

Die modifizierte Theorie der literarischen Unbestimmtheit

Eine vergleichende Untersuchung
von Wolfgang Isters Wirkungsästhetik
und Bertolt Brechts episch-dialektischem Theater
am Beispiel der epischen Oper
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Eun Nyong Choi
aus Seoul, Süd-Korea

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Bernd Witte

Düsseldorf März 2013

Für Gott
und meine Eltern

Danksagung

Für meine Doktorarbeit schulde ich vielen Leuten einen großen Dank.

Ich danke zuerst unserem Gott, der nicht nur mich und meine Familie, sondern auch uns alle grenzenlos liebt. Seine Liebe war die größte Kraft für meine schwierige Promotion.

Ich danke meinen Eltern, die mich stets geistig und finanziell unterstützten. Ich danke meinem Doktorvater Professor Witte, der mir mit seinem Fachwissen zur Seite stand und mit wertvollen Ratschlägen für meine Promotion sorgte. Ich danke Professor Hansen, der meine Dissertation mit großem Vergnügen las und meine letzte Prüfung begleitete. Ich danke auch Professor Shimada und Professor Tepe für ihre Mithilfe und Sympathie bei der Prüfung. Ich danke meinen Geschwistern, die meine innere Ruhe und Stärke mit ihrer Liebe festigten. Ich danke ganz besonders unserer koreanischen Kirchengemeinde in Wuppertal, die meine schwierige Situation mit ihrem gemeinschaftlichen Gebet liebevoll begleitete.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung-----	6
Kapitel I: Wolfgang Isters wirkungsästhetische Theorie -----	22
1. Die Bedeutungsherstellung literarischer Texte im wirkungsästhetischen Modell -----	25
2. Die literarische Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Texte -----	27
3. Das wirkungsästhetisch fundierte Konkretisationsmodell: Der Leseakt als die Interaktion zwischen Text und Leser -----	29
4. Die These der Intersubjektivität -----	33
Kapitel II: Die Reinterpretation der Isterschen Unbestimmtheits-Theorie ---	39
1. Die neue Deutung der Fiktionstheorie Wolfgang Isters -----	40
2. Das modifizierte Modell der literarischen Unbestimmtheit ----	54
3. Die literarische Unbestimmtheit in anthropologischer Hinsicht----	68
Kapitel III: Die Reinterpretation der Unbestimmtheits-Ästhetik des Brechtschen episch-dialektischen Theaters -----	93
1. Die Unbestimmtheits-Vorstellungen im Brechtschen episch- dialektischen Theater -----	94
2. Die literarische Offenheit und Verslossenheit -----	109
3. Die Verfremdungstechnik als Werkzeug für die Entstehung der Unbestimmtheits-Bedingung für die schöpferische Tätigkeit des Menschen -----	125
Kapitel IV: Die Reinterpretation der Unbestimmtheits-Ästhetik der Utopievorstellungen in der epischen Oper <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> -----	148
1. Die Unbestimmtheits-Ästhetik der Utopievorstellungen in Brechts Literatur -----	155
2. Die utopischen Modelle der epischen Oper <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> -----	173
2.1 Die Utopie der Goldstadt Mahagonny -----	176
2.2 Die Utopie der Genuss-Stadt Mahagonny -----	178
2.3 Die Utopie der Nächstenliebe in Mahagonny -----	184

2.4 Die Utopie des Reiches Gottes Mahagonny -----	188
2.5 Die Utopie vom Jüngsten Gericht in Mahagonny -----	194
2.6 Grundsätzliche Überlegungen zur Analyse der <i>Mahagonny</i> Oper -----	199
3. Die Unbestimmtheits-Ästhetik der Utopievorstellungen in der Oper <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> -----	209
3.1 Der Sinn als ästhetische Wirkung -----	209
3.2 Die Aktualität von Mahagonny als ein Unbestimmtheits- Modell -----	223
3.3 Das Mahagonnysieren im 21. Jahrhundert -----	232
 Schlussbemerkung -----	 250
 Literaturverzeichnis -----	 259

Einleitung

Die Idee der literarischen Unbestimmtheit ist grundlegend auf Wolfgang Iser's Theorie der Wirkungsästhetik zurückzuführen. Iser kritisiert den Gedanken, dass eine einzige richtige Bedeutung des Textes für die literarische Interpretation im Voraus bestimmt ist. Die Textbedeutung befindet sich für Iser in einem Unbestimmtheits-Zustand, weil er davon ausgeht, dass unterschiedliche Interpretationen ein und desselben Textes durch den jeweiligen Leser zur Geltung kommen sollen. Und der Vorläufer, der seinem wirkungsästhetischen Konzept der Leerstellen Bahn brach, ist der polnische Philosoph Roman Ingarden, der zuerst die so genannte Konkretisationstheorie durch die Idee der Unbestimmtheitsstellen im Text entwickelte.

Roman Ingarden setzt sich mit der Frage nach der Seinsweise des literarischen Kunstwerkes auseinander. Seine Phänomenologie des literarischen Kunstwerkes lässt sich unzweifelhaft als die literarische Rezeptionstheorie ansehen, die zum ersten Mal die wesentliche Rolle der Rezeption in der literarischen Kommunikation behandelt und unmittelbar entscheidende Einflüsse auf die rezeptionsästhetischen Ansätze der 1970er Jahre ausübt. In seinem berühmten Buch *Das literarische Kunstwerk*, das im Jahre 1931 veröffentlicht wurde, analysiert er die Struktur des literarischen Kunstwerkes speziell unter einem phänomenologischen Gesichtspunkt. Der für die Idee der literarischen Unbestimmtheit fruchtbarste Teil seiner Überlegungen ist dabei das Konzept von Unbestimmtheitsstellen und Konkretisationen, das unmittelbar die Grundlage für Wolfgang Iser's Theorie der Wirkungsästhetik bildet.

Ingarden geht davon aus, dass der literarische Text ein schematisches Gebilde mit Unbestimmtheitsstellen ist und daher prinzipiell lückenhaft und unvollkommen bleibt. Mit der Konzeption der Unbestimmtheitsstellen positioniert er die aktive Rolle des Lesers ins Zentrum seiner theoretischen Überlegung. Indem der Leser während des Lesevorgangs die Unbestimmtheitsstellen imaginativ hinzufügt und sie beseitigt, wird der Text erst durch diesen Leseakt vollendet. Den Akt des Ausfüllens der Unbestimmtheitsstellen durch den Leser bei der Lektüre nennt Ingarden Konkretisieren bzw. Konkretisation.¹

Trotz seines epochalen Leserkonzepts wird Ingarden wegen seiner so genannten Schwarz-Weiß-Logik über die richtige und falsche Interpretation von späteren Rezeptionstheoretikern scharf kritisiert: Ingarden unterscheidet zwischen adäquaten und inadäquaten Konkretisationen. Konkretisationen, die nicht auf dem Text basieren, sondern sich als reine Schöpfung des Lesers betrachten lassen, werden als falsch bewertet. Adäquate Konkretisationen gründen sich dagegen auf den Text und konstituieren objektive ästhetische Werte, die durch den Text im Voraus bestimmt sind. Die Leserrolle, die Ingarden hierbei im Auge hat, besteht darin, "sich den vom Werk ausgehenden Suggestionen und Direktiven zu fügen und keine ganz beliebigen, sondern die durch das Werk suggerierten Ansichten zu aktualisieren."² Obwohl Ingarden die Unbestimmtheitsstellen als die Form der Unbestimmtheit des Textes behauptet, hat seine Theorie nichts mit der Idee der literarischen Unbestimmtheit zu tun, sondern eher mit der Idee der literarischen Bestimmtheit und basiert auf der Annahme,

¹ Vgl. Ingarden, Roman: Konkretisation und Rekonstruktion, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 47.

² Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1997, S. 63.

dass eine endgültige richtige Textauslegung vom Autor bereits im Text festgelegt werden sollte. Zwar liegen seine wissenschaftlichen Leistungen hauptsächlich darin, dass er die aktive Rolle des Lesers durch die Aufstellung der Konkretisationstheorie in Bezug auf das literarische Kunstwerk zur Entfaltung brachte und somit das Fundament für die spätere Rezeptionsästhetik legte. Kritisch ist jedoch zu sehen, dass er die Rezeption des Lesers weiterhin der Intention des Autors unterwirft.

“Anders als dem Autor von Das literarische Kunstwerk geht es Iser nicht so sehr um eine Ontologie des literarischen Werkes [...], sondern um die kommunikative Interaktion von Text und Leser, von ‘Textstruktur und Aktstruktur’, wie es in Der Akt des Lesens heißt. Wie Ingarden geht Iser zwar von ‘der Gegebenheit der Textschemata’ aus, die ebenso wie das ‘Lenkungspotential’ des Textes willkürliche Konkretisationen oder Realisationen ausschließen; zugleich hebt er jedoch die kreative Rolle des Lesers hervor sowie die kommunikative Wechselwirkung zwischen Text und Lektüre. Dadurch unterscheidet er sich von Ingarden, der den Konkretisationsbegriff nicht dialogisch, nicht kommunikationstheoretisch (semiotisch) denkt: ‘Denn er (der Konkretisationsbegriff, P. V. Z.) bezeichnet nicht die Interaktion zwischen Text und Leser, sondern die Aktualisierung der vom Text parat gehaltenen Ansichten im Lektürevorgang, und das heißt, statt eines reziproken Verhältnisses meint er ein unilineares Gefälle vom Text zum Leser.’ [...]”³

Um die Gefahr der übersubjektiven Rezeption des Lesers zu verhindern, besteht Iser auf der Intersubjektivitäts-These, die davon ausgeht, dass sich

³ Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, Tübingen 1991, S. 251.

die jeweilige individuelle Rezeption des Textes auf die Textstruktur beziehen soll. Aber seine These deckt sich nicht mit Ingardens Postulat über die feststehende Bestimmtheit einer richtigen Textauslegung. Der Text ist ein Wirkungspotenzial und kann somit in jedem Lesevorgang neu aktualisiert werden. Durch die These über die Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Texte beleuchtet Iser wirkungsästhetische Aspekte: literarische Texte weisen bestimmte von jedem Leser persönlich aufzufüllende Leerstellen auf und gewähren daher einen Spielraum von unterschiedlichen Aktualisierungsmöglichkeiten ein und desselben Textes bei jeder Lektüre.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen Iser und Ingarden sind folgende: Ingarden konzipiert ein ontologisches Textmodell, in dem er den Text durch die Schwarz-Weiß-Logik der richtigen und falschen Textauslegung charakterisiert. Im Unterschied dazu legt Iser den Fokus seiner Theorie auf den funktionalistischen oder wirkungsästhetischen Aspekt des Textes. Der Leser soll nicht die Leerstellen des Textes mechanisch im Einklang mit der Intention des Autors auffüllen, sondern soll diese schöpferisch konkretisieren und dadurch bis zu einer ästhetischen Erfahrung gelangen. Das Wesentliche der literarischen Unbestimmtheit Wolfgang Isers besteht darin, dass er jede festgelegte Absicht in Bezug auf die Textinterpretation von sich weist und stattdessen die Möglichkeit der unterschiedlichen Interpretation des jeweiligen Lesers als die wichtige Voraussetzung seiner Lesetheorie annimmt. Die Vielfalt der Textinterpretation bildet somit den Kern seiner Unbestimmtheits-Theorie.

Isers Literaturtheorien lassen sich in zwei Theoriemodelle unterteilen, und zwar in die wirkungsästhetische Lesetheorie, die in den 1970er Jahren

einen Aufschwung erlebte, und in die erst in den 1980er Jahren zur Erscheinung tretende Literarische Anthropologie. Doch diese beiden Theorien stellen keine voneinander völlig abweichende Theorierichtungen dar, sondern befinden sich in einer kontinuierlichen Weiterentwicklung: literarische Schwerpunkte seiner ersten Lesetheorie werden erneut aus der Perspektive der Anthropologie reanalysiert, und somit wird der Weg in ein neues erweitertes Forschungsfeld eröffnet. Wenn sich der Begriff der literarischen Unbestimmtheit, welcher die schöpferische Konkretisation des Lesers im Iser'schen wirkungsästhetischen Textmodell ermöglicht, dem begrenzten Leserzusammenhang entzieht und im erweiterten anthropologischen Sinnzusammenhang neu definiert wird, kann er ebenso als Wirkungsbedingung für die Aktivierung der schöpferischen Fähigkeit des Menschen aufgefasst werden. Die Idee der literarischen Unbestimmtheit soll in diesem Zusammenhang als eine theoretische Brücke zwischen der Wirkungsästhetik und der Literarischen Anthropologie ins Leben gerufen werden.

