Theater und Kybernetik

Zu Brechts Realismus der Relationen und Funktionen[1]

Hans-Christian von Herrmann

1. Die Wirklichkeit der Möglichkeiten

Bertolt Brechts episches Theater fordert von seinen Schauspielern, im Alltag auffindbare Verhaltensweisen auf der Bühne vorführen zu können, um sie so dem Publikum zur Beurteilung vorzulegen. Die Formulierung dieses Programms erfolgt Ende der zwanziger Jahre unter offener Bezugnahme auf John B. Watsons Behaviorismus.[2] In lyrischer Form entfalten es 1930 auch die Gedichte *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner.*[3] Beschreibung und Neugestaltung sind in dieser Ästhetik des Verhaltensstudiums von Anfang an eng miteinander verbunden. Mitte der fünfziger Jahre tritt Brechts Theaterarbeit mit den Pariser Gastspielen des Berliner Ensembles in eine neue Rezeptionsphase ein. Nun sind es Strukturalismus und Kybernetik, die ihren epistemischen Resonanzraum bilden. Dafür stehen zunächst die Artikel und Kommentare, die Roland Barthes in den Jahren 1954 bis 1960 dem Theater Brechts gewidmet hat.[4] Zu den Mitarbeitern, die 1955 gemeinsam mit Brecht die Inszenierung

---

1 | Zuerst erschienen in: *Zeitschrift für Semiotik* 33/3-4 (2012), 325-337. Der Text wurde für diese Veröffentlichung durchgesehen und geringfügig überarbeitet.

2 | Vgl. Reiner Steinweg: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart 1976, 147.

3 | Vgl. Helmut Lethen, Erdmut Wizisla: »›Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn.‹ Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis«, in: *The Brecht Yearbook* 23 (1998): *drive b: Brecht 100*, hg. von Marc Silberman, 142-146, 144.

4 | Roland Barthes: *»Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.« Schriften zum Theater*, übers. von Dieter Hornig, Berlin 2001. Noch in einem Aufsatz von 1975 betont Barthes: »Ja, das Theater Brechts ist ein Theater des ›Zeichens‹.« (Roland Barthes: »Brecht und der Diskurs. Beitrag zu einer Untersuchung der Diskursivität« [1975], in: ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2006, 241-251, 248.

des *Kaukasischen Kreidekreises* nach Paris begleiteten, gehörte auch der junge Regisseur Manfred Wekwerth. Mit seiner ab 1968 verfassten Dissertation *Theater und Wissenschaft* promovierte er 1970 bei Werner Mittenzwei, Ernst Schumacher und Rita Schober an der Berliner Humboldt-Universität. Die Arbeit erschien im gleichen Jahr in den *Arbeitsheften der Akademie der Künste,*[5] 1974 dann in einer überarbeiteten Fassung im Carl Hanser Verlag.[6] Der Text stellt, wie Wekwerth es später auf seiner Website formulierte, den »Versuch« dar, »moderne Wissenschaften (Semiotik, Linguistik z.B.) für das Theater nutzbar zu machen.«[7] Tatsächlich unternimmt es die Arbeit, eine Semiotik des Theaters zu entwerfen, in dessen Zentrum der Begriff des ›Modells‹ steht. Ein 1968 in der Zeitschrift *Sinn und Form* veröffentlichter Vortrag Wekwerths macht deutlich, dass dabei das kybernetische Denken von Georg Klaus den entscheidenden theoretischen Hintergrund bildete:

»Brecht verzichtete nicht auf die mobilisierende Utopie. Sie klingt in jedem seiner Sätze. Sie ist nicht das Gegenteil von Wirklichkeit, sondern ihre notwendige, planende, spielende, hoffende menschliche Durchdringung. Sie ist die Wirklichkeit der Möglichkeiten. Sie kann bestehen in der Erwartung einer besseren Zukunft, aber auch in der Meisterung heutiger Probleme. Und vor allem darin. Und so verstehe ich Theater der nächsten Jahrzehnte. Programmatisch möchte ich daher nicht mit dem Zitat eines Künstlers abschließen. Wenige außer Brecht haben dafür schon eine Sprache gefunden. Das Zitat ist entnommen dem Buch *Spezielle Erkenntnistheorie* des bedeutenden marxistischen Philosophen Georg Klaus. Er sagt: ›Die moderne Kybernetik hat erkannt, daß die höchste Form kybernetischer Systeme diejenige ist, die ein inneres Modell der Außenwelt besitzt, ein inneres Modell, an dem alles, was in der Außenwelt, soweit sie dieses System betrifft, vor sich gehen soll, zunächst *durchgespielt* wird, so wie der Generalstab die Vorgänge auf dem wirklichen Schlachtfeld vorher im Planspiel erprobt.‹ Ginge ähnliches nicht auch für Theater? Nicht nur um zu erfahren, wie man diese Welt meistert (das erfährt man anderswo auch), sondern vor allem, sich in der Lust zu schulen, sie zu meistern?«[8]

---

5 | Manfred Wekwerth: »Theater und Wissenschaft. Überlegungen für die siebziger Jahre«, in: *Arbeitshefte der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin* 3 (1970).

