellos die Einfühlung, jedoch beruhte diese Technik eher mehr denn weniger auf hypnotisch-suggestiver Grundlage als diejenige, mit der die Einfühlung erzielt wird. Die gesellschaftlichen Zwecke dieser alten Effekte waren von den unsern völlig verschieden.“<sup>157</sup>

Der V-Effekt ist also das Mittel, mit dem den „dargestellten Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann“<sup>158</sup>. Die Technik der Verfremdung bewirkt, dass das Publikum sich wundert, statt dass es hypnotisch in Trance versetzt wird<sup>159</sup>; es handelt sich darum, die Zustände erst einmal zu entdecken, um das Einsetzen des Zweifels zu ermöglichen. Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen kann bei Brecht hauptsächlich mittels der Unterbrechung von Abläufen vollzogen werden.

---

<sup>157</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 42, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> „Alles, was das Theater zeigt, muss dem Publikum weniger eingehen als auffallen“ (Brecht, B.: *Schriften zum Theater* 2, S. 79), so dass die Zuschauer dem Gezeigten gegenüber kritisch werden

h) *μῦθος* – Fabel

„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. Die Fabel soll nicht ein bloßer Ausgangspunkt für allerhand Ausflüge in die Seelenkunde oder anderswohin sein, sondern sie soll alles enthalten, und alles soll für sie getan werden, so dass, wenn sie erzählt ist, alles geschehen ist. Gruppierung und Bewegung der Figuren müssen die Fabel erzählen, welche eine Verknüpfung von Begebenheiten ist, und der Schauspieler hat keine andere Aufgabe. Die Stilisierung, welche sein Spiel zur Kunst macht, darf dabei die Natürlichkeit nicht austilgen, sondern hat sie im Gegenteil zu steigern. Aufdringliches Temperament und Sprechen, dessen Deutlichkeit auffällt, sind von Übel. Die Stilisierung bedeutet die große Herausarbeitung des Natürlichen, und ihr Zweck ist es, dem Publikum als einem Teil der Gesellschaft das für die Gesellschaft Wichtige an der Fabel aufzuzeigen. So darf die sogenannte »Welt des Dichters« nicht als eine abgeschlossene, autoritäre, »in sich logische« behandelt werden: sondern es muss das, was von der wirklichen Welt darinnen enthalten ist, zur Wirkung gebracht werden. Das »Wort des Dichters« ist nicht heiliger, als es wahr ist, das Theater ist nicht die Dienerin des Dichters, sondern der Gesellschaft.“<sup>160</sup>

Obwohl sich Brecht auf Aristoteles mit seiner Kennzeichnung der Fabel als die Seele des Dramas beruft, ist der Unterschied der Zwecksetzung der aristotelischen Dramaturgie und der Brechts, der *„durch den Ablauf der*

---

<sup>160</sup> Brecht, B.: *Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in: B. B.: *Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, S. 75

ganzen Fabel den Zuschauer instand setzen will, die abgebildete Wirklichkeit tätig zu beherrschen“, offensichtlich. Was ist also die Fabel für Brecht? Das Geschehen, das demonstriert wird und an dem die dialektisch-kritische Methode ihre Übungen absolviert. Ohne diese Fabel hätten diese dialektischen Demonstrationen kein Gerüst.<sup>161</sup> Brecht nennt die Fabel ein „abgegrenztes Gesamtgeschehnis“, von dem aus die Figuren erst erarbeitet werden können. Für ihn ist die Fabel das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung“, das, „was zwischen den Menschen vorgeht“, und zugleich „die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen.“<sup>162</sup>

Der Zusammenhang, den Brecht zwischen ‚Fabel‘ und ‚gestischen Vorgängen‘ herstellt, wird erst dann durchsichtig, wenn man auf Aristoteles zurückgreift. Im 6. Kapitel der Poetik heißt es: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως<sup>163</sup> (es ist also die Tragödie die Nachahmung einer Handlung). Handlung bedeutet hier die Begebenheit zwischen Menschen. Wenige Sätze weiter heißt es: ἔστιν δὴ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων<sup>164</sup>. (Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse.) Brecht übernimmt diese Stelle wörtlich, übersetzt aber σύνθεσις τῶν πραγμάτων mit ‚Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge‘. Mit der Auffassung, die Fabel sei das, was zwischen den Menschen vorgeht, trifft Brecht wohl den aristotelischen Begriff des Mythos, der eine Handlung zeigt. Das gleiche Wort aber (πρᾶξις, πρᾶγμα) gebraucht Aristo-

<sup>161</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 141

<sup>162</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 65, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>163</sup> Aristoteles: *Poetik*, Kap. 6, V. 1449b 24

<sup>164</sup> Aristoteles: *Poetik*, Kap. 6, V. 1450a 4-5

teles an der Stelle, die Brecht mit „gestischen Vorgängen“ übersetzt. Da dieses *πράττειν* – wie gesagt – in seiner Bedeutung nahe beim Gestischen stehen kann (nicht muss)<sup>165</sup>, erklärt Brecht, was er darunter versteht:

„Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen ‚Gestus‘ bestimmt: die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander usw. Zu den Haltungen, eingenommen von Mensch zu Mensch, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen des körperlichen Schmerzes in der Krankheit oder die religiösen.“<sup>166</sup>

Dieser gestische Bereich der Figuren muss nach Brecht dialektisch in seiner Widersprüchlichkeit und Kompliziertheit durch die besondere Technik der Schauspielkunst erarbeitet werden<sup>167</sup>: Der Schauspieler des produktiven, kritischen Theaters muss lernen, die Fabel soweit wie möglich zu *erzählen*, er darf sich nicht mit der Rolle identifizieren, sich nicht restlos in seine Figur verwandeln und in ihr ‚aufgehen‘. Er könne seine Mittlerrolle nur auf die Weise spielen, meint Brecht, dass er den darzustellenden Menschen oder Vorgang *demonstriert*: „Im Gegensatz zum dramatischen Schauspieler“, heißt es in einem Artikel über die *Mann ist Mann*-Inszenierung (1931), „der von Anfang an seine Figur hat und sie dann lediglich den Unbilden der Welt