In seiner späteren Theorie der Literarischen Anthropologie versucht Iser nicht, den Unbestimmtheits-Begriff im Kontext der Anthropologie zu beleuchten. Aus diesem Grund erscheint es angebracht, die Funktion der Unbestimmtheit unter anthropologischer Perspektive zu untersuchen und damit eine Forschungslücke der Iser'schen Literaturtheorie zu schließen. Die vorliegende Arbeit soll einen wissenschaftlichen Beitrag zur Diskussion um eine Neubestimmung des Begriffes der literarischen Unbestimmtheit im anthropologischen Sinnzusammenhang leisten, wobei die theoretischen Überlegungen zum Begriff der Unbestimmtheit sich nicht ausschließlich auf die gängigen literaturwissenschaftlichen Aspekte beschränken, sondern darüber hinaus die aktuellen interdisziplinären Untersuchungen auf Iser's

wirkungsästhetische und literaturanthropologische Theorieansätze mit einbeziehen.

Der Autor als Urheber eines Textes galt traditionell als die wichtigste Kategorie für die Interpretation literarischer Texte. Intentionalistische Ansätze fassten beispielsweise die Intention des Autors als die Basis ihrer literarischen Interpretation auf. Bedeutende Literaturtheorien tendierten jedoch seit der Mitte des 20. Jahrhunderts dazu, die konventionelle Feststellung über den Autor einer skeptischen Kritik zu unterziehen und die Rolle des Autors überhaupt ins Wanken zu bringen.⁴

An autorkritischen Positionen wurde im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts als herrschende Meinung der Literaturwissenschaft festgehalten. Hingegen wurden autorbezogene Perspektiven hauptsächlich als altmodisch und naiv abgewertet.⁵ Obwohl die Literaturtheorie den Autorbegriff als unnütz und sogar als tot erklärte, ließ die Literaturpraxis immer wieder seine unwiderlegbare Nutzbarkeit und Lebendigkeit in der Interpretationspraxis erkennen. Einerseits wurde die Auflösung des traditionellen Autorbegriffes vom literaturtheoretischen Feld in aller Öffentlichkeit als legitim anerkannt, andererseits wurde die unumstößliche Verwendungsweise des Autors vom literaturpraktischen Feld in aller Stille wiederholt demonstriert.

⁴ Vgl. Jahraus, Oliver: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft, Tübingen [u. a.] 2004, S. 234-239; Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe-Verfahren-Arbeitstechniken, Berlin [u. a.] 2004, S. 120-134; Kocher, Ursula / Krehl, Carolin: Literaturwissenschaft. Studium-Wissenschaft-Beruf, Berlin 2008, S. 45-56.

⁵ Vgl. Nünning, Ansgar: Totgesagte leben länger. Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des "impliziten Autors", in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 42, Berlin 2001, S. 353 und S. 356.

Die Widersprüchlichkeit zwischen Theoriedebatte und Praxisrealität signalisiert, dass die letzten autorkritischen Theorien, die in der Regel vom grünen Tisch aus aufgestellt wurden, sich wirklichkeitsbezogen als unzutreffend herausstellten.⁶ Der Autor, der von der Literaturtheorie zum Tode verurteilt wurde, konnte auch während der Zeit der Nichtbeachtung dank seiner nicht zu ignorierenden wichtigen Bedeutung als eine der wesentlichsten Instanzen der Literatur überleben.⁷

Das Problem der Theorie-Praxis-Kluft in Bezug auf den Autor lässt sich auch in Isters Theorien belegen. Seine einseitige wissenschaftliche Haltung, die die Autorenrolle in der Diskussion über die Literatur vernachlässigte, führte ihn an die Grenze seiner Theorie, obwohl er gewiss internationale Berühmtheit und Anerkennung als Wissenschaftler durch seine

⁶ Vgl. Carr, Wilfred / Kemmis, Stephen: *Becoming critical. Education, knowledge and action research*, [London u. a.] 1986, S. 209. Die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis, worin sich die Problematik Autor seit den 1960er Jahren verwickelte, bleibt noch in der Schwebe. Die Tendenz, die Kongruenz von Theorie und Praxis zur Norm der Wissenschaftlichkeit zu nehmen, zeichnet sich seit den 1990er Jahren in den Wissenschaften, vor allem in den Sozialwissenschaften ab. Die so genannte Praxisforschung besteht auf der These, dass die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis auf ungenügende Wissenschaftlichkeit hindeutet und dass eine Theorie nur im Einklang mit deren Praxis sinnvoll werden kann.

⁷ Einige germanistischen Literaturwissenschaftler zeigten ebenso seit den 1990er Jahren die Problematik der Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis im Hinblick auf den Autor und stellten diese zur aktuellen Diskussion in der Literaturwissenschaft. Eine Tagung mit dem Titel "Rückkehr des Autors?", die im Oktober 1997 im Kloster Irsee abgehalten wurde, führte vielseitige Diskussionen über den Autor bzw. die Autorschaft nach den neuen Standpunkten der neuen Zeit herbei und brachte die neuesten Resultate der Forschung über den Autor. Wichtige Beiträge der Tagung wurden im Jahre 1999 in Form eines Sammelbandes unter gleichem Titel *Rückkehr des Autors* veröffentlicht. (Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.) Die Herausgeber dieses Buches ließen anschließend im Jahre 2000 einen zweiten Sammelband, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, erscheinen. Hier sind die wichtigsten Aufsätze der Theoriedebatten über den Autor im 20. Jahrhundert mit erläuternden Einleitungen zu finden. (Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.) Zwei programmatische Publikationen für das neue Konzept 'Rückkehr des Autors' wollen dazu beitragen, den Autorbegriff, der als das antiquierte Erbgut des alten Zeitalters abgewertet wurde, im modernen Sinne wiederherzustellen und Lösungen für die bis dahin offen gebliebene Diskrepanz von Theorie und Praxis über den Autor zu finden.

Wirkungstheorie erlangte. Iser's späteres Forschungsfeld der Literarischen Anthropologie kann als ein Versuch verstanden werden, seinen Forschungsschwerpunkt von alten Schlüsselwörtern der Wirkungsästhetik 'Text und Leser' zu allgemeineren anthropologischen Terminologien 'Literatur und Mensch' zu verlagern. Ohne Zweifel ist, dass Iser die Grenze vom einseitigen Standpunkt seiner leserzentrierten Wirkungsästhetik zugibt und die an seiner Theorie ausgeübten Kritiken der akademischen Welt durch die Eröffnung eines neuen Untersuchungsfeldes, nämlich der Literarischen Anthropologie ausgleichen will, welche den Menschen - einschließlich Autor und Leser - zum Forschungsobjekt der Literaturwissenschaft macht. Die Tatsache, dass er auch die Rolle des Autors in den Mittelpunkt seiner neuen Forschungsrichtung stellt, zeigt sich vor allem dadurch, dass er in seinem neuen Textmodell der Literarischen Anthropologie, welches aus den drei verschiedenen Akten des Fingierens (Selektion, Kombination und Selbstanzeige) besteht, die zwei ersten beiden Funktionen auf das Autorkonzept, aber dagegen nur einen letzten Akt auf das Leserkonzept bezieht.⁸ Daraus lässt sich schließen, dass sich Iser

⁸ Der Akt des Fingierens ist Iser zufolge durch dreifache Grenzüberschreitung gekennzeichnet: Selektion, Kombination und Selbstanzeige. Der Akt der Selektion beschreibt den Vorgang, in dem der Autor bestimmte lebensweltliche Sinnsysteme, nämlich literarische und nicht-literarische Normen und Werte als Textrepertoire, aus der außertextlichen Wirklichkeit selektiert und diese in den Text aufnimmt. Die Kombination als Akt des Fingierens bezeichnet die Art und Weise des Fingierens als die Textstrategien. Die in den Text eingekapselten Elemente als Textrepertoire werden durch den Kombinationsakt aufeinander bezogen und somit intertextuell auf verschiedenen Ebenen organisiert. Der eben erwähnte Akt der Selektion und der Kombination zeigt einen produzierenden Vorgang, in dem der Autor das Bezugssystem der Außenwelt in der Textwelt erscheinen und fernerhin zur Fiktion werden lässt. Er erhellt das *Verhältnis Wirklichkeit-Autor-Text* und bezieht sich auf die produktionsästhetische Methode, welche die Entstehungssituation oder Entstehungsvoraussetzungen untersucht. (Vgl. Simon, Tina: Rezeptionstheorie, Frankfurt am Main [u. a.] 2003, S. 27-33.) Im Gegensatz dazu beschreibt der Akt der Selbstanzeige den umgekehrten Prozess, wobei der Leser die vom Autor fingierte Wirklichkeit des Textes wiederum in seine reale Rezeptionssituation zurückwendet. Er beschreibt das *Verhältnis Text-Leser-Wirklichkeit* und geht somit eine Verbindung mit den rezeptionsästhetischen Ansätzen ein. (Vgl. Ebd., S. 42-50.) Der Akt der Selbstanzeige ist der Realisation des Lesers oder dessen Konkretisation beim wirkungsästhetisch konzipierten Modell gleichzusetzen.

Literarische Anthropologie als ein Versuch zur Überwindung der Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis in Bezug auf den Autorbegriff betrachten lässt.

Die Literarische Anthropologie wird zwar von Iser als ein eigenständiges Forschungsfeld der Literaturwissenschaft ins Leben gerufen, dient jedoch in der vorliegenden Arbeit vielmehr als eine hintergründige Hilfsansicht oder -perspektive, die den philosophischen Hintergrund für den modifizierten Begriff der literarischen Unbestimmtheit erhellt.⁹ Sie bildet hier demnach eine Teilansicht oder einen Teilaspekt der vorliegenden Untersuchung, die versucht, den Unbestimmtheits-Begriff der Iser'schen Wirkungsästhetik von einem modifizierten Standpunkt aus zu reanalysieren, das heißt, diesen Begriff nicht mehr auf das interaktive Verhältnis zwischen Text und Leser einzuschränken, sondern ihn im erweiterten Zusammenhang im Verhältnis zwischen Mensch und Literatur zu erläutern.

Aus anthropologischer Perspektive versteht Iser die Literatur als Inszenierung.¹⁰ Die Bühne der Literatur ist ein anthropologisches Instrument, womit man die Grenze seiner Selbstexistenz überschreiten kann, um seine weiteren Möglichkeiten auszuschöpfen. *„Sich selbst in Szene setzen, Konzepte, Werte oder Ordnungen und Welten zu inszenieren, das sind menschliche Tätigkeiten in allen kulturellen Bereichen.“*

Während die ersten zwei Akte des Fingierens die Aktivität des Produzenten zum Ausdruck bringen, modelliert der Akt der Selbstanzeige die Seite des Rezipienten.

⁹ Vgl. Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, Hamburg 2002, S. 35.

¹⁰ Vgl. Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main 1991, S. 504-515; Warning, Rainer: Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983, S. 183-206.

*Die Literatur entfaltet darin das Panorama dessen, was möglich ist und befreit den Menschen von seinen sozialen Begrenztheiten.*¹¹

In diesem anthropologischen Zusammenhang gerät der Begriff der Unbestimmtheit in den Fokus, welcher als die Produktionsbedingung des Menschen wirkt und schöpferischen Raum für seine unbegrenzte Kreativität bietet. Der Mensch, der sich entweder als Autor oder als Leser mit Literatur beschäftigt, versucht diesbezüglich, jeweils eine Selbstinszenierung durch die Aktualisierung der eigenen Unbestimmtheits-Bedingung zu gestalten.¹² Wenn ein literarischer Text hierbei durch die Inszenierung des Autors entsteht, so gewinnt die Inszenierung des Lesers die Gestalt der Konkretisierung des Textes. Dass eine Selbstinszenierung des Menschen in der Literatur stattfindet, heißt mit anderen Worten, dass er aufgrund der bereits bestehenden Bestimmtheiten die literarische Unbestimmtheit schöpferisch auffüllt. Hierbei handelt es sich um den Begriff der Konkretisation, der traditionell nur im begrenzten Leserkontext aufgefasst wurde und somit nach Ingarden *Auffüllen von Unbestimmtheitsstellen des Textes durch den Leser* und nach Iser *Auffüllen von Leerstellen des Textes durch den Leser* bedeutet.