6 | Manfred Wekwerth: *Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen*, München 1974. Eine leicht überarbeitete Neuauflage erschien 2007: *Chance oder Abgesang? Theater im Zeitalter der Wissenschaften*, Eigenverlag des Verfassers.

7 | www.manfredwekwerth.de/biographisches.html (Zugriff 15.10.2017). Manfred Wekwerth starb im Juli 2014 in Berlin.

8 | Manfred Wekwerth: »Das Theater Brechts 1968«, in: *Sinn und Form* 20 (1968), 542-570, 570. Das Zitat im Zitat stammt aus Georg Klaus: *Spezielle Erkenntnistheorie. Prinzipien der wissenschaftlichen Theoriebildung*, Berlin 1966 [1965], 59. Zu Klaus vgl.

Diese auf den ersten Blick überraschende technokratische Funktionsbestimmung, die Wekwerth hier für das Theater vornimmt, kehrt in seiner Dissertation wieder, wenn auch in einer stärker philosophischen Terminologie. »Das System der Sprache«, so heißt es dort,

»ist ein wesentliches Mittel menschlicher Erkenntnis. Sie liefert Abbilder der Wirklichkeit. Aber sie ist als Produkt selbst Abbild menschlicher Tätigkeit, und die Abbilder, die sie von der Wirklichkeit liefert, sind alles andere als Spiegelbilder. Sie sind aktive Rezeption der Wirklichkeit durch den Menschen. Erst in der tätigen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit kann der Mensch die Strukturen (Zusammenhänge) dieser Wirklichkeit erfahren und sie analog dazu in seinem Bewußtsein ›modellieren‹. Dieses Modell, das der Mensch von der Außenwelt in seinem Kopf hat, entwickelt sich in dem Maße, wie sich die menschliche Praxis entwickelt.«[9]

In dem kurzen Literaturverzeichnis der Arbeit ist Klaus mit fünf Titeln sehr prominent vertreten.[10] Die darin auf vielfältige Weise formulierte Grundeinsicht, »in einem wissenschaftsgeschichtlichen Zeitalter abstrakter wissenschaftlicher Strukturen« zu leben,[11] wird bei Wekwerth nicht etwa zur Forderung, neue »Mittel« im Theater zu verwenden, sondern die Wissenschaft »zu einer Quelle« seiner künstlerischen Haltung gegenüber der Welt werden zu lassen. »Nicht die Formeln allein sind ihr Ausdruck, sondern die Freude an ihnen. Aber auch die alltägliche Wissenschaftlichkeit, die Brecht lobt, wenn jemand trotz des Sonnenscheins sich einen Regenmantel mitnimmt in Erwartung schlechten Wetters. Hier zeigt sich Plan und Fähigkeit des Veränderns, also Menschlichkeit.«[12] Wissenschaftliche Erkenntnis als abstrahierende und damit zugleich wirklichkeitsüberschreitende Beschreibung oder Abbildung – das ist die semiotische Grundeinsicht, die Wekwerth von Klaus übernimmt. »Abbildung der Wirklichkeit«, so liest man in der *Speziellen Erkenntnistheorie*, »ist also nicht passives Fotografieren derselben, sondern aktive, konstruktive Tätigkeit. Dabei entsteht eben mehr als nur eine Fotografie, freilich auch weniger insofern, als Unwesentliches beiseite gelassen ist.«[13] Gerade einem Brecht-

---

auch Stefan Artmann: *Historische Epistemologie der Strukturwissenschaften*, München 2010, 67-102.

9 | Wekwerth: *Theater und Wissenschaft* [1970], 31.

10 | Genannt werden in Anm. 19 und Anm. 24 folgende Titel von Georg Klaus: *Semiotik und Erkenntnistheorie*, Berlin 1963; *Die Macht des Wortes*, Berlin 1968; *Spezielle Erkenntnistheorie*, Berlin 1965; *Moderne Logik*, Berlin 1966 [1964]; *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, Berlin 1966.

11 | Klaus: *Spezielle Erkenntnistheorie*, 309.

12 | Wekwerth: Theater und Wissenschaft [1970], 6.

13 | Klaus: *Spezielle Erkenntnistheorie*, 84.