---

<sup>165</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 142

<sup>166</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 65, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>167</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 141

und der Tragödie aussetzt, lässt der epische Schauspieler seine Figur vor den Augen des Zuschauers entstehen durch die Art, wie er sich benimmt“<sup>168</sup>. Alle Widersprüche in den Charakteren müssen somit unaufgelöst bleiben, und das Publikum hat die Aufgabe, diese Widersprüche als Einwirkungen sozialer Prozesse zu begreifen.<sup>169</sup> „Die Schauspieler sitzen deshalb offen auf der Bühne und nehmen erst beim Betreten des (sehr hell erleuchteten) Spielfelds die ausgemachten Haltungen der Figuren an, damit das Publikum sich nicht auf den Schauplatz der Handlung versetzt glauben kann, sondern der Ablieferung eines antiken Gedichts, wie immer es restauriert sein mag, beizuwohnen eingeladen wird“<sup>170</sup>, bemerkt Brecht in diesem Zusammenhang in den Anmerkungen zur *Antigone*.

---

<sup>168</sup> Brecht, B.: *Anmerkungen zum Lustspiel »Mann ist Mann«*, § 2, in: B. B.: *Schriften zum Theater 2, 1918-1933*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1963, S. 79

<sup>169</sup> Die gleiche Distanz, die er vom Schauspieler verlangt, fordert Brecht zunächst auch vom Zuschauer. Erich Franzen betont in seinem Beitrag zur Dramentheorie *Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater* (Beck, München 1961), S.85: „Es dürfen keine »hypnotischen Felder« entstehen. Die Einfühlung, die nach Brechts Ansicht im herkömmlichen Drama angestrebt wird, soll durch eine kritische Haltung ersetzt werden, damit der Zuschauer mit Hilfe des Bühnenspiels die Verhältnisse erkennt, die sein eigenes Dasein bestimmen. Diese Verhältnisse fasst Brecht als gesellschaftliche Bedingungen auf.“

<sup>170</sup> Brecht, B., *Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, S. 74. Was die Schauspieltechnik noch betrifft, bemerkt er weiterhin: „Um die Darstellung der Fabel unterzuordnen, wurden den Schauspielern beim Probieren Brückenverse gegeben, welche sie in die Haltung von Erzählern brachten. Bevor die Darstellerin der Antigone zum ersten Mal die Spielfeldgrenze überschritt, sagte sie (und hörte in späteren Proben den Inspizienten sagen):

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

Die Darstellerin der Ismene sagte, bevor sie auftrat:

Und Ismene, die Schwester, betraf sie beim Sammeln des  
Staubes

Vor Vers I sagte die Darstellerin der Antigone:

Bitter beklagte Antigone da der Bruder Verhängnis.

Und so fort. Die so eingeleitete Rede oder Verrichtung bekommt dann den Charakter der näheren Ausführung, und die restlose Verwandlung des Schauspielers in die Figur wird verhindert: der Schauspieler zeigt.“

Die neue Technik der Schauspielkunst erweist sich also hier als die Voraussetzung der poetisch und szenisch wirksamen Verfremdung. Wenn der Akteur das Publikum wach und kritisch halten soll, darf auch er selber nicht ‚in Trance‘ geraten: Er darf mit dem Ödipus nicht identisch sein, nicht in den Lear kriechen, er soll vielmehr Lear „*zeigen*“, er muss seine Figur spielen, mit beobachtendem Geist, in jedem Augenblick um alles Vorgehende wie Nachfolgende in der Bewegung seiner Figur wissend und den Zuschauer wissen lassend, dass der Schauspieler mehr über seine Figur weiß als diese selbst in einem bestimmten Jetzt und Hier.<sup>171</sup>

Daraus ergibt sich die künstlerische Dialektik<sup>172</sup> der Figur bei Brecht: „Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuss zu machen. Die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeiten und so weiter, das sind Vergnügungen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse, und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit.“<sup>173</sup> Um diesen Genuss richtig vermitteln zu können, muss der Schauspieler auch sich selbst kritisch begegnen und das, was er zu zeigen hat, mit dem Gestus des Zeigens versehen. Es muss im Spiel sichtbar werden, wie der Zeigende sich den Gezeigten denkt, wie er über ihn

---

<sup>171</sup> Auf den Schauspieler traf zu, was Brecht im Gedicht *Über alltägliches Theater* (Brecht, B.: Schriften zum Theater Bd.5, 1937-1951, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S.251, ff.) vom Vorbild des »Mannes an der Straßenecke« sagte, der den Verlauf eines Unfalls darstellte:

„Und mit Staunen  
Mögt ihr eines betrachten: dass dieser Nachahmende  
Nie sich in einer Nachahmung verliert. Er verwandelt sich  
Nie zur Gänze in den, den er nachahmt.“

Und Brecht ruft seinen Akteuren noch zu:

„Lesend eure Rollen  
Forschend, bereit zu staunen

Erfreut euch des Neuen, schämt euch des Alten.“

<sup>172</sup> Dialektik=Kunst der wissenschaftlichen Gesprächsführung, Redekunst; Fähigkeit zu diskutieren; [Philos.] Methode, durch Denken in Gegensatzbegriffen zur Erkenntnis zu gelangen, B.: *Nachträge zum Kleinen Organon*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 59

urteilt; Brecht spricht in diesem Zusammenhang auch vom Gestaltungsprinzip des *gesellschaftlichen Gestus*. Darunter versteht er offensichtlich nicht das Gestikulieren, sondern die Gesamthaltungen einer Szene, eines Menschen, eines Satzes, den „für die Gesellschaft relevanten Gestus, [...] der auf die gesellschaftlichen Zustände Schlüsse zulässt“<sup>174</sup>. Aus dem früheren Kontakt zwischen Bühne und Publikum, der auf der Basis der Einfühlung und Vertiefung zustande kam, muss also das Brechtsche Spiel zu einem ‚Gespräch‘ mit dem Publikum über die gesellschaftlichen Zustände werden. Brecht sagt: „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“<sup>175</sup>.