“Der Zweck des Kunstwerks” ist Theodor Adorno zufolge “die Bestimmtheit des Unbestimmten”.¹³ *“Was uns die Kunst heute ‘zu sagen’ hat, ist eine Angelegenheit unendlicher Deutungsmöglichkeiten. Viele*

¹¹ Fauser, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft, 4. Aufl., Darmstadt 2008, S. 55f.

¹² Vgl. Ebd., S. 56.

¹³ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 188; Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva: Die Unbestimmtheit der Kunst, in: Ders. (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007, S. 14.

*Künstler und Kunstinterpreten stimmen aber darin überein, daß die Kunstwerke der Gegenwart Erkundungen des Unsichtbaren und Unsagbaren, d.h. des Undarstellbaren sind.*¹⁴ Wenn das literarische Kunstwerk ein Resultat der Untersuchung über eine Unbestimmtheit darstellt, heißt dies mit anderen Worten, dass der Autor im literarischen Schaffen das Unsichtbare und das Undarstellbare in eine künstlerische Form bringt.

Der Autor gestaltet auf diese Weise im Produktionsprozess Elemente der Unbestimmtheit zu einer Form der Bestimmtheit um, nämlich zu einem literarischen Text. Die Unbestimmtheit stellt ihm zwar einen freien Raum für eigene Überlegung und Darstellung zur Verfügung, aber er bestimmt ihn nicht vollständig, sondern hält ebenfalls absichtlich leere Stellen für den Leser im Text frei. Der Leser soll demnach während der Lektüre diese Leerstellen durch die von ihm selbst erzeugte Bestimmtheits-Form ersetzen, welche die Gestalt der Leserkonkretisation annimmt. Es ist hier deutlich zu erkennen, dass sowohl der Unbestimmtheits-Begriff als auch der Begriff der Konkretisation nicht ausschließlich für den Leser, sondern ebenfalls für den Autor gelten.

Der Begriff der Konkretisation wurde bis jetzt zwar ausschließlich an die Rezeptionsstruktur des Lesers geknüpft, kann jedoch weiterhin auf die Produktionsstruktur des Autors angewendet werden, wenn man den Begriff der Unbestimmtheit im erweiterten Sinne als die allgemeine Produktionsbedingung für die schöpferische Tätigkeit des Menschen einschließlich Leser und Autor versteht. Während die Wirkungsästhetik

¹⁴ Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk, Hamburg 2007. Diese Stellen wurden aus dem Buchumschlag dieses Buches zitiert.

Wolfgang Iser den Konkretisationsbegriff lediglich in Verbindung mit dem Leser erläutert, soll die vorliegende Arbeit im erweiterten Zusammenhang untersuchen, wie sich der Produktionsvorgang des Autors ebenfalls zur Kategorie der Konkretisation im Sinne des Auffüllens der Unbestimmtheit verstehen lässt. Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Inszenierung von Literatur durch den Menschen als eine Form des Konkretisierens definiert werden kann.

Während Wolfgang Iser einen großen Beitrag zur Theorieentwicklung der literarischen Unbestimmtheit leistet, gilt Bertolt Brecht als Praktiker, der das Prinzip der Unbestimmtheit - bereits vor der wissenschaftlichen Aktivität von Iser - auf sein Theater aktiv praktiziert und anwendet. Brechts Idee der Unbestimmtheit gründet sich auf der Tradition der dialektischen Philosophie, die in Verbindung zum Marxismus zwei große philosophische Grundlagen seines Theaters bildet. Die Methode der Dialektik, die aus dem dialektischen Dreischritt These-Antithese-Synthese besteht, geht grundsätzlich davon aus, dass alle Dinge einschließlich Mensch, Gesellschaft und Welt in steter Bewegung vom einen zum anderen Zustand sind und sich somit im Zustand der ständigen dialektischen Entwicklung befinden. In diesem Sinne können sie niemals zu einer endgültig festgelegten Erscheinungsform gelangen, sondern weisen stets einen prozesshaften Unbestimmtheits-Zustand auf. In Anlehnung an die Logik der Dialektik erklärt Brecht die Ursachen für die gesellschaftlichen Probleme durch das Prinzip der Unbestimmtheit, wobei er das Wesen der gesellschaftlichen Widersprüchlichkeit als Unbestimmtheits-Phänomene darstellt und diese - hinter den äußeren Geschehnissen der Gesellschaft - unsichtbar verhüllten Widersprüche über die Theaterbühne zum Vorschein bringt. Die Logik der Unbestimmtheit, welche die Weltanschauung des

Stückeschreibers Brecht beherrscht, bildet auf diese Weise eine der wichtigsten Perspektiven in seiner Theatertheorie.

Es ist im Allgemeinen bekannt, dass die von Brecht geprägte Verfremdungstechnik sich einen Unbestimmtheits-Raum für die Rezeption des Publikums durch die Technik der Distanznahme zwischen Bühne und Zuschauerraum verschafft. Es soll jedoch in der vorliegenden Arbeit unter Beweis gestellt werden, dass diese Technik ebenfalls beim Verfassen der jeweiligen Stücke von Brecht den nötigen Abstand zwischen Wirklichkeitswelt als Beobachtungsobjekt und dem vom Autor noch zu schaffenden Text ermöglicht und dass sie somit als Vorbedingung für die Entstehung eines freien Raumes für die eigenständige und objektive Schöpfung des Autors gilt. Brechts Denkweise des auf dem Unbestimmtheits-Prinzip beruhenden dialektischen Theaters und die Struktur des offenen Schlusses in seinen jeweiligen Theaterstücken zeigen hierbei, dass sein literarisches Schaffen über bestimmte gesellschaftliche Probleme nicht in einem Stück zu Ende gebracht, sondern in seinen nächsten Stücken dialektisch weiterentwickelt wird. Hierauf Bezug nehmend bestätigt die vorliegende Untersuchung die These, dass die Schöpfung des Autors in Brechts Theater grundsätzlich durch die Bedingung der Unbestimmtheit ausgeführt wird. Es lässt sich daher der Schluss ziehen, dass der nicht nur auf das Publikum, sondern auch auf den Künstler anwendbare Konkretisationsbegriff durch das Modell des Brechtschen dialektischen Theaters in die Praxis umgesetzt werden kann.

Der Kommunist Brecht, der prinzipiell vom dialektischen Materialismus ausgeht, zeigt paradoxerweise durchgehend in seiner Weltanschauung die Haltung, großen Wert auf die schöpferische Fähigkeit des Menschen zu

legen. Dieser Punkt bildet einen Gegensatz zur kommunistischen Theorie von Marx, welche die Existenz des Menschen nicht nach seinem geistigen Wert beurteilt, sondern den Menschen rein als materielles Wesen definiert und ihn dadurch in seiner Würde und Schöpferkraft herabsetzt. Im Unterschied zu den bestehenden kommunistischen literarischen Richtungen zeigt das Brechtsche Theater also die Tendenz, die Kreativität des Menschen für wichtig zu erachten und das Unbestimmtheits-Prinzip als Wirkungsbedingung dafür gelten zu lassen. Es ist in diesem Zusammenhang möglich, den anthropologischen Aspekt mit Brechts Theatertheorie zu verknüpfen und anschließend das Unbestimmtheits-Prinzip und den Konkretisationsbegriff in Verbindung mit der Schöpfungsstruktur des Autors auch im episch-dialektischen Theater zu entwerfen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es im ersten Schritt - neben dem bislang nur im textimmanenten Sinnzusammenhang definierten Unbestimmtheits-Begriff der Rezeptions- bzw. Wirkungsästhetik – einen modifizierten bzw. erweiterten Begriff der literarischen Unbestimmtheit, welcher bereits vor der Textentstehung bestehend ist, mit anderen Worten, welcher im textexternen Kontext immer vorhanden ist, unter anthropologischen Aspekten zu konzipieren. Die vorliegende Arbeit ist in vier großen Kapiteln strukturiert: Das erste Kapitel leitet die Erläuterung der wirkungsästhetischen Theorie Wolfgang Isters ein, die die theoretischen Hintergründe der vorliegenden Untersuchung bildet. Es beinhaltet eine kurze Hinführung zu dessen theoretischen Grundlagen, indem die Sinnkonstitution literarischer Texte, das Begriffskonzept der literarischen Unbestimmtheit, die kommunikative Interaktion zwischen Text und Leser im Lesevorgang und die Intersubjektivität im Kontext des wirkungsästhetischen Textmodells

beschrieben werden.

Auf der Basis des Isterschen Theoriekonzepts soll im zweiten Kapitel weiter versucht werden, einen im anthropologischen Sinne erweiterten und modifizierten Unbestimmtheits-Begriff als oberstes Ziel dieser Untersuchung zu etablieren. Diese neue Begriffskonzeptualisierung über die literarische Unbestimmtheit soll veranschaulicht und vertieft werden, wobei es sich nicht nur um die literaturanthropologisch ausgeführte Reinterpretation der klassischen Wirkungsästhetik Isters, sondern auch um die vielseitigen ergänzenden Betrachtungen handelt, welche sowohl die vorangegangenen philosophischen Denkansätze als auch die gegenwärtigen interdisziplinären Forschungen in die theoretischen Überlegungen zur neuen Unbestimmtheits-Ästhetik einbeziehen.

Das auf die Brecht-Literatur bezogene Konzept der Konkretisation des Lesers bzw. Publikums bedarf keiner gesonderten detaillierten Erklärung, da es durch die bestehende Brecht-Forschung über seine Theatertheorie bereits genügend erhellt wurde. Doch das Konzept der Konkretisation, das unmittelbar mit dem literarischen Schaffen des Autors zusammenhängt, stellt das Forschungsobjekt der vorliegenden Arbeit dar und soll in Verbindung nicht nur mit dem wirkungsästhetischen Textmodell Isters, sondern auch mit dem episch-dialektischen Theater Brechts anschaulich bewiesen werden.

Im dritten Kapitel soll insbesondere ein Zusammenhang zwischen der klassischen Wirkungsästhetik Isters, der modifizierten Unbestimmtheits-Theorie der vorliegenden Untersuchung und der Brechtschen Theatertheorie hergestellt werden. Im ersten Schritt wird das Prinzip der

Unbestimmtheit ausführlich erläutert, welches konsequent im gesamten episch-dialektischen Theater Brechts zur Geltung kommt. In weiterer Folge soll versucht werden, die modifizierte Theorie der literarischen Unbestimmtheit im Kontext des Brechtschen Theaters zur Anwendung zu bringen. Wie bereits hingewiesen, soll diese Arbeit einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, die modifizierte Theorie der literarischen Unbestimmtheit als Produktionsbedingung des Autors ebenfalls im Zusammenhang mit Brechts Theater ins Leben zu rufen.

Das letzte Kapitel versucht schließlich, die wichtigen Theoriekonzepte, welche die vorliegende Arbeit in besonderem Maße untersucht, auf die interpretatorische Praxis anzuwenden. Kapitel IV wählt die Epische Oper Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als großes literarisches Beispielsstück dafür aus und befasst sich sodann damit, einerseits die sich in der Utopievorstellung der Brecht-Literatur und seiner Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* widerspiegelnden Unbestimmtheits-Modelle zu entwerfen und andererseits - zunächst vom Standpunkt des Stückeschreibers aus und dann von unserer aktuellen modernen Perspektive des 21. Jahrhunderts betrachtet aus - die jeweiligen möglichen Konkretisationsmodelle in Bezug auf den Stückeschreiber Brecht und seinen Zuschauer zu beschreiben.

Kapitel I

Wolfgang Iser's wirkungsästhetische Theorie

Als prominenter deutscher Anglist und Literaturwissenschaftler, der nachhaltig eine starke Resonanz sowohl im Inland als auch im Ausland fand, gilt Wolfgang Iser neben Hans Robert Jauß als führender Vertreter der Konstanzer Schule. Dieser ist als Rezeptionsästhetiker, und jener als Wirkungsästhetiker wohlbekannt. Dieser eröffnete die Theorie der Rezeptionsästhetik mit seiner Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* an der Universität Konstanz im Jahre 1967, und jener leitete die Wirkungsästhetik ebenso mit seiner Antrittsvorlesung *Die Appellstruktur der Texte* an derselben Universität im Jahre 1969 ein.