Schüler mussten Formulierungen wie diese einleuchten, könnten sie doch auch der Theorie des Verfremdungs- oder V-Effekts entnommen sein. Damit aber eröffnet sich eine Perspektive, die Brechts theaterästhetische Schriften im Rückblick als eine ›Vorgeschichte‹ strukturalistischer und kybernetischer Positionen erscheinen lässt. Wekwerths an Georg Klaus orientierte Lektüre dieser Schriften hätte somit einen Grundzug herausgearbeitet, der zwar seit den zwanziger Jahren in ihnen angelegt war, aber erst im Kontext strukturwissenschaftlicher Theorien,[14] die auch Kunst und Wissenschaft in ein neues Verhältnis treten ließen, sichtbar und explizit werden konnte. In diesem Sinne soll im Folgenden die Affinität des epischen Theaters zu Experimentalwissenschaft und Technik seit den zwanziger Jahren rekapituliert werden, um anschließend Wekwerths Dissertation genauer situieren zu können.

2. Eingriff der Technik

»Das epische Theater«, schrieb Walter Benjamin 1931, »gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen.« Und Benjamin fährt fort mit einem Beispiel, dem »primitivste(n)«, wie er meint, nämlich mit einer

> »Familienszene. Plötzlich tritt da ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, ein Kopfkissen zu ballen, um es nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um einen Schupo zu holen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. ›Tableau‹, wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: der Fremde stößt jetzt auf den Zustand: zerknülltes Bettzeug, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch die gewohnteren Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht viel anders ausnehmen. Je größeres Ausmaß freilich die Verwüstungen unserer Gesellschaftsordnung angenommen haben (je mehr wir selber und die Fähigkeit, von ihnen uns noch Rechenschaft zu geben, angegriffen sind), desto markierter wird der Abstand des Fremden sein müssen.«[15]

Benjamin zufolge ist die dramaturgische und theaterästhetische Grundfigur des epischen Theaters also das plötzliche Hereintreten eines Fremden in eine geschlossene Szenerie, das den kontinuierlichen Ablauf des Geschehens unterbricht und an seiner Stelle Differenzen und Relationen hervortreten lässt. Man

14 | Eine wissenschaftsphilosophische Darstellung der im 20. Jahrhundert neben Natur- und Geisteswissenschaften tretenden Strukturwissenschaften unternimmt Artmann: *Historische Epistemologie.*

15 | Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater? (1). Eine Studie zu Bertolt Brecht«, in: ders.: *Versuche über Brecht*, Frankfurt a.M. 1981 [1966], 17-29, 20f.

könnte auch sagen, dass das Theater hier von der gewöhnlichen Anschaulichkeit in den Modus der Strukturbeschreibung wechselt. Insofern meint das Wort vom eintretenden Fremden nicht eigentlich eine konkrete dramatische Figur. Benjamin zielt hier vielmehr auf das theatrale Geschehen im Ganzen und vor allem auch auf das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum. Nicht ›Einfühlung‹, wie Brecht es nannte, soll hier herrschen, sondern das Fremdwerden dessen, was man auf der Bühne sieht, obwohl es doch bekannte oder allzu bekannte Vorgänge sind. So heißt es in einer Fassung von Benjamins Brecht-Kommentar aus dem Jahr 1939: »Das epische Theater, meint Brecht, hat nicht so sehr Handlungen zu entwickeln, als Zustände darzustellen. Darstellung ist aber nicht Wiedergabe im Sinne der naturalistischen Theoretiker. Es handelt sich vielmehr vor allem darum, die Zustände erst einmal zu entdecken. (Man könnte ebensowohl sagen: sie zu verfremden.) Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen.«[16] Ein konkretes Mittel, mit dem diese Verfremdung geschieht, ist die Verwendung von Schrifttafeln als Teil des Bühnenbildes oder von Songs, die das Geschehen unterbrechen und kommentieren. Es ist aber auch das Bühnenbild selbst, das alles Realistische vermeidet und damit alles Abbildhafte verliert, um stattdessen, zusammengesetzt aus mobilen Elementen, nur das zu zeigen, was wirklich für die Aktion vonnöten ist. »Wir haben«, so notiert Brecht um 1937/38,

> »den *Augenschein* aufgegeben. Was wir aufgebaut haben, gleicht nur in wenigen Stücken dem wirklichen Ort, oder überhaupt einem wirklichen Ort. [...] Wie stehen wir zum Augenschein? Die Psychologie sagt uns, daß je nach dem Gebrauch, den die Menschen von einem Ort machen, ein anderer Augenschein entsteht. [...] Da wir uns der Einfühlung unserer Zuschauer nicht bedienen wollen, sehen wir keine andere Möglichkeit, dem Gebrauch Rechnung zu tragen, den unsere Figuren vom Ort machen, als indem wir Stücke des Ortes mit Elementen mischen, welche diesen Gebrauch deutlich aufzeigen.«

So geschieht etwa der »Aufbau« einer für das »Spiel« des epischen Theaters »geeigneten Straße« »in mobilen Elementen«, die »eine Reihe von Merkmalen« besitzen, aber »nur eine lückenhafte Abbildung« einer »realen Straße« geben.[17] Eine solche fragmentarische Darstellung richtet sich, wie Brecht sagt, an den »umordnende[n] Geist (den der Zuschauer haben oder bekommen soll)«,[18] denn »unsere *mobilen Elemente* sind [...] Merkmale gesellschaftlicher Prozes-

16 | Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater (2)« [1939], in: ders.: *Versuche über Brecht*, 32-39, 35.