Es ist nun die Aufgabe der Brechtschen Fabel, die keine metaphysische Deutung erfahren soll, als ‚Gesamtgeschehnis‘ alle Möglichkeiten und Widersprüche in sich aufzunehmen, wobei sie aber „von vielen möglichen Interessen nur bestimmte“<sup>176</sup> befriedigt, da sie ja nur ein „begrenztes Geschehnis“<sup>177</sup> darstellt.

Brecht jongliert mit antiken Begriffen, um der Fabel, dem *μῦθος* des Aristoteles, eine dialektische Schauspielkunst zu unterschieben. Die Antinomien klingen hier als Widersprüche im gestischen Bereich, die Fabel wird von bestimmter in sich abgeschlossener Größe (*ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης...*) zu einem ‚begrenzten

---

<sup>174</sup> Brecht, B.: *Über Gestische Musik*, in: B. B.: *Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S.282

<sup>175</sup> Brecht, B.: *Schriften zum Theater Bd.5, 1937-1951*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 114

<sup>176</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 64, in: B. B.: *Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>177</sup> Ebd.



Geschehnis' zwischen den dialektischen widersprüchlichen Möglichkeiten des Tuns der Figuren. Alle diese Widersprüche, die in der Fabel aufgehoben sind und zur kritischen Haltung des Publikums beizutragen haben, sollen in der Brechtschen Schauspieltechnik sichtbar werden. Es soll deutlich werden, dass der „besondere“ Mensch, den der Schauspieler vorführt, „schließlich zu mehr passen muss als nur zu dem, was hier dargestellt wird“<sup>178</sup>. Die Brechtsche Fabel versucht einen ‚Sonderungsprozess‘ zu bilden, der durch die Schauspielkunst dialektisch deutlich gemacht wird, oder mit anderen Worten: Die Fabel muss *die dialektisch ausgebreiteten gestischen Vorgänge* zu einer Gesamtkomposition zusammenfassen und sie in ihrer Besonderheit kennzeichnen.<sup>179</sup> Und dieser Vorgang, d. h. die Kennzeichnung der Besonderheit des Helden und der Geschehnisse im dialektischen Vorgehen enthält nach Brecht „die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen“<sup>180</sup>.

Daher sei die Fabel – durch die *πρᾶξις*, d. h. die gestische Interpretation gekennzeichnet – das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung, denn von dem, was zwischen den Menschen vorgeht, bekommen sie ja alles, was diskutierbar, kritisierbar, änderbar sein kann“<sup>181</sup>. Die Brechtsche Fabel ist die Basis für das kritische Vergnügen der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters. Das *πράττειν* – Brecht nennt es ‚die gestischen Vorgänge‘ – sollte die Mittel liefern, das dialektische Vermögen zu aktivieren und zu produktivem Verhalten anzuregen. Aus der *σύνθεσις τῶν πραγμάτων* der Antike wird

---

<sup>178</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 65, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>179</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 141f.

<sup>180</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 65, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>181</sup> Brecht, B.: *Kleines Organon für das Theater*, § 65, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

eine Fabel, die durch eine dialektische Schauspiellehre geprägt sein soll; auch die *μίμησις πράξεως* wird in diesem dialektischen Bereich mit einbezogen und dabei ist die Freude am Nachgeahmten nicht mehr ästhetischer, sondern dialektischer Art.<sup>182</sup>

Brechts Umdeutung der antiken Dramaturgie ist also im Sinne eines politischen Demonstrationstheaters gedacht, wo die Geschehnisse dialektisch dargestellt werden und die kritische Haltung des Publikums angestrebt wird. Brecht kennt die antike Terminologie und vor allem Aristoteles sehr gut und bedient sich ihrer und der aristotelischen *Poetik* in seinem Sinne: Er erfüllt die alten Worte mit neuen Bedeutungsinhalten, um die alten Begriffe der griechischen Dramaturgie beiseite zu schieben und sie für die Gegenwart des wissenschaftlichen Zeitalters als unzeitgemäß zu erklären. Einige wenige Worte der antiken Terminologie übernimmt er aber gar nicht, wie beispielsweise *τραγωδία* und *δράμα*, Tragödie und Drama, anders ausgedrückt: Ganz bewusst lehnt er das dramatische Theater ab. Das was Brecht will, wird durch die auffällige Umdeutung der antiken Begriffe verständlich, er nennt diesen Vorgang ‚episches Theater‘:

„Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Dies ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich mir nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast

---

<sup>182</sup> Vgl. Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, Kritik der Einfühlung § 1-4, in: B. B.: *Schriften zum Theater* Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963

nicht zu glauben. – Das muss aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.“<sup>183</sup>

Brechts Intentionen werden ferner in seinem Nachwort zum *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im folgenden antithetischen Schema eindeutiger erklärt, in dem die dramatische der epischen Form des Theaters zusammenfassend gegenübergestellt wird:

Dramatische Form des Theaters	Epische Form des Theaters
[handelnd]	[erzählend]
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion	macht den Zuschauer zum Betrachter,
verbraucht seine Aktivität	aber
ermöglicht ihm Gefühle	weckt seine Aktivität
Erlebnis	erzwingt von ihm Entscheidungen
Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	Weltbild
Suggestion	er wird gegenübergesetzt
Die Empfindungen werden konserviert	Argument
Der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt	Bis zu Erkenntnissen getrieben
Der Mensch als bekannt vorausgesetzt	Der Zuschauer steht gegenüber, studiert
	Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung

---

<sup>183</sup> Brecht, B.: *Das epische Theater, Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 55

Der unveränderliche Mensch	Der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
Eine Szene für die andere	Jede Szene für sich
Wachstum	Montage
Geschehen linear	in Kurven
Evolutionäre Zwangsläufigkeit	Sprünge
Der Mensch als Fixum	Der Mensch als Prozess
Das Denken bestimmt das Sein	Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Gefühl	Ratio <sup>184</sup>