Die Universität Konstanz, die als Reformuniversität im Jahre 1966 neu gebaut wurde, war seit den späten 1960er Jahren das Zentrum interdisziplinärer wissenschaftlicher Forschung für die Reformwissenschaften, wonach der damalige Zeitgeist verlangte. Es waren die Zeiten, in denen die stürmischen Studentenbewegungen in vollem Gang waren und die Tendenz, die bestehende Autorität abzulehnen und stattdessen nach neuen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Maßstäben zu dürsten, in Deutschland weit verbreitet war. Einige Literaturwissenschaftler, die Schritt mit dieser Forderung der Zeit hielten, versammelten sich an der Universität Konstanz und gründeten eine wissenschaftlich fortschrittliche Schule mit Jauß und Iser als Mittelpunkt, die so genannte Konstanzer Schule, die programmatisch auf einen Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft zielte und hauptsächlich

zum Zentrum verschiedener rezeptionstheoretischer Ansätze wurde.¹ Theoretisch beruhten sie anfangs auf der phänomenologischen Literaturwissenschaft Roman Ingardens und entwickelten im Weiteren ihre spezifischen verschiedenen Rezeptionstheorien. Sie befassten sich vor allem damit, die ästhetische Erfahrung der Literatur in Bezug auf den realen, historischen und impliziten Leser im hermeneutischen und phänomenologischen Rahmen zu beschreiben. Die Rezeptionsästhetik von Jauß und die Wirkungsästhetik von Iser bilden repräsentativ zwei unvergleichbare Sterne der Konstanzer Schule. Die beiden Wissenschaftler entwickelten ihre bedeutendsten Theorien hauptsächlich während ihrer Amtszeit an der Universität Konstanz.

Die Rezeptions- und die Wirkungsästhetik entstanden zunächst als Gegenreaktionen auf die traditionellen Literaturästhetiken wie die Darstellungs- und die Produktionsästhetik. Ihre Vertreter kritisierten, dass diese traditionellen Literaturtheorien großes Gewicht lediglich auf den Text und seinen Verfasser in der Textinterpretation legten, aber den Leser völlig außer Acht ließen. Die Rezeptions- und die Wirkungsästhetik widmeten ihre Aufmerksamkeit nicht dem Text und seinem Autor, sondern in erster Linie der Wechselwirkung zwischen Text und Leser und betonten dabei die große Rolle des Lesers in der Literatur. Jauß bezeichnet diesen

¹ Der Begriff des Paradigmas kennzeichnet etymologisch Beispiel, Muster oder Exempel und wurde im Jahre 1962 von dem Wissenschaftshistoriker Thomas S. Kuhn in die Wissenschaftstheorie eingeführt, als er sich mit *„Fragen der Entwicklung wissenschaftlichen Wissens und des wissenschaftlichen Fortschritts“* beschäftigte. (Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe, 2. Aufl., Stuttgart [u. a.] 2001, S. 490.) Unter dem Begriff des Paradigmenwechsels versteht Kuhn *„den Übergang von einem wissenschaftlichen Paradigma zu seinem Nachfolger im Laufe einer revolutionären Umbruchphase, der eine wissenschaftliche Krise vorangegangen ist“*. (ebd. S. 490.) Jauß benutzt im Jahre 1967 weiter diesen Begriff für seinen rezeptionsästhetischen Ansatz, um den neuen literaturwissenschaftlichen Perspektivenwechsel zu proklamieren.

Perspektivenwechsel vom Autor und Text zum Leser hin als einen Paradigmenwechsel innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung. Ob diese Behauptung wirklich stimmt, ist jedoch umstritten. Die Rezeptionstheoretiker, die die Einseitigkeit der Textinterpretation bei den traditionellen Literaturtheorien scharf kritisierten und mit reformatorischem Eifer ihr Interesse der bis dahin vernachlässigten dritten Instanz der Literatur, dem Leser, zuwandten, könnten paradoxerweise jedoch ebenso in dieser Hinsicht kritisiert werden, da sie kaum die Seite des Autors in ihre Forschungen mit einbezogen und daher wenig die wissenschaftliche Einseitigkeit überwandten. Es ist fraglich, ob eine neue Theorie, die daran scheiterte, eine Lösung für die Widersprüche der anderen Theorien zu liefern, wirklich als echter Paradigmenwechsel angesehen werden kann.

Iser's Theorie der Wirkungsästhetik wurde zunächst in seiner Antrittsvorlesung mit dem Titel *Die Appellstruktur der Texte* im Jahre 1969 vorgestellt und später in seinem Buch *Der implizite Leser* (1972) durch verschiedene literarische Beispiele veranschaulicht. Sein umfassendes wirkungsästhetisches Textmodell ist in seinem bedeutendsten Werk *Der Akt des Lesens* aus dem Jahre 1976 ausführlich beschrieben.

1. Die Bedeutungsherstellung literarischer Texte im wirkungsästhetischen Modell

Als Eingangsfragestellung für sein wirkungsästhetisches Textmodell, das in der Abhandlung *Die Appellstruktur der Texte* skizzenhaft dargestellt wird, wirft Iser die Frage auf, wie eine Textbedeutung im Sinne der Wirkungstheorie entsteht. Er geht davon aus, dass eine Textbedeutung "überhaupt erst im Lesevorgang generiert" wird und "keine im Text

versteckte Größe (ist), die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt".² Diese wirkungstheoretisch begründete Textbedeutung stellt das Ergebnis aus dem Leseprozess dar, also der Interaktion zwischen Text und Leser. Sie bezeichnet somit die Wirkung, die bei der Lektüre erlebt werden kann. Peter V. Zima bringt Iser's These über die Bedeutungsherstellung folgendermaßen auf den Punkt:

In diesem Kontext geht es Iser primär darum, das Sinnpotential der Literatur und die Sinnkonstitution seitens des Lesers zu untersuchen; ihm ist es um die im Text angelegten Bedingungen zu tun, unter denen der Leser Sinnstrukturen konstituiert und das Sinnpotential des Textes verwirklicht. Dadurch wird der 'Sinn als ästhetische Wirkung' zum eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft; nicht die richtige oder vollständige Interpretation. An der Fiktion interessiert vorrangig 'nicht was sie bedeutet, sondern was sie bewirkt'.³

Iser verteidigt seine wirkungsästhetisch formulierte Bedeutungsthese im Vergleich mit der klassischen Literaturinterpretation. Die klassische Interpretation war in der Textanalyse hauptsächlich daran interessiert, entweder die vom Autor beabsichtigte Textbedeutung oder im Text verborgene Bedeutung aufzudecken. Ein bekanntes Beispiel für den zweiten Fall findet sich in der Theorie des New Criticism, in der der Text als absolut autonomes und unwandelbares Objekt interpretiert wird. Der Text trägt selbst feste Bedeutungen und damit eine objektive Wahrheit in sich. Hierzu legt Iser die Problematik des New Criticism dar. Literarische Texte werden seines Erachtens je nach Zeit und Situation verschiedenartig verstanden und aufgenommen: "*So wurde [...] der literarische Text bald als*

² Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 229.

³ Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik, S. 250.

*Zeugnis des Zeitgeistes, bald als Ausdruck von Neurosen seiner Verfasser, bald als Widerspiegelung gesellschaftlicher Zustände und als anderes mehr gelesen.*⁴ Wenn die Bedeutung literarischer Texte situativ bedingt und geschichtlich wandelbar ist, ist die im Text enthaltene feste Bedeutung nicht mehr funktional. Wichtig ist die Frage, wie ein Text je nach Zeit und Situation vom jeweiligen Leser verstanden wird und wie sich seine Bedeutung im jeweiligen Kontext konstituiert, also die Frage, wie die Bedeutung eines Textes kombiniert mit dem kulturell unterschiedlichen Kode der jeweiligen Zeit von unterschiedlichen Lesern hergestellt wird. Die Interpretation soll deswegen - Iser's Ansicht nach - nicht den im Text enthaltenen und unveränderbaren Sinn entschlüsseln, sondern stattdessen das Wirkungspotential des Textes verdeutlichen. Die Wirkungsästhetik fragt nicht danach, welchen Inhalt der Sinn des Textes hat, sondern vielmehr nach den Bedingungen der Sinnkonstitution im Text.⁵

2. Die literarische Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Texte

Bezüglich der Konkretisationstheorie steht Iser näher bei Ingarden als bei Jauß. Das wirkungsästhetische Konkretisationsmodell Iser's stützt sich zum großen Teil auf Ingardens phänomenologische Thesen über die Konkretisation. Er entwickelt sein theoretisches Konzept unter dem unmittelbaren Einfluss der phänomenologischen Kunsttheorie Ingardens und entlehnt seine Grundbegriffe und Grundkonzeption aus den Schriften Ingardens. In seinem wirkungsästhetischen Konkretisationskonzept geht Iser annähernd von derselben Grundannahme Ingardens aus, dass der

⁴ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 230.

⁵ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 4. Aufl., München 1994, S. 36.

vom Autor verfasste, aber nicht vollständig gefertigte literarische Text erst durch den Konkretisationsakt des Lesers im Lesen vollendet wird, indem der Leser die vom Autor offen gelassenen Unbestimmtheitsstellen aus sich heraus ergänzt. Iser's Textmodell unterscheidet sich jedoch in wesentlicher Hinsicht von der Konkretisationstheorie Ingardens: Während Ingarden hauptsächlich die philosophische Frage nach der Seinsweise des literarischen Kunstwerkes in seiner Konkretisationstheorie zu erhellen versucht, konzentriert Iser sein Interesse auf die ästhetische Wirkung vom Kunstwerk beim Rezipienten in seinem Textmodell. Im Zentrum seiner Untersuchung steht die Interaktion zwischen Text und Leser, und zwar die Wirkung des Textes und die Reaktion des Lesers im Lesevorgang. Somit entsteht das eigentümliche wirkungsästhetische Konkretisationsmodell von Iser im Unterschied zum Ingardenschen phänomenologischen Konkretisationsmodell.

Während Iser das Konzept der Unbestimmtheitsstellen Ingardens weiterhin auf seine Theorie der ästhetischen Wirkung anwendet, definiert er die literarische Unbestimmtheit spezifisch als Wirkungsbedingung literarischer Texte.⁶ *“Das Un-Bestimmte sind die Merkmale und Informationen des literarischen Textes, die er nicht vorgibt, die der Leser erbringen, entscheiden oder selbst hinzudenken muss. Diese Leser-Aktivität ist kaum steuerbar oder bestimmbar und dadurch liest jeder Leser das Werk anders. Unbestimmtheit ist daher eine Wirkungsbedingung von fiktionalen Texten gegenüber Sachtexten [...]”*⁷

⁶ Vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 228-252. Dieses Thema wurde in Iser's Text *Die Appellstruktur der Texte* ausführlich erörtert.

⁷ Simon, Tina: Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch, Frankfurt am Main [u. a.] 2003, S. 148.

Unter Anlehnung an Ingardens Begriff der Unbestimmtheitsstelle bezeichnet Iser jene vom Autor nicht formulierten und somit im Text offen stehenden Stellen als Leerstellen. Wie Unbestimmtheitsstellen bei Ingarden, bilden Isers Leerstellen grundlegende Rezeptionsbedingungen für die aktive Tätigkeit des Lesers, indem sie die Funktion ausüben, den Leser "am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens" vom Text während der Lektüre zu beteiligen.⁸ Leerstellen fungieren aber bei Iser als besonders wichtige Bedingung für die Wirkung des Textes, denn der jeweilige Leser kann auf Leerstellen eines Textes mit vielfältigen Reaktionen antworten. Leerstellen bieten die Gelegenheit mehrerer Auslegungs- und Realisationsmöglichkeiten des Textes.⁹ Sie veranlassen den Leser, den literarischen Text kreativ zu aktualisieren, womit die Lektüre den Leser immer wieder lockt.¹⁰ Je mehr Leerstellen der literarische Text enthält, desto stärker interessiert sich der Leser an der Lektüre. Je weniger Leerstellen der Text umfasst, desto mehr langweilt sich der Leser bei der Lektüre.