17 | Bertolt Brecht: *Werke*, 30 Bde., Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1993, Bd. 22: *Schriften 1933-1942*, 251f.

18 | Ebd., 250.

se«,[19] die vom Zuschauer als veränderbar erkannt werden sollen. »Die Imitation einer Fabrikansicht sagt wenig aus, weil auch die Ansicht eines Fabrikhofs selbst wenig hergibt [...] Die Kunst des Abstrahierens muß von *Realisten* angewendet werden.«[20] Abstraktion im Dienste des Realismus – diese Forderung hatte Brecht schon 1931 im *Dreigroschenprozeß* formuliert. Der Realismus des epischen Theaters ist nämlich ein Realismus der Relationen und Funktionen:

»Die Lage wird dadurch kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt fast nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus.«[21]

Brechts ›episches‹ oder ›nicht-aristotelisches‹ Theater unterschied sich vom ›dramatischen‹ Theater, insofern es den Handlungszusammenhang zugunsten von Verhaltensstudien vernachlässigte. Benjamin teilte Brechts Sicht auf die epochale Bedeutung dieser Neuerung und verglich sie mit Bernhard Riemanns Einführung der nicht-euklidischen Geometrie.[22] So teilt sich die Theatergeschichte in ein post und ante Brecht. Die 1930 erschienenen »Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*« stellen in diesem Sinne tabellarisch die dramatische und die epische Form des Theaters einander gegenüber: dort der »Mensch als bekannt vorausgesetzt«, hier der Mensch als »Gegenstand der Untersuchung«; dort der »unveränderliche Mensch«, hier der »veränderliche und verändernde Mensch«; dort das kontinuierliche »Wachstum«, hier die diskontinuierliche »Montage«; dort »das Geschehen linear«, hier das Geschehen »in Kurven«; dort »evolutionäre Zwangsläufigkeit«, hier nichtdeterminierte »Sprünge«; dort der »Mensch als Fixum«, hier der »Mensch als Prozess«.[23]

Als Beispiel sei an dieser Stelle auf das Stück Brechts verwiesen, das auch Benjamin als paradigmatisch für die neue epische Theaterästhetik erschien – das 1926 in Darmstadt uraufgeführte *Mann ist Mann*. Zu sehen ist darin der ganz und gar undramatische, dafür aber umso technischere Umbau eines

19 | Ebd., 255.

20 | Ebd., 263.

21 | Bertolt Brecht, »Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment« [1931], in: ders.: *Werke*, Bd. 21, 448-514, 469.

22 | Benjamin: »Was ist das epische Theater (2)«, 34f.

23 | Bertolt Brecht: »Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, in: ders.: *Werke*, Bd. 24, 74-84, 79.

gewöhnlichen Hafenarbeiters in eine »menschliche Kampfmaschine«.[24] In einem ›Zwischenspruch‹ wird dies nach dem Ende der 8. Szene von der Kantinenbesitzerin Leokadja Begbick wie folgt kommentiert: »Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann./Und das ist etwas, was jeder behaupten kann. Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann/Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann./Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert/Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.«[25] Und in der Fassung von 1938 stellt der Soldat Jesse Mahoney in ganz ähnlicher Weise fest: »Ich sage Ihnen, Witwe Begbick, von einem weiteren Gesichtspunkt aus ist, was hier vorgeht, ein historisches Ereignis. Denn was geschieht hier? Die Persönlichkeit wird unter die Lupe genommen, dem Charakterkopf wird nähergetreten. Es wird durchgegriffen. Die Technik greift ein. Am Schraubstock und am laufenden Band ist der große und der kleine Mensch, schon der Statur nach betrachtet, gleich.«[26]

Die Rede ist hier recht deutlich von tayloristischen und fordistischen Verfahren der Arbeitsorganisation und Massenproduktion.[27] Blieben diese Bezugnahmen auf die inhaltliche Ebene beschränkt, wären sie nicht besonders erwähnenswert, handelt es sich doch um Fragen, die in jener Zeit keineswegs nur von Wirtschaftsfachleuten, sondern von einer breiten Öffentlichkeit diskutiert wurden. Tatsächlich aber erscheinen diese Äußerungen als ästhetische Selbstreflexion des Bühnengeschehens und die angesprochenen Verfahren damit als Modell für die künstlerische Formgebung. »Die Formen des epischen Theaters«, heißt es auch bei Benjamin, »entsprechen den neuen technischen Formen [...] Es steht auf der Höhe der Technik.«[28]

Der Eingriff der Technik und der Umbau eines ›Charakterkopfes‹ in einen Soldaten der britisch-indischen Armee wird in Brechts Komödie daher auch keineswegs kritisiert, sondern auf clowneske Weise affirmiert. Dies lediglich einer Verirrung des jungen, marxistisch noch wenig geschulten Brecht im Zuge von Neuer Sachlichkeit und Amerikanismus zuzuschreiben, wäre vollkommen verfehlt. Denn auch nach dem Zweiten Weltkrieg blieb die techni-

24 | Bertolt Brecht: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig* [1927], in: ders.: *Werke*, Bd. 2, 93-168, 157.