In diesen Gegenüberstellungen geht Brecht aber sowohl am Kern des Dramatischen wie am Kern des Epischen vorbei. Willi Flemming hat in seinem kleinen Band *Epik und Dramatik* einen Versuch der Wesensdeutung

---

<sup>184</sup> In der späteren Abhandlung *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*(1936) erfährt dieses Schema einige Veränderungen; es lautet nun:

Dramatische Form

Die Bühne „verkörpert“ einen Vorgang  
 verwickelt den Zuschauer in eine Aktion  
 verbraucht seine Aktivität  
 ermöglicht seine Gefühle  
 vermittelt ihm Erlebnisse  
 der Zuschauer wird in eine Handlung  
 hineinversetzt  
 es wird mit Suggestion gearbeitet  
 Die Empfindungen werden konserviert  
 Der Mensch wird als bekannt  
 vorausgesetzt  
 der unveränderliche Mensch  
 seine Triebe  
 Die Geschehnisse verlaufen linear  
 natura non facit saltus  
 die Welt wie sie ist

Epische Form

Sie erzählt ihn  
 macht ihn zum Betrachter, aber  
 weckt seine Aktivität  
 erzwingt von ihm Entscheidungen  
 vermittelt ihm Kenntnisse  
 er wird ihr gegenübergesetzt  
 es wird mit Argumenten gearbeitet  
 bis zu Erkenntnissen getrieben  
 Der Mensch ist Gegenstand der  
 Untersuchung  
 der veränderliche und verändernde Mensch  
 seine Beweggründe  
 in „unregelmäßigen“ Kurven  
 facit saltus  
 die Welt wie sie wird

der beiden Begriffe in einer Gegenüberstellung unternommen und sich bemüht, sie in Bezug auf ihre verschiedenen Wurzeln im Lebensbereich und entsprechend auf ihre unterschiedliche Gestalt zu analysieren. Dabei ruft er das Urbild der Erzählerin in jedem Menschenleben in Erinnerung, das der Großmutter, deren Erzählungen die Kinder durch eine starke Spannung fesseln und deren Zauber sogar durch die technischen Medien des Radios oder des Telefons in keiner Weise zerstört werden kann. Zauber, Magie der Epik, wie fremd und ablehnenswert müssen diese Worte für Brecht sein, der ja in seinem ‚epischen Theater‘ gerade die Magie völlig missachtet, den Zauber ausschließt, der glaubt, das epische Element an sich ver helfe zu kritischer Distanz.<sup>185</sup> Willi Flemming erklärt umständlich:

„Ist es nicht mehr als eine bloße Kindheitserinnerung, wenn wir an die Großmutter denken, sie im Lehnstuhl wieder sitzen sehen und uns um sie herum, den Märchen und Geschichten gespannt lauschend? Verkörpert sich in diesem Erinnerungsbilde nicht die Grundsituation aller Epik?[...] Beim türkischen Märchenerzähler (Medallah) ist heute noch das gleiche zu beobachten. Darin zeichnen sich zwei wesensbestimmende Komponenten ab: Erzähler und Zuhörer.[...] Beobachtungen aus dem Vortragssaal der Gegenwart bestätigen diesen Bestand, allerdings als Gegenbeweis. Denn wie peinlich wirkt der epische Dichter etwa auf dem Katheder eines Hörsaales. Hier herrscht die ganz anders geartete Situation des Lehrvortrages mit der Scheidung von Lehrenden und Lernenden. Selbst im einfachen Saal trennt der Tisch den Vorlesenden störend von einem ‚gesonderten‘ Publikum. Noch ein weiteres erschwert es, die eigentliche Grundsituation zu schaffen. Es ist nicht nur die äußere Distanzierung und Massenhaftigkeit des Publikums, hinzu kommt die innere Entfremdung aller. Dagegen war bei den Gruppen der

---

<sup>185</sup> Vgl. Dietrich, Margret: *Episches Theater?* Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Episches Theater*, Neue wissenschaftliche Bibliothek Bd. 15, Geschichte, 3. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972, S. 145

Jugendbewegung ungesucht sofort die echte Situation vorhanden. Da scharte sich nicht nur die kleinere Anzahl zwanglos um den Erzähler oder Vorleser, es handelte sich eben um eine ‚Gruppe‘, um Menschen mit schon vorhandener Verbundenheit, sachlicher und vor allem menschlicher Art. So könnte man die Art der Verbundenheit mit einer Ellipse vergleichen, deren beide Brennpunkte als Pole auf einer Ebene liegen und einen Stromkreis in Gang halten, so dass ein magnetisches Feld um sie erzeugt wird.“<sup>186</sup>

Damit ist klar der magische Kreis der epischen Grundsituation umrissen: Märchen, Geschichten, Novellen – sie basieren auf diesem Spannungsfeld zwischen Erzähler und Zuhörer, Dichter und Leser. Zwischen ihnen entsteht eine enge Verbundenheit, Erzähler und Zuhörer werden sozusagen in einen gemeinsamen Lebenskreis gezogen, wobei das Erzählen auf den Zuhörer hin gerichtet ist, der in dieses magische Spannungsfeld mit einbezogen wird. Dieses magische Feld des Erzählens spekuliert keineswegs auf die kritischen Fähigkeiten des Einzelnen, wie das bei Brecht geschieht, sondern definiert sich als ein magnetisches Feld, das um die beiden Seiten, nämlich Erzähler und Zuhörer, erzeugt wird und sie zu einer Einheit macht.

Das, was Brecht unter „epischem Theater“ versteht, drückt er noch präziser als im oben dargestellten antithetischen Schema im *Kleinen Organon* aus:

„Dies, dass der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, dass der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen »die epische« gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als dass der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird;

---

<sup>186</sup> Willi Fleming: *Epik und Dramatik*, Lehnen-Verlag, München 1955, S. 55

steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich Galilei denkt.“<sup>187</sup>

Nimmt aber der Schauspieler bei Brecht tatsächlich die Rolle eines Erzählers, eines Berichters ein, so dass man wirklich von epischem Theater sprechen könnte?