3. Das wirkungsästhetisch fundierte Konkretisationsmodell: Der Leseakt als die Interaktion zwischen Text und Leser

An dieser Stelle lässt sich resümierend genauer betrachten, was Wolfgang Isers Konkretisationsmodell darstellt. Die Frage besteht darin, zu klären, was Iser unter einer Theorie der ästhetischen Konkretisation des

⁸ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 236.

⁹ In der Wirkungstheorie Isers wird der Ausdruck der Realisation anstelle der Konkretisation oft verwendet. Realisation stellt die Variation des von Ingarden gebildeten Begriffes der Konkretisation in Isers Theorie dar.

¹⁰ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 259.

literarischen Textes versteht.

Der Begriff des Ästhetischen lässt sich in vielerlei Hinsicht betrachten. Er bezeichnet im geläufigen Sinne einerseits "die Art der Wahrnehmung eines Gegenstandes der Kunst oder Natur", andererseits die Charakterisierung von Kunstgegenständen.¹¹ Das traditionelle Verstehen steht im Zusammenhang mit der philosophischen Ästhetik und der sensualistischen Ästhetik.¹² Die philosophische Ästhetik behandelt allgemeine Probleme der Kunst, vor allem des Schönen. Hierzu gehören philosophische Richtungen von Immanuel Kants transzendentaler Ästhetik über die Ästhetik Friedrich Hegels bis zu den philosophischen Betrachtungen von Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche.¹³ In der sensualistischen Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts kam nicht die materielle Eigenschaft eines Kunstobjektes, sondern vielmehr dessen sinnlicher Reiz für seinen Betrachter zur Geltung. Der Begriff des Ästhetischen wurde aber in der modernen Literaturästhetik weiterhin im anderen Sinne angewendet. Jan Mukařovský, der tschechische Ästhetiker des Prager Strukturalismus, verwendet beispielsweise diesen Begriff, um zwischen beiden Bestandteilen des Kunstwerkes, dem materiellen Artefakt und dem - erst im Rezeptionsvorgang entstehenden - ästhetischen Objekt zu unterscheiden. Das Ästhetische beruft sich im Sinne Mukařovskýs auf "Reflex und Korrelat des materiellen Kunstgegenstandes"¹⁴ im Bewusstsein des Rezipienten.

Auch wenn die hier vorgestellten verschiedenen Auffassungen über das Ästhetische jeweils von unterschiedlichen Standpunkten ausgehen, laufen

¹¹ Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, S. 3.

¹² Vgl. Pöltner, Günther: Philosophische Ästhetik, Stuttgart 2008.

¹³ Vgl. Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, S. 3.

¹⁴ Simon, Tina: Rezeptionstheorie, S. 142.

sie alle – Iser's Ansicht nach – eher auf die Kategorie der bedeutungsorientierten Verstehensmethode hinaus, weil sie sich mehr oder weniger nur darum bemühen, den vom Kunstwerk getragenen Sinn darzustellen. Iser unterscheidet hingegen seine wirkungsorientierte Literaturmethode von der klassischen bedeutungsorientierten Methode, die auf die Ermittlung von der im Kunstwerk enthaltenen Bedeutung gerichtet ist¹⁵, und bestimmt den Begriff des Ästhetischen erneuert in wirkungsästhetischer Hinsicht. Er charakterisiert das Ästhetische als ein leeres Prinzip. Es ist nicht an Bestehendem festzumachen und als solches nicht greifbar. Unter dem Ästhetischen in Verbindung mit dem literarischen Kunstwerk versteht Iser das, was im Text nicht formuliert ist, daher bedeutet es bei ihm eine Leerstelle.¹⁶ Das Ästhetische zeigt sich nicht in dem, was das Kunstwerk darstellt, sondern vielmehr in dem, wie es wirkt. Auf diese Weise betont Iser die wirkende Funktion des Begriffes des Ästhetischen. Ein Ästhetisches Lesen heißt deshalb für ihn nicht, dass man ausschließlich den inhaltlichen Textsinn begreift, sondern dass man vielmehr die durch den Text ausgelöste Wirkung ästhetisch erlebt. Wenn ein Leser sich nur bemüht, den Sinn des Textinhaltes zu verstehen, verliert er an der ästhetischen Seite. Er liest einen literarischen Text, als ob er einen Sachtext lesen würde. Ein solches Lesen ohne ästhetische Erfahrung kann nicht als künstlerisch bezeichnet werden.

Das wirkungsästhetische Konkretisationsmodell Iser's beschreibt, wie der Leser speziell die ästhetische Wirkung des literarischen Textes konkretisiert. Literarische Unbestimmtheit als die Bedingung für die Wirkung des Textes

¹⁵ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 23-37.

¹⁶ Vgl. Iser, Wolfgang: Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 301, 316.

hat eine appellative Funktion. Der Lesevorgang erfolgt dadurch, dass der Text durch seine Funktion der Unbestimmtheit an den Leser appelliert und der Leser darauf reagiert. Die Wechselwirkung zwischen Text und Leser zieht dabei eine ästhetische Wirkung nach sich. Iser's Theorie der ästhetischen Konkretisation analysiert grundsätzlich drei Aspekte: erstens die Textstruktur, zweitens die Aktstruktur des Lesers und drittens die sich zwischen Text und Leser ereignende Interaktion.¹⁷

Der Lesevorgang ist der zentrale Untersuchungsgegenstand in Iser's Konkretisationsmodell, worin bestrebt wird, die ästhetische Wirkung des literarischen Textes zu beleuchten. Im Vorwort seines Buches *Der Akt des Lesens* begründet Iser seine Untersuchung über den Lesevorgang folgendermaßen:

Da ein literarischer Text seine Wirkung erst dann zu entfalten vermag, wenn er gelesen wird, fällt eine Beschreibung dieser Wirkung weitgehend mit einer Analyse des Lesevorgangs zusammen. Deshalb steht das Lesen im Zentrum der folgenden Überlegungen, denn in ihm lassen sich die Prozesse beobachten, die literarische Texte auszulösen vermögen. Im Lesen erfolgt eine Verarbeitung des Textes, die sich durch bestimmte Inanspruchnahmen menschlicher Vermögen realisiert. Wirkung ist daher weder ausschließlich im Text noch ausschließlich im Leserverhalten zu fassen; der Text ist ein Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird.¹⁸

Der Lesevorgang ist eine kommunikative Interaktion zwischen Text und Leser. Weder wirkt die Seite des Textes allein auf den Leser, noch rezipiert der Leser einseitig den Text; vielmehr erfolgt der Lesevorgang durch die

¹⁷ Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, S. 8.

¹⁸ Ebd., S. 7.

Wechselwirkung beider Seiten. Die Textstruktur aktiviert im Lesen das Wahrnehmungs- und Vorstellungsbewusstsein des Lesers, und der Leser reagiert darauf und rekonstruiert die im Text angelegten Bedingungen.

4. Die These der Intersubjektivität

Die Kritiken, die sein wirkungsästhetisches Konkretisationsmodell erfährt, bestehen Iser zufolge meistens darin, dass die wirkungsästhetische Theorie sich einer Gefahr des unkontrollierten Subjektivismus des Lesers aussetzt, weil sie sich hauptsächlich dem Standpunkt des Lesers zuwendet. Iser zieht jedoch die Gegenüberstellung von Subjektivismus und Objektivismus selbst in Bezug auf die Literaturästhetik in Zweifel:

Was aber besagt [...] der Begriffsrealismus von subjektiv / objektiv überhaupt noch? Genau genommen können wir nur dann etwas als subjektiv qualifizieren, wenn wir über objektive Maßstäbe der Unterscheidung verfügen, die im Falle der Ästhetik allerdings der gleichen Schicht des Subjekts entstammen, die sich in Werturteilen objektiviert. Nun aber sind ästhetische Begriffe nicht streng merkmalsorientiert, weshalb sie ihre Funktionstüchtigkeit immer dort angemessen zu entfalten vermögen, wo sie sich von der Strenge des Begriffs lösen. Das heißt, ästhetische Begriffe müssen offene Begriffe sein.¹⁹

Die objektivistische Position, worauf sich die klassische Literaturästhetik stützt, stellt die Behauptung auf, dass jeder literarische Text eine vom Autor beabsichtigte Intention als die einzige wahre Bedeutung des Textes enthält. Diese autororientierte Theorie betrachtet die Intention des Autors als objektives Kriterium der Wahrheit in der Interpretation und das Kunstwerk

¹⁹ Ebd., S. 48.

als Erscheinungsweise dieser Wahrheit. Sie kritisiert scharf, dass die leserorientierte Literaturtheorie auf einem Subjektivismus basiert, worin die Bedeutung des literarischen Textes ausschließlich von der geistigen Tätigkeit des Lesers hergestellt wird und welcher daher einer subjektiven Willkür des Textverstehens ohne objektive Kriterien unterliegen kann. Iser erkennt aber, dass *“das Interesse an der Entgegensetzung von Subjektivismus und Objektivität dazu tendiert, wichtige Sachverhalte zu verstellen, weil sie immer nur im Blickzwang eines Entweder/Oder auftauchen”*.²⁰ Das Verstehen des literarischen Textes kann nicht als entweder richtig oder falsch bewertet werden, sondern beruht auf der Vielfalt der Interpretation. Das literarische Kunstwerk muss offen für unterschiedliche Interpretationen sein. Die Tendenz zur Entgegensetzung von Subjektivismus und Objektivismus verschließt aber dagegen die Offenheit des Kunstwerkes durch den Bestimmungsakt der Interpretation.²¹

Iser unterstützt nicht die Polarität zwischen Objektivismus und Subjektivismus, sondern schlägt einen Mittelweg ein:

Weder ist der Sinn eines Textes vollständig in ihm enthalten und läßt sich durch sachgerechtes Verstehen gleichsam entnehmen (objektivistische Position), noch ist der Text lediglich eine Projektionsfläche für beliebige individuelle Bedeutungszuweisungen (subjektivistische Position).²²

Der Sinn des Textes muss nach Iser durch die beidseitige Interaktion zwischen Text und Leser im Lesevorgang entstehen.

²⁰ Ebd., S. 46.

²¹ Vgl. Ebd., S. 46.

²² Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, 7. Aufl., München 2005, S. 522.

Iser definiert seinen gemäßigten Standpunkt als 'intersubjektiv' und stellt die These der Intersubjektivität ins Zentrum seiner wirkungstheoretischen Diskussion: *“Eine Wirkungstheorie soll [...] die intersubjektive Diskutierbarkeit individueller Sinnvollzüge des Lesens sowie solche der Interpretation fundieren helfen.”*²³ Iser setzt dabei voraus, dass der Verstehensakt des Lesers ein intersubjektiver Vorgang sein muss. Es lässt sich nun fragen, was er unter dem Begriff intersubjektiv versteht. Das Wort Intersubjektivität bedeutet im lexikalischen Sinne etwas, das dem Bewusstsein mehrerer Personen gemeinsam oder jeweils von verschiedenen Personen nachvollziehbar ist.²⁴

Iser überträgt diesen Begriff auf sein wirkungsästhetisches Textmodell, um objektive Merkmale für verschiedene subjektive Bewertungen der Leser zu erklären. Im Unterschied zum Objektivitäts-Begriff beschreibt er den Intersubjektivitäts-Begriff folgendermaßen:

Wenn wir beispielsweise sagen, ein literarisches Werk sei gut oder schlecht, [...] so fällen wir damit ein Werturteil. Doch wenn wir nun genötigt sind, dieses zu begründen, dann nennen wir Kriterien, die eigentlich nicht werthafter Natur sind, sondern Eigentümlichkeiten des zur Diskussion stehenden Werks bezeichnen. [...] Deutlich gemachte Differenzen zwischen den herangezogenen Kriterien sind indes nicht der Wert selbst. Sie bezeichnen lediglich Voraussetzungen für eine Synthese, die sich im Werturteil ausspricht, die aber in ihrer realen Gestalt nicht durch aufgewiesene Merkmale und den sich daraus ergebenden Differenzen begründet werden kann. Zu sagen, ein Roman gefalle, weil die Charaktere realistisch seien, heißt, ein verifizierbares Merkmal mit einer subjektiven Bewertung zu versehen, die bestenfalls mit einem Konsens rechnen kann. Objektiv gegebene Merkmale für eine

²³ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 8.