25 | Ebd., 123.

26 | Bertolt Brecht: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig*, in: ders.: *Werke*, Bd. 2, 169-227, 206.

27 | Siehe dazu ausführlicher: Hans-Christian von Herrmann: *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*, München 1996, 143-193.

28 | Benjamin: »Was ist das epische Theater? (1)«, 22.

sche Rationalität für Brechts Schriften unverändert ein maßgeblicher Orientierungspunkt. So liest man etwa im *Kleinen Organon* von 1953:

»Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters in unserm Theater vergnüglich einnehmen wollen? [...] Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluß besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft. Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf daß wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken.«[29]

Wie schon in den zwanziger Jahren werden Natur und Gesellschaft hier bei Brecht als Felder wissenschaftlich-technischer Interventionen begriffen. Was sich nun allerdings verändert hat, ist das Verhältnis, in dem sich Kunst und Technik aufeinander beziehen. Hatten die Formen der industriellen Massenproduktion Brechts Theater zuvor als Material einer antibürgerlichen Ästhetik gedient, so ist es nun die Kunst, in der die dem ›wissenschaftlichen Zeitalter‹ eigentümliche Weise des Produzierens zum Vorschein kommt. Nicht die Kunst folgt hier also der Technik, sondern Technik und Wissenschaft werden im Lichte der Kunst überhaupt erst als ein Produzieren erkennbar, und zwar als ein Produzieren, bei dem der Mensch sich auf der Höhe der ihm eigenen Möglichkeiten bewegt (der ›veränderliche und verändernde Mensch‹, der ›Mensch als Prozess‹, hieß es in den Anmerkungen zur Oper *Mahagonny*).

Dieser Technik- und Wissenschaftsoptimismus blieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg ungebrochen in Brechts Arbeit bestehen. Der Grund dafür, dass hier keine der *Dialektik der Aufklärung* vergleichbare Wendung gegen Szientismus und Technokratie der Moderne erfolgte, liegt darin, dass Brecht sein poetologisches Programm eben nicht als autonomieästhetischen Einspruch gegen die aufgeklärte und verwaltete Welt konzipierte, sondern als Beförderung der Transformation von Natur in Kultur beziehungsweise Technik. Dementsprechend fordert das *Kleine Organon* eine Darstellungsweise »die den beobachtenden Geist frei und beweglich erhält.« Der Zuschauer

»muß sozusagen laufend fiktive Montagen an unserm Bau vornehmen können, indem er die gesellschaftlichen Triebkräfte in Gedanken abschaltet oder durch andere ersetzt, durch welches Verfahren ein aktuelles Verhalten etwas ›Unnatürliches‹ bekommt, wodurch die aktualen Triebkräfte ihrerseits ihre Natürlichkeit einbüßen und handelbar

29 | Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt a.M. 1960 [1953], 16f.

werden. [...] Dies ist, wie der Flußbauer einen Fluß sieht, zusammen mit seinem erstmaligen Bett und manchem fiktiven Bett, das er hätte haben können, wäre die Neigung des Plateaus verschieden oder die Wassermenge anders.«[30]

So wird der Zuschauer in Brechts Theater zu einem Ingenieur, der die Wirklichkeit (Natur und Gesellschaft) als unendliche Konstruktionsaufgabe begreift.

Voraussetzung dafür ist, dass die Kunst die »Regeln« im »Zusammenleben« der Menschen »als vorläufige und unvollkommene« erkennbar macht. In der damit ermöglichten Überschreitung des Wirklichen liegt auch das eigentliche »Vergnügen«, das Brecht ästhetisch erzeugen will. »In diesem läßt das Theater den Zuschauer produktiv, über das Schauen hinaus. In seinem Theater mag er seine schrecklichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, genießen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung. Hier produziere er sich in der leichtesten Weise; denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst.«[31]