Der, der etwas zeigt, vorführt an einem Objekt, auch wenn er sich selbst als Objekt vorführt, mit dem er sich nicht identifiziert, und kritischen Abstand hält von dem, was er zeigt, **demonstriert** der nicht? Der Schauspieler, den Brecht fordert, erzählt nicht, sondern demonstriert die Möglichkeiten des Seins unter dem Aspekt der Veränderlichkeit der Dinge, der Situationen und der Gesellschaft, die gründlich verändert werden soll. Walter Benjamin, der auch im Widerspruch zur bürgerlichen Ästhetik und Gesellschaftstheorie gleichzeitig mit Bert Brecht seine Thesen zu einer dialektischen Kunstphilosophie der Industrie- und Mediengesellschaft des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt hat<sup>188</sup>, bemerkt:

„Was die Art der Darstellung angeht, so besteht die Aufgabe des Schauspielers im epischen Theater darin, in seinem Spiel auszuweisen, dass er seinen kühlen Kopf behält. Auch für ihn ist Einfühlung kaum verwendbar. Für solche Spielweise ist der »Schauspieler« des dramatischen Theaters nicht immer in allem vorbereitet. An Hand der Vorstel-

---

<sup>187</sup> Brecht: *Kleines Organon für das Theater*, § 49, in: B. B.: Schriften zum Theater Bd. 7, 1948-1956, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

<sup>188</sup> Brechts und Benjamins kunsttheoretischen Reflexionen und künstlerische Produktion „sind im Kontext ihres politischen und ästhetischen Einsatzes für die Etablierung einer klassenlosen sozialistischen Gesellschaft und gegen den latenten europäischen Faschismus zu betrachten.“, betont Inez Müller(: *Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*, Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel, Bd. 40, Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingbert 1993, S. 229)

lung des »Theaterspielens« kann man dem epischen Theater vielleicht am unbefangenensten nahe kommen.“

Und im nächsten Abschnitt fügt er hinzu:

„Worum es dem epischen Theater zu tun ist, lässt sich vom Begriff der Bühne her leichter definieren als vom Begriff eines neuen Dramas her. Das epische Theater trägt einem Umstand Rechnung, den man zu wenig beachtet hat. Er kann als die Verschüttung der Orchestra bezeichnet werden. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt. Noch liegt die Bühne erhöht. Aber sie steigt nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf: Sie ist Podium geworden. Lehrstück und episches Theater sind ein Versuch, auf diesem Podium sich einzurichten.“<sup>189</sup>

Indem Brecht streng gegen das Einfühlungstheater vorgeht, jenes ‚unzeitgemäße‘ Theater einer ‚unzeitgemäßen‘ Gesellschaft, die sich Bürgertum nennt und bürgerliche (für Brecht: bourgeoise) Begriffe und Erlebnisformen hat,<sup>190</sup> sind es die urtümlichen Reaktionen des Menschen, die er eigentlich ab-

---

<sup>189</sup> Benjamin, Walter: *Schriften*, S. 266f.

<sup>190</sup> Im *Kleinen Organon*, § 34, erklärt Brecht erneut: „Wie lange noch sollen unsere Seelen, im Schutz der Dunkelheit die ‚plumpen‘ Körper verlassend, eindringen in jene traumhaften oben auf dem Podium, teilzuhaben an ihren Aufschwüngen, die uns ‚ansonsten‘ versagt sind? Was für eine Befreiung ist das, da wir noch am Ende all dieser Stücke, das glücklich ist nur für den Zeitgeist (die gehörige Vorsehung, die Ordnung der Ruhe), die traumhafte Exekution erleben, welche die Aufschwünge als Ausschweifungen ahndet! Wir kriechen in den *Ödipus*, denn da



lehnt und die er für seine Zeit als veraltet ansieht.. Das unmittelbare Ergriffenwerden, das im Einfühlungstheater eintritt, und die ‚seelischen Waschungen‘ entsprechen nicht mehr den Menschen der Brechtschen Zeit. Die Amokläufe Shakespeares, die Opferakte Racines, sind unmittelbar dem Gefühl zugewandt und wirken auf die dunkle Region des Empfindens. Der Psychologe spricht hier von subkortikalen Rezeptionen.<sup>191</sup> Neben diesen subkortikalen Leistungen des Gehirns (urtümlich emotionell-affektiv) stehen die kortikalen Rezeptionen und Produktionen (intellektuell-rational), die sich im Zuge der Entwicklung des Menschen progressiv einen immer breiteren Raum erobert haben, was aber nicht ausschließt, dass auch die subkortikalen Hirnstammfunktionen das Verhalten des Menschen weitgehend bestimmen. Brecht vertraut seine Kunst nur dem Kortex-Bereich an, der das intellektuell-logische Verhalten der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters lenkt.

Das Hauptmerkmal der Epik kann aber niemals ihre Logik sein. Im Gegenteil: Wie sich die epische Erzählung über jede Kritik hinwegsetzen und den Zuhörer in diesen magischen Bann des Erzählens hineinreißen kann, wird an vielen Stellen der romantischen Erzählkunst nachgewiesen. Dabei ergießt sich der magische Strom des Erzählens auf die Zuhörer und erfüllt ihre Fantasiewelt mit Gefühlen und Bildern, die ein Erlebnisgebilde entstehen lassen, das oft der Realitätskritik nicht standhält.<sup>192</sup>

---

sind immer noch die Tabus, und Unkenntnis schützt nicht vor Strafe. In den *Othello*, denn die Eifersucht macht uns immer noch zu schaffen, und vom Besitz hängt alles ab. In den *Wallenstein*, denn wir müssen frei sein für den Konkurrenzkampf und loyal, sonst hört er auf. Diese Inkubusgewohnheiten werden auch gefördert in Stücken wie *Gespenster* und *die Weber*, in denen immerhin die Gesellschaft als ‚Milieu‘ problematischer auftaucht. Da wir die Empfindungen, Einblicke und Impulse der Hauptpersonen aufgezwungen bekommen, bekommen wir in Bezug auf die Gesellschaft nicht mehr, als das ‚Milieu‘ gibt.“

<sup>191</sup> Vgl. Kainz, Friedrich: *Psychologie der Sprache*, Bd. III, Enke Verl., Stuttgart 1954, S. 424-434

<sup>192</sup> Wie die epische Erzählung auf die Fantasie des Zuhörers einwirken kann und wie sie sich über jede Kritik setzt, wird von Fr. Kainz in einer Untersuchung über *Die Sprachästhetik der jüngeren Romantik* auseinander gelegt.