²⁴ Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch, 7. Aufl., Mannheim [u. a.] 2001, S. 454.

bestimmte Vorliebe in Anspruch zu nehmen, macht das Werturteil noch nicht objektiv, sondern objektiviert die subjektiven Präferenzen des Urteilenden. Ein solcher Vorgang bringt die Orientierungen zum Vorschein, die uns leiten. Diese lassen sich dann als Ausdruck internalisierter Normen des Urteilenden fassen und werden dadurch zwar nicht zu objektiven Werturteilen, machen jedoch die unaufhebbare Subjektivität der Werturteile der Intersubjektivität zugänglich.²⁵

Die Intersubjektivität stellt zwar keine unmittelbare objektive Bewertung dar, kann jedoch als der objektivierende Maßstab darauf angewendet werden, unterschiedliche subjektive Bewertungen der Leser zu beurteilen. Sie funktioniert nämlich als das Kriterium, das für verschiedene subjektive Werturteile gemeinsam objektiv gelten kann. Anstatt den klassischen Ausdruck einer objektiven Bewertung für die Literaturästhetik weiter zugänglich zu machen, stellt Iser die Intersubjektivitäts-These als das Kriterium für angemessenes Textverstehen in seinem Konkretisationsmodell auf.

Die Subjektivität des Lesers nimmt in Iser's Konkretisationsmodell einen hohen Stellenwert ein. Der Autor schreibt einen unvollendeten Text, der noch viele Leerstellen aufweist, und hinterlässt damit einen Freiraum für den Leser. Sowohl der Text als auch dessen Bedeutung bleiben offen. Der Leser ist ein Mitautor, der das literarische Kunstwerk gemeinsam mit dem Autor schreibt. Bei der Konkretisation schreibt er sein eigenes Werk dadurch, dass er die vom Autor offen gelassenen Leerstellen mit seiner eigenen schöpferischen Fähigkeit ergänzt. Er bringt so einen unfertigen literarischen Text zu Ende und generiert selbst die Bedeutung des Textes. Der Leser kann einen Text jedes Mal auf unterschiedliche Weise

²⁵ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 46f.

konkretisieren und damit auch unterschiedliche Bedeutungen erzeugen. Von einem Text können prinzipiell beliebig viele Konkretisationen, viele Bedeutungen entstehen. Auf diese Weise kann der Leser seine große Freiheit genießen.

Um aber die Willkür des subjektiven Begreifens zu verhindern und intersubjektive Bedeutungsherstellung zu ermöglichen, begrenzt Iser die Freiheit des Lesers und beeinflusst ihn durch die im Text angedeutete Struktur: *“Nun ist zwar die in der Lektüre sich einstellende Bedeutung vom Text konditioniert, allerdings in einer Form, die es erlaubt, daß sie der Leser selbst erzeugt.”*²⁶ Der Leser kann zwar den Text frei auf unterschiedliche Weisen realisieren und verschiedenartige Bedeutungen produzieren, sich jedoch dem von der Textstruktur hergestellten Kontext nicht weit entfernen. Wie die von ihm kritisierte objektivistische Theorie sieht Iser ebenfalls den Text als die objektive Grundform für angemessenes Verstehen an.²⁷ Er nennt den Text *“das Muster strukturierter Anweisung für die Vorstellung des Lesers”*.²⁸ Mit anderen Worten heißt dies, dass die Basis der Intersubjektivität in Isers Modell grundsätzlich im Text liegt:

Vielleicht deshalb, weil ein literarischer Text intersubjektiv verifizierbare Anweisungen für das Hervorbringen seines Sinnes enthält, der als ein konstituierter Sinn dann allerdings höchst verschiedene Erlebnisse und folglich entsprechend unterschiedliche Bewertungen auszulösen vermag. Sind die vom Text bewirkten Operationen intersubjektiver Natur, so ist damit eine Vergleichsbasis

²⁶ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 248.

²⁷ Es gibt aber Unterschiede zwischen der objektivistischen Theorie und Isers Standpunkt. Die objektivistische Theorie legt den Maßstab einer objektiven Deutung an dem Text an und vernachlässigt die subjektive Lesart. Hingegen hält Isers Ansicht nicht nur die Textstruktur - als die Grundlage einer Intersubjektivität -, sondern auch den subjektiven Leseakt - als die Fähigkeit der schöpferischen Konkretisation des Lesers - zugleich für wichtig.

²⁸ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 20.

gegeben, die es erlaubt, die subjektiven Bewertungen des Erlebten zu beurteilen.²⁹

Die Textstruktur ist der intersubjektive Maßstab, mit dessen Hilfe der Leser angemessene Konkretisation und Textbedeutung zustande bringen kann. Mit der Intersubjektivitäts-These verteidigt sich Wolfgang Iser gegen die Kritiker, die entgegenstellen, dass Iasers leserorientierte Wirkungstheorie in Gefahr eines willkürlichen Subjektivismus geraten könnte.

²⁹ Ebd., S. 47f.

Kapitel II

Die Reinterpretation der Ierschen

Unbestimmtheits-Theorie

1. Die neue Deutung der Fiktionstheorie Wolfgang Iser

In seiner Fiktionstheorie versucht Iser, den in der Literaturwissenschaft viel verbreiteten ontologischen Fiktionsbegriff im Sinne der Opposition zur Realität durch einen wirkungsästhetisch orientierten Neubegriff zu ersetzen. Er begreift Fiktion hierbei nicht mehr als Gegensatz von Realität, sondern bringt sie in einen wirkungsorientierten Funktionszusammenhang, indem er feststellt, "nicht mehr was Fiktion ist, sondern was sie bewirkt".¹ Die ontologische Auffassung der Fiktion ist eine bedeutungsorientierte Methode, die sich mit der Frage beschäftigt, was Fiktion darstellt. Die funktionalistische Auffassung, die das Augenmerk auf die Funktion der Fiktion richtet, ist jedoch eine wirkungsorientierte Methode, die eine Untersuchung darüber anstellt, welche Wirkung die Fiktion auf das menschliche Subjekt ausübt. Da Iser sich bei der Literaturforschung konsequent auf die funktionsgeschichtlichen Textmodelle stützt, verzichtet er auch hier in der Fiktionstheorie auf die bedeutungsorientierte Definition, und versucht, eine wirkungsorientierte Bestimmung zu geben.

Um den Status des literarischen Textes zu beschreiben, versucht Iser zunächst, den literarischen und den nicht-literarischen Text in Anlehnung an John L. Austins Sprechakttheorie zu unterscheiden: Der nicht-literarische Text ist Austin zufolge "language of statement", die von ihrem real bestehenden Gegenstand spricht, und der literarische Text bezeichnet hingegen "language of performance", die ihren Gegenstand erst

¹ Pany, Doris: Wirkungsästhetische Modelle. Wolfgang Iser und Roland Barthes im Vergleich, Erlangen 2000, S. 17.

konstituiert.² Der erstere liefert die “Exposition des Gegenstandes”, während der letztere die “Hervorbringung des Gegenstandes” zur Folge hat.³

An dieser Stelle versucht Iser weiter, den Begriff des literarischen Textes als Fiktion erneut unter dem wirkungsorientierten Standpunkt zu bestimmen: Der literarische Text bildet genau genommen keine realen Gegenstände ab und erschafft auch keine neuen Gegenstände, sondern stellt nach Iser bestenfalls “Reaktionen auf Gegenstände” dar.⁴ Damit ist die Wirklichkeit der Texte zwar eine “uns scheinbar vertraute”, aber “von ihnen (= Texten) konstituierte” Wirklichkeit.⁵ Sie ist dann ebenso als die “Reaktion auf Wirklichkeit” zu verstehen.⁶ Iser versteht Fiktion und Realität nicht mehr als ein Seinsverhältnis, sondern als ein Mitteilungsverhältnis.⁷ Damit bezeichnet die Fiktion eine Kommunikationsstruktur, die dem menschlichen Subjekt etwas über die Wirklichkeit mitteilt.⁸

Im Zusammenhang mit Iasers Lesetheorie meint diese eben genannte These genauer, dass die Fiktion dem Leser etwas über die wirkliche Welt übermittelt. Sie beschreibt also einen kommunikativen Vorgang, der in der Rezeptionsstruktur zwischen dem fiktionalen Text und dem Leser stattfindet. Aber wenn Iser lediglich den Text und das rezipierende Subjekt ohne den ursprünglichen Schöpfer der Fiktion in einem Kommunikationsmodell zur

² Austin, John L.: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford 1975, zitiert nach: Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 231.

³ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 231.

⁴ Ebd., S. 232.

⁵ Ebd., S. 232.

⁶ Ebd., S. 232.

⁷ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 87f.

⁸ Vgl. Bonnemann, Jens: Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser. Wolfgang Iasers impliziter Leser im Herzmaere Konrads von Würzburg, Frankfurt am Main 2008, S. 30f.

Sprache bringt, könnte dieses bedeuten, dass er den Text als den mitteilenden Sender und den Leser als den mitgeteilten Empfänger interpretieren würde. Wenn man auf diese Weise die Textfunktion ohne den Zusammenhang mit dem Autor zur Diskussion stellt, kann man leicht von Iser's eigentlicher Absicht über das Textverstehen abschweifen. Iser's Lesetheorie könnte also leicht missdeutet werden, indem der literarische Text als solcher verabsolutiert und somit die Idee einer Autonomie des Kunstwerks befürwortet werden könnte. Wie im vorigen Kapitel über die These der Entstehung der Textbedeutung im wirkungsorientierten Sinne ausführlich besprochen wurde, nimmt Iser Abstand von der Werkimmanenten Interpretation, die auf der Autonomie des literarischen Werks basiert, wobei er deren viel verbreitete Interpretationsposition insofern offen angreift, als die Bedeutung des Textes bereits im Text selbst festgelegt ist und daher der Text selbst als das alleinige Kriterium für die Literaturinterpretation wirken soll.

Diese Problematik kann mit Hilfe von Gerhard Röckels Betrachtung über den Textbegriff näher erläutert werden. Röckel stellt im Folgenden zwei voneinander abweichende Sichtweisen auf den Textbegriff vor, wobei die erste Sichtweise einen statischen Textbegriff und die zweite einen dynamischen Textbegriff bezeichnet:

Texte, die schriftlich vorliegen, können zunächst einmal als autonome, [...] in sich abgeschlossene *statische sprachliche Sinneinheiten* gelten [...]. Wegen ihres autonomen Charakters sollen sie aus sich selbst heraus – also kontextenthoben – gedeutet und verstanden werden [...]. [...] Demgegenüber gelten nach einer heute bevorzugten Sicht Texte als *dynamische Gebilde*, deren Entstehung, Eigenart und Verwendung von ihrer Einbettung in eine Kommunikationssituation geprägt sind (Verfasser-Text-

Leser/Hörer).⁹

Während der statische Begriff des Textes auf die Hinwendung ausschließlich zum literarischen Text als solchem abzielt und somit allerdings textexterne Kriterien wie Autor und Leser zur Bestimmung der Textfunktion ausklammert, wird der dynamische Textbegriff in einem kommunikativen Spannungsverhältnis zwischen Autor, Text und Leser definiert und zieht damit sowohl textinterne als auch textexterne Faktoren in Betracht. In diesem Zusammenhang kann es dazu kommen, dass Iser's wirkungsästhetisches Textmodell – trotz der Auslassung über den Autoraspekt – eher mit dem zweiten dynamischen Textbegriff verknüpft wird als mit dem ersten statischen Begriff, weil es den textexternen Leseraspekt in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses stellt und somit von einem Kommunikationsmodell zwischen Text und Leser handelt. Aber Iser's Haltung, die Fiktion ohne Nennung des unmittelbaren Textsenders als eine Kommunikationsstruktur aufzufassen, kann leicht zu einem Missverständnis führen, in der Hinsicht als sein Textbegriff den ersten Fall des statischen und autonomen Begriffes bedeuten würde, obwohl er, wie gesehen, eindeutig im dynamischen Kommunikationsverhältnis zu verstehen ist.