Bereits gut zwei Jahrzehnte zuvor hatte die Kantinenbesitzerin Leokadja Begbick in *Mann ist Mann* die Zuschauer wissen lassen: »Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden den Boden, auf dem Sie stehen/Wie Schnee unter Ihren Füßen vergehen sehen/Und werden schon merken bei dem Packer Galy Gay/Daß das Leben auf Erden gefährlich sei.«[32] Die gezielte Erschütterung des aus Naturgesetzlichkeit, Tradition und Gewohnheit gefügten festen Bodens der Wirklichkeit kennzeichnet Brechts Poetologie also bereits in den zwanziger Jahren. Man könnte hier auch von einer konstruktivistischen Ästhetik sprechen, die die Wirklichkeit in abstrakte Elemente zerlegt, um sie dann in eine neue Ordnung zu überführen. Im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre wird daraus das neobarocke Projekt einer unaufhörlichen Verwandlung. Ihr entspricht die Technik des V-Effekts, der am Gezeigten sein historisches Gewordensein akzentuiert und damit zugleich den Raum für seine Veränderbarkeit eröffnet.[33] An die Stelle des revolutionären Aufbaus einer neuen Ordnung tritt damit die unerschöpfliche Variabilität von Formen, Regeln und Verhaltensweisen.

---

30 | Ebd., 25.

31 | Ebd., 44.

32 | Brecht: *Mann ist Mann*, 123.

33 | Bei Barthes heißt es: »Brecht macht aus der Geschichte keinen Gegenstand, nicht einmal einen tyrannischen, sondern einen allgemeinen Anspruch des Denkens: Das Theater auf die Geschichte gründen heißt für ihn [...] dem Menschen jegliches Wesen absprechen, der menschlichen Natur jede Realität absprechen, die nicht historisch ist«. (Roland Barthes: »Brecht, Marx und die Geschichte« [1957], in: ders.: »*Ich habe das Theater immer sehr geliebt*«, 184-189, 189.

So zielt das ästhetische Programm, das Brecht 1948 im *Kleinen Organon* formuliert, beim Zuschauer auf eine Haltung, die das Wirkliche auf einen virtuellen Horizont nicht-aktualisierter Möglichkeiten hin überschreitet. Aus dem epischen Theater der zwanziger und frühen dreißiger Jahre ist damit das »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«[34] – so lautet die neue Formel – geworden. Für dieses Zeitalter gilt, dass Kunst und Wissenschaft sich hier – auf dem Weg der Sichtbarmachung von Strukturen – einander annähern. »Es ist unvermeidlich«, notiert Brecht um 1938/39 im dänischen Exil,

»daß die Dramatik, soweit sie eine Dramatik großer Gegenstände ist, in immer engere Beziehungen zur Wissenschaft gerät. […] Und langsam beginnt auch […] [die] Kunst [des Dichters] selber eine Wissenschaft, zumindest eine Technik zu entwickeln, und zwar eine Technik, die sich zu der früherer Generationen nicht viel anders verhält als die Chemie zur Alchemie. Die Mittel der Darstellung fangen an, etwas anderes zu werden, als bloße Kunstgriffe. Aber entscheidend wird die neue Wendung, wo die Dramatik sich in ihrer Funktion den Wissenschaften angleicht. Das letztere ist als etwas, was weitergeht als die Benutzung wissenschaftlicher Erkenntnisse, nicht ganz leicht zu begreifen.«[35]

Und Brecht fährt fort:

»Es soll hier nicht versucht werden, einer Niederlegung des Unterschieds zwischen Kunst und Wissenschaft das Wort zu reden, jedoch wäre es gut, wenn einiger Zweifel daran erregt würde, ob der Unterschied, der hier für gewöhnlich gemacht wird, nicht ein wenig zu starr und zu schematisch ist. Man erzählt, daß die Wissenschaften eine Phase hatten, wo sie sich als Künste bezeichneten; wo sie in die Technik übergehen, sind sie heute noch Künste oder müßten es werden. Und auch die Künste hatten Phasen, wo sie wissenschaftliche Funktionen ausführten.«[36]

Um nun genauer zu bestimmen, wie eine »Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft« auszusehen hätte, zieht Brecht den Vergleich »mit einer allbekannten Einrichtung für astronomische Demonstrationen, dem Planetarium«,[37] heran. Es gehe, so Brecht, darum, »die Theater wie Planetarien [zu] verwenden«,[38]

34 | Brecht: *Kleines Organon*, 6. Es heißt dort: »›Kleines Organon für das Theater‹, 1948 abgefaßt, ist der 32. Versuch. Es wird ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters beschrieben.«

35 | Brecht: *Werke*, Bd. 22, 385.

36 | Ebd., 386.

37 | Ebd., 387.

38 | Ebd., 388.

damit die »Dramatik sich [...] in der Funktion den Wissenschaften angleicht«.[39] Dies setze zunächst einmal die Einsicht in die Krise der Anschauung voraus. »Auch künstlerische Konzeptionen der Welt können heute nicht mehr auf Grund von eigenen Erlebnissen von Individuen, ihrer Betrachtung mit nacktem Auge, zustande kommen.«[40] Und das heißt: so wie in der modernen Physik Messungen und Modelle an die Stelle beobachtbarer Objekte und Ereignisse treten, so hört auch die moderne Kunst auf, Abbilder natürlicher Vorgänge zu liefern. An ihre Stelle treten Artefakte, die eine sekundäre, nicht-anschauliche Sichtbarkeit erzeugen.