‚Episch‘ heißt also keineswegs: ‚ohne Magie‘, wie Brecht es gern sehen möchte, wenn er ‚episches Theater‘ fordert. Vom Gefühlshaften gehen die Wirkungen sowohl der dramatischen als auch der epischen Gattung aus, nicht vom demonstrierenden Intellekt. Wenn Brecht also die Eliminierung des magischen Bannkreises, das Beseitigen der Gefühle und der Einfühlung der Erlebnisakte fordert, kann ihm dies mit der Einführung ‚epischer‘ Momente nicht ganz gelingen, da echte Epik in den gleichen Bereichen wurzelt. Was Brecht unter ‚epischer Erzählkunst‘ versteht, geht nicht vom Wesenhaften der Epik aus, sondern enthüllt sich uns als *Demonstration*. Die Bezeichnung als ‚episches Theater‘ ist deshalb gewählt worden, weil die Kommentare der Sprechchöre und ‚Sänger‘ auch gelegentlich in der Form von lehrhaften und von Reflexionen unterbrochenen Erzählungen gegeben werden. Doch kann sein Gebrauch des Wortes „episch“ als nicht sehr glücklich bezeichnet werden, da es nicht auf die Erzählung, sondern auf die belehrenden Reflexionen ankommt, das Epos oder die Erzählung aber keineswegs reflektierend und belehrend zu sein brauchen, wie dies ja auch bei den homerischen Epen keineswegs der Fall ist.

„Hören Sie also die Definition des Aristoteles von der Tragödie, lassen Sie uns hernach die Dreistigkeit haben, unsere zu geben. Ein großes Unternehmen, aber wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unserem Auge geschliffen sind.“

(J.M.R. Lenz: Anmerkungen übers Theater, Gesammelte Schriften, München und Leipzig, Bd. V, o. J)

Die Theoretiker im Gefolge Brechts haben nun, von dieser nicht unumstrittenen ‚epischen‘ Bezeichnung seiner Kunst ausgehend, die Theorie des ‚epischen Theaters‘ in einer Weise ausgebaut, die – ganz im Gegensatz zu Brecht selbst, der *seinen* Gegensatz zu Aristoteles und der antiken Tragödie durchaus präzise und eindeutig formuliert hat<sup>193</sup> – sehr heterogene Dinge zusammenbringt und daher in Bezug auf sehr grundlegende Begriffe nur Verwirrung stiften kann. In einem vielgelesenen kleinen Buch von M. Kesting über das epische Theater und zur Struktur des modernen Dramas möchte z. B. die Autorin als *aristotelisch* eine Dramaturgie bezeichnen, „die mehr oder weniger den Forderungen nach den berühmten Einheiten, nach Kausalität der Handlungsfolge, Verflochtenheit der Szenentechnik, nach Konflikt und Auslösung der Katastrophe nachzukommen sucht, als *nichtaristotelisch* aber eine Dramaturgie, die all diese Anweisungen außer acht lässt, d.h. die Hand-

---

<sup>193</sup> An diesem Punkt muss wohl betont werden, dass Brecht in seinen theoretischen Auffassungen seine Polemik nicht in erster Linie gegen Aristoteles und die Katharsis-Vorstellung der Alten richtet, sondern vielmehr gegen den Gebrauch, den die spätbürgerliche Literatur und Ästhetik von der aristotelischen Katharsis machte, bzw. gegen das spätbürgerliche Theater, das seiner Meinung nach die menschlichen gesellschaftlichen Zusammenhänge und Ursachen menschlichen Verhaltens deutlich verschleierte. Nach Brecht bestand der Zweck des bürgerlichen Theaters darin, das Publikum mit den Widersprüchen zu versöhnen, und aus diesem Grunde wendet er sich gegen die spätbürgerliche Katharsis-Praxis. (Vgl. Brecht, B.: *Über eine nichtaristotelische Dramatik* (Die Übernahme des Bürgerlichen Theaters), in: B. B.: *Schriften zum Theater*, Bd. 3, 1933-1947, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 121-149.

Dazu s. auch Anm. 190

lung dehnt sich frei aus in Raum und Zeit, sie folgt nicht den Gesetzen der Handlungskausalität; die Szenentechnik unterliegt dem Prinzip der Reihung und der Selbstständigkeit der einzelnen Teile; das Drama kann eine umfassendere Sicht, eine höhere Objektivität annehmen, wie sie, nach der Schiller-Goetheschen Formulierung allgemein dem *Epos* eigen ist.“<sup>194</sup> Von diesem Standpunkt aus gehört Shakespeare, den Brecht nach seiner Auffassung mit vollem Recht ganz und gar auf die Seite der antiken Tragödie gestellt hatte, auf die Seite des epischen Theaters. Aber auch die Begriffsbestimmung der antiken Tragödie ist nicht sehr glücklich. Im Drama des Aischylos überwiegen tatsächlich noch die episch-lyrischen Elemente, die sich erst „bei Sophokles und Euripides immer mehr zu Gunsten der dramatischen Handlung verringerten“<sup>195</sup>. Aber unmittelbar darauf heißt es, dass „sich das Epische in den Tragödien des Euripides verbreitete“<sup>196</sup>, so dass nur Sophokles übrig bleiben kann, bei dem sich das episch-lyrische Element verringert hatte, aber doch auch ‚noch‘ in beträchtlichem Umfang vorhanden war.