Anders als bei Iser's Textmodell, worin die Kommunikation lediglich zwischen Text und Leser thematisiert wird, versucht die vorliegende Arbeit, sich dem allgemeinen Kommunikationsmodell, das die Triade Sender, Botschaft und Empfänger in die Kategorie der Kommunikation aufnimmt, anzuschließen und demnach alle drei literarischen Instanzen, Autor, Leser

⁹ Röckel, Gerhard: Texte erschließen. Grundlagen - Methoden - Beispiele für den Deutsch- und Religionsunterricht, Düsseldorf 2006, S. 18.

und Text, in die literarische Kommunikationssituation mit einzuschließen.¹⁰ Sie kann dadurch die kommunikative Produktionsstruktur zwischen Autor und Text in die theoretische Überlegung mit einbeziehen und sogar die Interaktion von der Produktionsseite des Autors und der Rezeptionsseite des Lesers durch den Text zum Gegenstand der Untersuchung haben. Diese Arbeit macht sich daher Röckels dynamischen Textbegriff zu Eigen, welcher im Rahmen des Kommunikationsmodells von Autor, Text und Leser dargelegt wird. Sie soll dabei eine Forschungslücke der Iser'schen Lesetheorie, worin die Produktionsstruktur des Autors beiseite gelassen wird, schließen und ein kommunikatives Rollenspiel zwischen Autor und Leser im Sinne einer erweiterten und modifizierten Wirkungsästhetik entwerfen.

Die Grundfunktion der Fiktion besteht Iser zufolge im Prozess, in dem *„die Fiktion (als Kommunikationsstruktur) Wirklichkeit mit einem Subjekt zusammen(schließt), das durch die Fiktion mit einer Realität vermittelt wird.“*¹¹ Er stellt hier eine wichtige These über die Situation einer Wirklichkeit auf, der das menschliche Subjekt während der Lektüre eines fiktionalen Textes entgegentritt. Hierbei steht Iser's These der Situationsbildung fiktionaler Texte im Vordergrund, welche die Kommunikation zwischen dem fiktionalen Text und dem menschlichen Subjekt auf eine spezifische Kommunikationssituation bezieht.¹² Die These der Situationsbildung kann durch die Annahme der wirkungsästhetisch betrachteten Bedeutungsthese erhärtet werden: Wirkt der Text auf seinen Leser, so heißt es in Iser's Theorie, dass nicht der Text selbst, sondern der

¹⁰ Tuschling, Jeanine: Autorschaft in der digitalen Literatur, in: Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Instituts, Heft 19, Bremen 2006, S. 55f.

¹¹ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 88.

¹² Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation, 3. Aufl., Stuttgart [u. a.] 1993, S. 161.

Lesevorgang, der in einer bestimmten Zeit und Situation stattfindet, auf bestimmte Weise Wirkung auf den Leser ausübt. Die Bedeutung des Textes ist bei Iser keineswegs festgelegt, sondern kann vom jeweiligen Leser je nach Zeit und Situation auf unterschiedliche Weise realisiert werden.

Auf Grund der These über die Situationsbildung fiktionaler Texte versteht Iser den fiktionalen Text als "Spezialfall einer illokutionären Sprachhandlung" nach Austins Modell, und zwar als "Äußerungen, die mit einer [...] Situation verquickt sind und auf bestimmte Aspekte dieser Situation reagieren".¹³ Iser bezeichnet die Situation, in der sich Fiktion und menschliches Subjekt treffen, als leere Situation im Anschluss an den Unbestimmtheits-Begriff, welcher seinen Wirkungsaspekt am besten durchblicken lässt:

Streng genommen ist der fiktionale Text situationslos; er 'spricht' bestenfalls in leere Situationen hinein, und streng genommen befindet sich der Leser während der Lektüre in einer unvertrauten Situation, da die Geltung des Vertrauten als suspendiert erscheint. Diese Leere indes wird im Dialogverhältnis von Text und Leser als Antriebsenergie wirksam, nun die Bedingungen der Verständigung zu erzeugen, damit sich ein Situationsrahmen herauszubilden vermag, über den Text und Leser zur Konvergenz gelangen.¹⁴

¹³ Pany, Doris: Wirkungsästhetische Modelle, S. 19. In seiner Sprechakttheorie unterscheidet Austin zwei maßgebliche Formen sprachlicher Äußerungen: die konstatierende und die performative Äußerung. (Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 91f.) Die konstatierende Äußerung ist die Aussage, die einen Sachverhalt oder eine Tatsache beschreibt, und nimmt Bezug auf den lokutionären Sprechakt, der die Handlung 'etwas sagen' heißt. (Ebd., S. 93.) Sie ist als wahr oder unwahr definierbar und setzt weder einen Gesprächspartner noch einen situativen Kontext voraus. Daher steht sie in keinem kommunikativen Zusammenhang. Die performative Äußerung bezeichnet dagegen die Handlung, die als 'language of performance' etwas neu herausbringt und daher die schöpferische Qualität besitzt. Austin verbindet sie mit dem illokutionären Sprechakt, der eine bestimmte Wirkung auf die andere Person beim Sprechen ausübt und daher über ein Wirkungspotential auf den Zuhörer verfügt. (Ebd., S. 94.) Die gemeinte Bedeutung der performativen Äußerung wird aber erst durch den situativen Kontext erhellt und hängt immer von ihrem Situationskontext ab.

¹⁴ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 109.

Der Begriff der leeren Situation wird zwar von Iser's Lesetheorie nur im Zusammenhang mit der Kommunikation zwischen Text und Leser erläutert, soll aber in der vorliegenden Untersuchung bis hin zum Vorgang der kreativen Beschäftigung vom Autor mit dem Text ausgedehnt werden. Während die leere Situation auf der Rezipientenseite die Kommunikation zwischen Text und Leser ermöglicht, soll sie auf der Produktionsseite die elementare Kommunikationsbedingung zwischen Autor und Text bilden. Ihr leerer Zustand entsteht Iser zufolge dadurch, dass die vom Autor fingierte Welt weder mit der wirklichen Realität, auf die sie sich bezieht, noch mit der Erfahrungswelt des Lesers übereinstimmt.¹⁵ Die leere Situation ist, kurz gesagt, eine Form der Unbestimmtheit, wodurch die Produktion und die Rezeption in Bezug auf den fiktionalen Text in Gang gebracht werden können.

Iser erläutert zwar diesen Unbestimmtheits-Begriff ausschließlich in Verbindung mit der Interaktion zwischen Text und Leser in seinem Textkonzept, doch diese Unbestimmtheit ist ein Begriff, der strikt genommen ebenso für das kommunikative Verhältnis zwischen Autor und Text eingesetzt werden kann. Die hier genannte Unbestimmtheit unterscheidet sich mehr oder weniger vom Unbestimmtheits-Begriff, der von Iser lediglich auf den bereits geschaffenen Text bezogen wird und daher eine rezeptionsorientierte Bedeutung aufweist. Sie ist auf alle schöpferischen literarischen Aktivitäten in Beziehung zu setzen und bezeichnet einen erweiterten Begriff, der sowohl die Rezeption des Lesers als auch die Produktion des Autors einschließt. Der Begriff der Leere bedeutet hierbei eine Bedingung, unter der etwas schöpferisch ergänzt

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 282f.

werden kann und welche daher eine bestimmte Schöpfung nach sich zieht. In literarischer oder künstlerischer Hinsicht ist er ein Schöpfungsraum, in dem man die Leere durch seine Einbildungskraft auffüllt und somit eine schöpferische Arbeit entstehen lässt. Eine solche kreative Tätigkeit, die sich auf die Vorstellungskraft des Menschen bezieht, gilt nicht bloß für die spezifische Rezeption des Lesers, sondern auch für die literarische Schaffensarbeit des Autors. Der Begriff der Leerstelle, der Iser's Unbestimmtheits-Vorstellung am stärksten repräsentiert, gilt allgemein nur für den textinternen Zusammenhang und verfügt über einen zu beengten Geltungsbereich, um als Bedingung für die allgemeine schöpferische Aktivität des Menschen definiert werden zu können.

Der Begriff der leeren Situation ergibt sich erstens durch die Uneinigkeit zwischen der erfundenen Fiktionswelt und der realen Erfahrungswelt des Lesers und steht im Zusammenhang mit der Unbestimmtheit, die sich im Kommunikationsprozess der Rezeption geltend macht. Der Leser gehört während der Lektüre weder zur Textwelt noch zu seiner realen Welt, sondern befindet sich in einer fremden Welt der Leere, nämlich in einer leeren Situation, die der Text durch die in ihm enthaltenen Leerstellen herbeiführt und die der Leser mit der eigenen Phantasie füllen kann. Iser bringt weiterhin zur Sprache, dass es eine andersartige leere Situation gibt, die aus der Nicht-Identität von der realen Welt und der fiktiven Welt resultiert.¹⁶ Eben diese bedeutet eine Unbestimmtheit, die im Kommunikationsprozess der Produktion entsteht. Der Autor gehört während des Literatur-Schaffens weder zur wirklichen Modellwelt für seine fiktionale Phantasiewelt noch zur reinen fiktiven Welt, sondern befindet sich in einer fremden Welt der Leere, nämlich in einer leeren Situation, die den

¹⁶ Ebd., S. 282f.

Autor zu einem schöpferischen Spiel anregt und die er mit der eigenen Einbildungskraft auffüllen kann.

An dieser Stelle lässt sich auf den Begriff der leeren Situation näher eingehen, auf welche der Autor durch die Fiktion stößt, und zwar auf die Unbestimmtheit, mit welcher der Autor während des Produktionsvorgangs in Berührung kommt. Wie der Autor einen literarischen Text mit Hilfe seiner Phantasiekraft verfasst, ist vergleichbar mit einem Maler, der ein leeres Papier vor sich hat, sich einen unsichtbaren Gegenstand im Geiste ausmalt und ihn dann konkret auf dem weißen Zeichenpapier skizziert. Bevor er mit dem Malen beginnt, sieht er sich einem leeren Papier gegenüber. Genauso wird der Autor mit einem blanken Papier konfrontiert, und zwar mit einer so genannten leeren Seite, bevor er zu schreiben beginnt. Wie die Leerstellen, die im Text enthalten sind, die Bedingung für die schöpferische Phantasiekraft des Lesers bilden, dient diese leere Seite dem Autor als die Gelegenheit, seiner Phantasie freies Spiel zu lassen. In ihrem Buch *Der labyrinthische Text* expliziert Sabine Kuhangel zwar den Begriff der leeren Seite ausschließlich im Verhältnis zwischen Text und Leser, aber man kann ihn weiterhin als eine Art der Unbestimmtheit im erweiterten Sinne deuten, die in Verbindung mit der Schöpfungsstruktur des Autors steht. Wie die Leerstellen im Rezeptionsvorgang vom Leser konkretisiert werden, bezeichnet die leere Seite einen Unbestimmtheits-Raum, den der Autor während des literarischen Verfassens mit seinen kreativen Ideen auffüllen kann.¹⁷ Wenn Isers Leerstellenkonzept die Unbestimmtheit als Rezeptionsbedingung des Lesers repräsentiert, dient die hier angeführte Idee der leeren Seite als ein Beispiel für die Unbestimmtheits-Vorstellung,

¹⁷ Vgl. Kuhangel, Sabine: *Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*, Wiesbaden 2003, S. 278-288.

die im Zusammenhang mit der Produktionsbedingung des Autors steht. Die Leere bedeutet einerseits das Nichts, aber andererseits eine Chance auf Kreativität. Sie ermöglicht auf der Leserseite "den Auslegungsspielraum und die verschiedenartige Adaptierbarkeit des Textes"¹⁸, während sie auf der Autorseite freien Spielraum für das literarische Schaffen einräumt. Die Literatur ist ein Spiel¹⁹, und zwar ein Phantasiespiel, in dem der Mensch einen - seiner literarischen Rolle als Autor oder als Leser zur Verfügung stehenden - eigenen Unbestimmtheits-Raum, nämlich seinen eigenen leeren Literaturraum, mit Phantasie anfüllt.

Iser entwickelt einen neuen wirkungsorientierten Fiktionsbegriff, wobei das Imaginäre des menschlichen Subjekts im Mittelpunkt steht.²⁰ Er ersetzt den im zweistelligen Seinsverhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit betrachteten geläufigen Fiktionsbegriff durch einen neuen Begriff, der sich

¹⁸ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 236.

¹⁹ Vgl. Niermann, Anabel: Das ästhetische Spiel von Text, Leser und Autor, Frankfurt am Main 2004, S. 79f.