3. Modellspiele

»Wir stehen hier vor einer richtiggehenden poetischen Ordnung, in der der funktionelle Sinn der Sache die Sache selbst absorbiert (woraus ersichtlich wird, daß der Formalismus einen Realismus begründen kann).«[41] Dieser Satz findet sich in Roland Barthes' Vorwort zur 1960 erschienenen französischen Ausgabe von *Mutter Courage*. Er rückt Brechts Theaterästhetik in den Horizont jener strukturalistischen Tätigkeit, die der berühmt gewordene Essay von 1963 dann programmatisch beschreiben sollte. »Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit«, heißt es dort,

»sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein ›Objekt‹ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ›Funktionen‹ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. [...] Man sieht also, warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muß: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ›Abdruck‹ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will. Man kann also sagen, der Strukturalismus sei im wesentlichen eine Tätigkeit der Nachahmung, und insofern gibt es streng genommen keinerlei technischen Unterschied zwischen wissenschaftlichem Strukturalismus

39 | Ebd., 391. Vgl. dazu ausführlicher Hans-Christian von Herrmann: »Das Projektionsplanetarium. Ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«, in: Ulrich Bleyer, Dieter B. Herrmann (Hg.): *125 Jahre Urania Berlin: Wissenschaft und Öffentlichkeit. Eugen Goldstein Kolloquium*, Berlin 2013, 13-21.

40 | Ebd., 392.

41 | Roland Barthes: »Kommentar (Vorwort zu Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* mit Photographien von Pic)«, in: ders.: *»Ich habe das Theater immer sehr geliebt«,* 228-252, 238.

einerseits und der Kunst andererseits [...] Das derart errichtete Simulacrum gibt die Welt nicht so wieder, wie es sie aufgegriffen hat, und darin gründet die Bedeutung des Strukturalismus. Zunächst offenbart er eine neue Kategorie des Objekts, die weder das Reale noch das Rationelle ist, sondern das *Funktionelle*; er trifft hiermit mit einem ganzen Wissenschaftskomplex zusammen, der sich im Augenblick im Umkreis der Informationstheorie entwickelt.«[42]

Im theoretischen Horizont der Strukturwissenschaften konvergieren Kunst und Wissenschaft nicht auf der Ebene ihrer Ziele, aber auf der ihrer Verfahren. Und dies ist auch die Bedingung der Möglichkeit, dass Manfred Wekwerth Brechts Überlegungen zum ›Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‹ im Rückgriff auf die Schriften von Georg Klaus an Semiotik und Kybernetik anzuschließen vermochte. Dieses Theater ist kein Ort der Vermittlung wissenschaftlicher Einsichten. Stattdessen übt es in die Haltung ein, die aller Wissenschaft zugrunde liegt – in das Spiel mit Modellen. Wekwerth entwickelt hier, wiederum im Anschluss an Klaus, eine Anthropologie des Spiels, die über den Begriff des ›Modells‹ den ästhetischen und den mathematischen Spielbegriff zusammenführt. »Wir betrachten den homo ludens«, so Klaus,

»nicht nur als Produzenten strategischer Spiele, sondern wir verstehen unter dem homo ludens im allgemeinen kybernetisch-erkenntnistheoretischen Sinne den Spieler, der schlechthin mit ideellen oder materiellen Modellen der Außenwelt spielt. Der homo ludens als Teilnehmer an einem strategischen Spiel ist in diesem Sinne nur ein Spezialfall des Spielers überhaupt. Im Sinne unserer Definition ist z.B. Experimentieren an einem materiellen oder ideellen Modell ebenfalls ein Spiel.«[43]

42 | Roland Barthes, »Die strukturalistische Tätigkeit«, übers. von Eva Moldenhauer, in: *Kursbuch* 5 (1966), 190-196, 191f. und 194f.

43 | Georg Klaus, *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, Berlin 1967 [1966], 94. »Künstler waren von Klaus' Konzept des Homo ludens fasziniert. Klassische Kategorien der ästhetischen Reflexion wie die des Spiels oder der Kreativität wurden von Klaus nicht preisgegeben, sondern umbestimmt. In der Trias von erkenntnistheoretischem Homo sapiens, technisch-sachlich produzierendem Homo faber und spielend erkundendem Homo ludens wurde gerade der letztere aufgewertet. Klaus betrachtete den Homo ludens nicht als Seitenlinie der menschlichen Aktivität, sondern als wesentliches Glied einer Rückkopplungskette, das zwischen dem Homo sapiens und dem Homo faber vermittelt.« (Michael Franz: »Der ›Auszug der Ästhetik aus der Philosophie‹«, in: Hans-Christoph Rauh, Peter Ruben (Hg.): *Denkversuche. DDR-Philosophie in den 60er Jahren*, Berlin 2005, 281-305, 300.