In diesem Punkt berührt sich zugleich eine weit verbreitete Schule philologisch-humanistischer Interpreten und Bewunderer der antiken Tragödie mit der Theoretikerin der un- und antiaristotelischen Dramatik, indem sie die Ansicht vertreten, die antiken Dramatiker, und hier nun gerade Sophokles und Euripides, hätten auf die Einheit der Handlung keinen besonderen Wert gelegt, sondern vielmehr auf die Wirksamkeit der einzelnen Szenen. Wenn man aber die logische Konsequenz aus alledem zu ziehen versucht, scheint Aristoteles seine Regeln nicht von der antiken Tragödie abgezogen zu haben und für diese aufgestellt zu haben, sondern für das französische Theater des 17. und 18. Jahrhunderts.

---

<sup>194</sup> Kesting, Marianne: *Das epische Theater*, Zur Struktur des modernen Dramas, siebte Aufl., Kohlhammer, Stuttgart 1959, S. 10f.

<sup>195</sup> Ebd., S. 22

<sup>196</sup> Ebd.

Die von dieser philologischen Schule vertretene Ansicht würde freilich nur für die Frage der Einheit der Zeit und des Ortes geltend sein, für die Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* gezeigt hat, dass sie auch bei Aristoteles nur eine untergeordnete Rolle spielen und aus den besonderen Bedingungen des antiken Theaters abgeleitet sind, so dass sie für das moderne Theater keine Gültigkeit haben. Diese besonderen Bedingungen ergeben sich bis zu einem gewissen Grade aus der dauernden Anwesenheit des Chores, eine Schwierigkeit, die jedoch ohne die Wahrung dieser Einheiten überwindlich ist, vor allem aber daraus, dass das antike Theater keinen Vorhang hatte, und besonders nachdem die Dekoration, die bei offener Bühne ja nicht geändert werden kann, eine bedeutendere Rolle zu spielen begonnen hatte. Als Beispiele dazu können uns auch die älteren Stücke des Äschylus dienen: In den *Aitnaiai* gab es mindestens viermaligen Ortswechsel und im letzten Stück der letzten von ihm aufgeführten Trilogie, in den *Eumeniden*, hat sich Äschylus über die Forderung der Einheit der Zeit und des Ortes hinweggesetzt.

Dasselbe gilt aber nicht für die Einheit der ‚Handlung‘, von der Lessing wiederum mit Recht gesagt hat, dass sie eine unabdingbare Regel des Dramas ist, deren Verletzung immer einen Mangel bedeutet. Aber hier ist die Unklarheit am größten. Das erste Missverständnis, das beseitigt werden muss, ergibt sich aus der Übersetzung der griechischen Ausdrücke  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$  und  $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\iota\varsigma$  mit ‚Handlung‘. Denn das Wort  $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\iota\varsigma$  bedeutet – wie es im vorigen Abschnitt erläutert worden ist – nicht dasselbe wie das deutsche Wort, sondern schließt neben dem, was der Mensch tut, auch das, was ihm widerfährt, mit ein. Die Behauptung also, dass ‚Handeln‘ nur ein unaufhörliches Agieren, sich Entscheiden, Taten Vollbringen bedeute, erweist sich als mangelhaft. Daraus entsteht allerdings die Beobachtung, dass eine ganze An-

zahl der Tragödien des Äschylus – und nicht nur die frühesten – ‚noch‘ keine Handlung haben, nach Meinung von M. Kesting sogar die *Sieben gegen Theben*, in denen (verhältnismäßig) sehr entscheidend gehandelt wird. Unrichtig an dieser Beobachtung ist nur das ‚noch‘. Denn auch in Sophokles’ *König Ödipus* wird nicht gehandelt, weniger als in den *Sieben gegen Theben*, sondern ans Licht gebracht, was früher geschehen ist. Dasselbe gilt auch für den *Ödipus auf Kolonos*.

Die Einheit der Handlung wird definiert als das *Nichtepisodenhafte* und dadurch, dass das Drama als ein Ganzes bezeichnet wird, das – immer nach Aristoteles – Anfang, Mitte und Ende hat. Dadurch unterscheidet sich das Drama vom Epos, für das die Forderung der Einheit zwar auch, aber in geringerem Maße besteht. Neben dem Verbot des Episodenhaften spricht Aristoteles auch von einer anderen Forderung, die aber noch wichtiger ist: Er spricht von dem *εἰκόσ* und *ἀναγκαῖον* unter anderem in Bezug auf *τῷ ποιῶ τά ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν*, was bedeutet, dass, was eine Person im Drama sagt und tut, wie sie auf das, was ihr zukommt, reagiert, ihrem innerhalb des Stückes einheitlichen Wesen, ihrem *ἦθος* (das bei Antigone ein anderes ist als bei Ismene, bei Ödipus anders als bei Iokaste, bei Elektra anders als bei Chrysothemis, die sich jeweils im selben Stück in der selben Lage befinden, aber unterschiedliche Haltungen dieser Lage gegenüber einnehmen) entsprechen muss. Mit anderen Worten: Die Personen des Dramas müssen so reden und handeln, wie es ihrem Charakter entspricht. Darauf kann aber der moderne moralisierende Dichter am allerwenigsten verzichten, denn sein *fabula docet* beruht eben darauf, wie ein Mensch einer bestimmten Art sich unter bestimmten Umständen verhalten wird und wie er auf eine bestimmte Situation reagieren wird (wie etwa die Magd Grusche und die Gouverneursfrau im Kaukasischen Kreidekreis, um bei Brecht zu

bleiben). Auch in diesem Punkt findet sich das ‚antiaristotelische‘ Drama im Grunde in Übereinstimmung mit Aristoteles. Allerdings wird hier bei dem modernen Dichter noch die Frage angeschlossen, wie die Dinge so geändert werden können, dass die Person nicht mehr so zu handeln braucht, und wie die Umstände, unter denen sie handelt, durch eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse beseitigt werden können. Auch wenn diese Neuerung wichtig ist und ideologische und philosophische Ausdehnungen haben kann, ändert dies nichts an der Einheit, die gefordert wird.