Dementsprechend sieht Wekwerth im »Modellspiel«[44] auch die Zukunft des Theaters im wissenschaftlichen Zeitalter. Dabei ist »der primäre Spieler« wohlgemerkt

»nicht der Schauspieler, sondern der Zuschauer. Er realisiert zwar sein Spiel nicht selbst [...] Im Gegenteil, der Reiz, der ihn zum Theater zieht, liegt gerade darin, daß der Zuschauer seine Spiele, die er sonst in seinem Kopf am inneren Modell der Außenwelt ›spielt‹, für die Dauer einer Vorführung auf die Bühne verlegt, wo sie von anderen realisiert werden, so daß sie der Zuschauer anschauen kann. [...] Die Vorgänge auf der Bühne werden für ihn zu seinen Vorgängen, die er gleichzeitig am inneren Modell in seinem Kopf und an ihrer gegenständlichen Entsprechung auf der Bühne spielt.«[45]

Und aus diesem Vergleich zweier Modelle entspringt die angestrebte Wirkung der Aufführung. »Das Spiel auf der Bühne wird erst zum Spiel des Theaters, wenn es den Zuschauer zum Spielen veranlaßt. Die Realität des Theaters besteht eben darin, durch die Realisierung anderer Möglichkeiten die eigene Realität zu überschreiten. Die Produkte des Theaters sind nicht Theateraufführungen, sondern produzierende Menschen.«[46] Damit erscheint Wekwerths Reformulierung von Brechts Theaterästhetik als Teil der »performative[n] Wende«, »welche die Künste seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts vollzogen haben«.[47] In ihrem Zentrum steht die Erfahrung der kybernetischen »*feedback*-Schleife, als die sich die Aufführung selbst erzeugt«.[48] Dieser ästhetische Prozess von Wechselwirkungen zwischen Akteuren und Zuschauern dient für Wekwerth der Einübung in ein Weltverhältnis des Modellierens und Regulierens, denn das ›Produzieren‹ ist hier sehr konkret auf die sozialen Systeme und Teilsysteme bezogen. »Das Theater hat also [...] vor allem die sozialen Systeme auszuliefern, die dem Zuschauer den Schlüssel geben, selbst mit diesen Systemen umzugehen und zu produzieren.«[49] Die ›unaufhörliche Verwandlung‹, von deren Schrecken und deren Leichtigkeit Brecht gesprochen hatte, ist damit zur Grundstruktur menschlichen Verhaltens im Rahmen eines Konzepts der umfassenden wissenschaftlichen und technischen Selbststeuerung der Gesellschaft geworden.

44 | Wekwerth: *Theater und Wissenschaft* [1970], 65-67.

45 | Ebd., 49.

46 | Ebd., 51.

47 | Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, 56.

48 | Ebd., 81.

49 | Wekwerth: *Theater und Wissenschaft* [1970], 66.

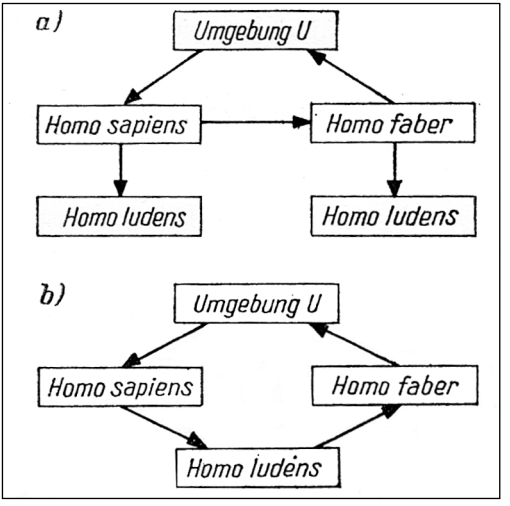

Abbildung 1: Der alte und der neue erkenntnistheoretische Regelkreis. Während die Spiele von Theorie und Kunst unter den Bedingungen von a) nicht in den Regelkreis der Umweltgestaltung eingebunden sind, ist dies bei b) der Fall. »Der homo ludens ist hier nicht eine Seitenlinie menschlicher Aktivität, sondern ein wesentliches Glied der Rückkopplungskette. Der homo sapiens erwirbt seine Kenntnisse aus der Umwelt nicht, um aus ihnen Motive, Befehle, Anweisungen usw. für den homo faber zu konstruieren, sondern zunächst nur, um sein inneres Modell der Außenwelt zu vervollkommnen. An diesem inneren Modell der Außenwelt werden die Außenweltsituationen der Zukunft modellmäßig durchgespielt. Dieses modellmäßige Durchspielen kann ein geistiges Durchspielen sein, es kann sich aber auch an materiellen Modellen vollziehen.« (Georg Klaus: Kybernetik und Erkenntnistheorie, *Berlin 1967, 93f., Abb. 21.)*