Der wirkliche tiefgreifende Unterschied zwischen der antiken Tragödie und einem großen Teil, wenn auch durchaus nicht der Gesamtheit der modernen Dramatik liegt **in der Behandlung des Moralischen**. Sowohl Corneille wie Brecht haben beispielsweise die Auffassung vertreten, dass das Moralische in der antiken Tragödie nicht die Rolle spielt, die sie ihm in ihren (nicht Dramen, sondern) Stücken zugewiesen haben. Aber das kann nicht bedeuten, dass es den antiken Tragikern nur darauf angekommen sei, ‚gute Stücke‘ zu schreiben, besonders wenn ein Stück nur nach dem formalen Aufbau und seiner Bühnenwirksamkeit beurteilt und demnach als ‚gut‘ bewertet wird. Dass die Inszenierung allein kein ausreichendes Kriterium darstellt – auch für Aristoteles war die *ᾠψις* relativ unwichtig<sup>197</sup> –, ergibt sich daraus, dass sie sich, ohne dass an dem Stück selbst etwas geändert wird, völlig ändern kann. Sonst wären sehr viele moderne Dichter und Dramatiker und als erster unter ihnen Ibsen – der in der Bühnentechnik kaum von irgend einem Dichter irgend einer Zeit übertroffen worden ist – Euripides an der dramatischen Kunst weit überlegen, der im Technischen keineswegs vollkommen gewesen ist, wie auch schon Aristoteles bemerkte. Indes hat er ihn als den *πραγικώτατος* der antiken Tragödiendichter bezeichnet.

---

<sup>197</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik*, V. 1450b 16-21

Die Dramen, deren Einfluss am unvergänglichen ist und die über Jahrhunderte hinaus eine ungeheure Wirkung ausgeübt haben und heute noch auf den Leser ausüben, gehören gerade zu denen, die keine unmittelbare moralische Wirkung angestrebt zu haben scheinen, weder der von Corneille noch in der von Brecht angestrebten Art. Und doch liegt ihre Unvergänglichkeit über alle technischen Vorzüge hinaus an der Darstellung des Moralischen. Wenn diese Dramen auch nicht Moral predigen wollen, so ist doch das Moralische der Stoff, aus dem sie gemacht sind, wie denn auch das Leiden, das in einer Tragödie dargestellt wird, seinem Wesen nach nicht nur physisches oder psychisches, sondern auch moralisches Leiden ist. Dagegen tritt – wie gesagt – die Theaterkunst Brechts auf.

Obwohl Brecht aber sein Theater ausdrücklich ‚lehrhaft‘ nennt, und das Theater, das dem Vergnügen dienen soll und zu dem er auch das ‚aristotelische‘ Theater zu rechnen scheint, um den Unterschied ganz krass hervorzuheben, gelegentlich als ‚kulinarisch‘ bezeichnet, will er doch selbst nicht darauf verzichten, dass sein Theater dem Zuschauer auch Vergnügen bereite. Bei Brecht handelt es sich um das produktive Vergnügen der ‚Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters‘. Auch darauf, dass der Zuschauer sich an die Stelle der dargestellten Personen versetze, sich bis zu einem gewissen Grad mit ihnen identifiziere, will und kann Brecht nicht ganz verzichten. Durch den sogenannten ‚Verfremdungseffekt‘ sollen Zuschauer und Schauspieler nur daran gehindert werden, sich diesem Einfühlungsprozess ganz zu überlassen und in der Figur ganz aufzugehen, und stattdessen in eine gewisse Distanz zu den dargestellten Personen und Vorgängen zu treten versuchen, um über die Ereignisse nachdenken zu können. Trotz der Tatsache, dass nur bei Brecht dieser ‚Verfremdung von Zuständen‘ eine solche Begriffsbestimmung und Aufgabe zugesprochen wird, dass sie nämlich so eng



mit der geschulten Kritik und dem Ziel der Veränderung der gesellschaftlichen Begebenheiten verbunden ist, kann auch der vielzitierte ‚Verfremdungseffekt‘ nicht als eine ausschließlich Brechtsche Erfindung angesehen werden. Auch der antiken Tragödie fehlt diese Technik nicht ganz: Schon die Masken, die eigentümliche Kleidung, und vieles andere musste distanzbildend wirken, vor allem aber der Chor mit dem episch-lyrischen Element, wie ja auch die Sprechchöre von Brecht als eines der wichtigsten Mittel zur Erzielung des ‚Verfremdungseffekts‘ benützt werden. Dadurch wird auch Distanz geschaffen und Anlass zum Nachdenken gegeben, aber mit dem Unterschied, dass der Reflexion des Zuschauers größere Freiheit gelassen wird. Sie wird nicht einseitig in eine bestimmte vom Dichter gewollte Richtung gelenkt. Demnach ist auch der ‚Verfremdungseffekt‘ geringer und die Identifizierung mit den dargestellten Figuren wird nicht so oft unterbrochen oder technisch gestört.

Aus der Natur der Sache ergibt sich, dass ein Drama, dessen Zweck es ist, zu einer Beseitigung ganz bestimmter gesellschaftlicher Zustände aufzurufen, diese seine Wirkung verlieren muss, sobald die entsprechende Änderung tatsächlich erreicht ist; und wenn dies der hauptsächliche Zweck der dramatischen Dichtung ist, so muss der Dichter allerdings wünschen, dass seine Stücke so schnell wie möglich veralten und das Interesse verlieren. Dem würde wohl Brecht zustimmen müssen und die länger dauernde Wirkung der antiken hellenischen Tragiker und Shakespeares damit zu erklären versuchen, dass das ‚Vergnügen‘, das sie dem Zuschauer bereiten, ein „barbarisches“<sup>198</sup> sei und dass in den Menschen auch heute noch etwas „Barbarisches“ stecke...

---

<sup>198</sup> Brecht, B., *Notiz vom 18. Januar 1948*, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*, S. 17