²⁰ In seinem aufschlussreichen Buch *Das Fiktive und das Imaginäre* differenziert Iser die Bezeichnung des Imaginären von geläufigen ähnlichen Begriffen folgendermaßen: "Das Imaginäre ist hier als eine vergleichsweise neutrale und daher von traditionellen Vorstellungen noch weitgehend unbesetzte Bezeichnung eingeführt. Deshalb wurde auf Begriffe wie Einbildungskraft, Imagination und Phantasie verzichtet, die alle eine beträchtliche Traditionslast mit sich führen und sehr häufig als genau bestimmbare menschliche Vermögen ausgewiesen sind, die von anderen Vermögen oft deutlich abgegrenzt werden. [...] Da es im Blick auf den literarischen Text nicht darum gehen kann, das Imaginäre als ein menschliches Vermögen zu bestimmen, sondern darum, Weisen seiner Manifestation und Operation einzukreisen, ist mit der Wahl dieser Bezeichnung eher auf ein Programm und weniger auf eine Bestimmung hingedeutet." (Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 20f.) Aber der Grund, warum der Mensch die Literatur nötig hat, besteht, vom Gesichtspunkt der Literarischen Anthropologie aus betrachtet, darin, dass er sein schöpferisches Potenzial mit Hilfe der Literatur oder Fiktion ästhetisch entfalten kann. In diesem Sinne muss Iser's Begriff vom Imaginären im Zusammenhang mit der Fähigkeit des Menschen aufgefasst werden, seine Phantasie und sein Denkvermögen zum Erleben und Erzeugen der literarischen Kunstwerke einsetzen zu können. Die vorliegende Arbeit richtet sich daher nicht nach Iser's oben genannter Definition vom Imaginären, sondern verknüpft es vielmehr mit der Fähigkeit des Menschen, seine Grenze des Realen zu überschreiten und etwas in der Vorstellung frei erfinden zu können. Diese Arbeit unterscheidet nicht eindeutig zwischen dem von Iser eingeführten Begriff des Imaginären und den anderen Begriffen wie Einbildungskraft, Imagination und Phantasie, sondern versteht alles im vorliegenden Sinnzusammenhang.

nun in einer dreistelligen Beziehung des Realen, Fiktiven und Imaginären neu bestimmen lässt.²¹ Während der erstere einen ontologisch betrachteten Begriff darstellt, bezieht sich der letztere auf einen funktionalistischen bzw. einen wirkungsästhetischen Begriff, der den Fokus auf die Funktion oder die Wirkung der Fiktion legt. Die Fiktion entsteht Iser zufolge im Zusammenspiel der Triade aus Realem, Fiktivem und Imaginärem, die sich zwar begrifflich und funktional voneinander abheben, im literarischen Text jedoch ineinander fließen und sich wechselseitig bedingen.²²

Die Funktion der Fiktion als eine Kommunikationsstruktur besteht darin, dem Menschen - einschließlich der Autor- und Leserrolle - etwas über eine Wirklichkeit mitzuteilen. Dass der Autor eine Fiktion erschafft, heißt mit anderen Worten, dass er zunächst seinen Blick auf eine Realität richtet, die als eine Modellwelt für sein zukünftiges literarisches Werk fungieren soll, und sie dann mit Phantasie würzt und schließlich eine eigene Fiktionsrealität erzeugt. Das Reale wird also über das Imaginäre ins Fiktive verschoben und verkehrt.²³ Das interaktive Zusammenspiel des Realen der Modellwelt, des Imaginären des Autors und des Fiktiven des Textes zieht sich hier durch das Medium der Fiktion. Wenn der Leser eine Fiktion rezipiert, bringt er zunächst seine realen Erfahrungen in die Lektüre ein und lässt dann – auf dieser Grundlage basierend - seiner Phantasie freien Lauf. Er kann somit die Leerstellen des fiktionalen Textes auf vielfältige Weise konkretisieren. Das Fiktive wird nun über das Reale ins Imaginäre

²¹ Vgl. Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 18-23.

²² Vgl. Ebd., S. 22f.

²³ Vgl. Plaice, Renata: Das Spiel als das Dynamische. Der Begriff des Spiels zwischen Moderne und Postmoderne, in: Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin [u. a.] 2009, S. 359.

verschoben und verkehrt.²⁴ Das Medium der Fiktion löst dieses Mal ebenso das wechselseitige Zusammenspiel zwischen dem Fiktiven des Textes, dem Realen der Erfahrungswelt des Lesers und dem Imaginären des Lesers aus. Der Hauptakzent wird hierbei auf die Grenzüberschreitung zwischen drei Eigenschaften gelegt. Die Fiktion besteht aus dem Zusammenspiel dieser drei Faktoren, die nicht gegensätzlich, sondern wechselseitig aufeinander wirken. Die Fiktion in diesem Zusammenhang bezeichnet keinen ontologischen Begriff mehr, der im Gegensatz zur Wirklichkeit steht, sondern wird als ein funktionalistisches Verhältnis erklärt, in dem das Reale, das Imaginäre und das Fiktive sich gegenseitig ergänzen und daher miteinander dialektisch interagieren.

Iser postuliert, dass der Autor das, was er durch seinen Text sagen möchte, nicht im Text ausformuliert und dass die Intention des Textes daher "in der Einbildungskraft des Lesers" liegt.²⁵ Dieses deutet darauf hin, dass die Intention des Textes für Iser ein Begriff der Unbestimmtheit ist und somit zuletzt auf die Phantasie des Lesers zielt. Aber wenn man diesen auf die Rezeptionsstruktur des Lesers bezogenen Unbestimmtheits-Begriff auf den vorgängig besprochenen erweiterten Begriff der Unbestimmtheit als die Produktionsbedingung des Autors überträgt, kann man ebenso die von Iser

²⁴ Das Reale, das hierbei von der vorliegenden Arbeit formuliert wurde, unterscheidet sich von Iser's Begriff des Realen: Während das hier genannte Reale in Zusammenhang mit der realen Wirklichkeit des Lesers, nämlich seinen realen Erfahrungen, steht, bezieht sich der Iser'sche Begriff auf die außertextlichen Elemente, die als Textrepertoire im Selektionsakt ausgewählt werden. Iser beschreibt seinen Begriff des Realen folgendermaßen: "Das Reale ist für den vorliegenden Zusammenhang als die außertextuelle Welt verstanden, die als Gegebenheit dem Text vorausliegt und dessen Bezugsfelder bildet. Diese können Sinnsysteme, soziale Systeme und Weltbilder genauso sein wie etwa andere Texte, in denen eine je spezifische Organisation bzw. Interpretation von Wirklichkeit geleistet ist. Folglich bestimmt sich das Reale als die Vielfalt der Diskurse, denen die Weltzuwendung des Autors durch den Text gilt." (Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 20.)

²⁵ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 248.

behauptete Intention des Textes in Verbindung mit der folgenden angewandten Frage setzen, welches Ziel sich die Literatur überhaupt steckt. Im Anschluss an die oben genannte These Iser's über die in wirkungsästhetischer Hinsicht fundierte Textintention kann man nun weithin die folgende These aufstellen, dass die Literatur ein Unbestimmtheits-Prinzip bezweckt und so auf die Phantasie des Menschen zielt. Auf diesen Unbestimmtheits-Begriff im erweiterten Sinne soll später besonders unter dem Gesichtspunkt der Literarischen Anthropologie erneut näher eingegangen werden.

Iser's Fiktionstheorie erweitert sich seit den 1980er Jahren zur Anthropologie hin, indem er den Literaturbegriff im anthropologischen Sinn neu aufgreift. Seine erste Theorie des Lesens, die einseitig auf die Untersuchung der Interaktion von Text und Leser gerichtet ist, hat ein entscheidendes Manko bei der Erklärung, was Literatur bedeutet und warum der Mensch sie braucht. In der Literarischen Anthropologie versucht Iser, diese Frage durch eine erweiterte anthropologische Dimension der Literatur zu beantworten: Der Mensch braucht die Literatur, um seine Potenziale auf einer ästhetischen Ebene entfalten zu können. Er ist ein Wesen, das sich ständig selbst erfindet oder sich selbst überschreiten möchte. Die Literatur wird dabei zu einem Ort, in dem er eine Selbstausslegung oder eine Selbsterweiterung mit Hilfe eigener Phantasie verwirklichen kann.²⁶ Somit erlaubt sie Einsicht in die "anthropologische Ausstattung des auf Kosten seiner Phantasie lebenden Menschen".²⁷ In diesem anthropologischen Sinne versteht Iser die Literatur als einen

²⁶ Vgl. Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 12-17.

²⁷ Ebd., S. 11.

“Spiegel für die Plastizität des Menschen”.²⁸ Der anthropologische Aspekt, dass der Mensch die Selbstdarstellung durch die Literatur verwirklicht, kann nur unter der Bedingung der literarischen Unbestimmtheit ermöglicht werden und bedeutet, dass der Mensch den Unbestimmtheits-Vorstellungsraum mit der eigenen Einbildungskraft auffüllt. Dieses zeigt, dass die zentrale Intention der Literatur schließlich in der literarischen Unbestimmtheit liegt.

²⁸ Ebd., S. 11.

2. Das modifizierte Modell der literarischen Unbestimmtheit

“Unbestimmtheiten erfüllen unsere Handlungen, Ideen und Interpretationen.”¹

Die literarische Unbestimmtheit ist in wirkungsästhetischer Hinsicht eine notwendige Bedingung für die Kommunikation zwischen Mensch und Literatur. Der Unbestimmtheits-Begriff wurde bisher unter der Einschränkung auf die textinternen Voraussetzungen beleuchtet. Die in der Literaturwissenschaft weit verbreiteten Beispiele für die Unbestimmtheits-Vorstellungen wie Roman Ingardens Unbestimmtheitsstellen², Wolfgang Iser's Leerstellen³ und Umberto Ecos Konzept der Offenheit des Kunstwerkes⁴ haben alle mit den in der textinternen Struktur bestehenden Unbestimmtheits-Phänomenen zu tun; diese Theoretiker legen dabei den Fokus der Untersuchung auf die Kommunikation zwischen Text und Leser, die unter den Bedingungen der textinternen Unbestimmtheit stattfindet.

Die vorliegende Arbeit erläutert jedoch den erweiterten Begriff der literarischen Unbestimmtheit, der die Kommunikation zwischen Mensch und Literatur auslöst, und wendet ihn sowohl auf die textinterne als auch auf die textexterne Struktur an. Der Begriff der literarischen Unbestimmtheit lässt sich somit nicht nur als die Rezeptionsbedingung des Lesers, sondern auch als die Produktionsbedingung des Autors auffassen. Sie bedingt auf der textinternen Ebene die kommunikative Interaktion zwischen Text und

¹ Hassan, Ihab: Pluralismus in der Postmoderne, in: Kamper, Dietmar (Hrsg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne vs. Postmoderne, Frankfurt am Main 1987, S. 159.

² Vgl. Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 3. Aufl., Tübingen 1965.

³ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 4. Aufl., München 1994; Ders.: Die Appellstruktur der Texte, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 228-252.

⁴ Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 8. Aufl., Frankfurt am Main 1998.

Leser und bildet auf der textexternen Ebene den Ausgangspunkt der Kommunikation zwischen Autor und Text.

Die Ausgangsthese, woraus das Konzept der literarischen Unbestimmtheit als elementare Bedingungen für die Literaturproduktion und -rezeption weiter entwickelt werden soll, lautet wiederum:

Die Nicht-Identität von Fiktion und Welt sowie von Fiktion und Empfänger ist die konstitutive Bedingung ihres kommunikativen Charakters. Die mangelnde Deckung manifestiert sich in Unbestimmtheitsgraden [...]. Unbestimmtheitsgrade dieser Art funktionieren als Kommunikationsantriebe [...].⁵

Als Erstes kommt die Kommunikation zwischen Autor und Text in Betracht, die während des literarischen Produktionsvorgangs stattfindet. Iser behauptet nach der soeben angeführten Ausgangsthese, dass die literarische Unbestimmtheit aus dem Zwiespalt zwischen Fiktion und Welt resultiert und in der Folge eine kommunikative Struktur zwischen beiden nach sich zieht. Das Subjekt dieser Kommunikation ist jedoch nicht der Leser, sondern der Autor, der die Fiktion verfasst. Die hierbei genannte Welt kann nicht bloß als eine reale Welt, wozu das reale Leben des Autors gehört, sondern vielmehr als eine besondere Modellwelt gedeutet werden, auf die der Autor während des Vorgangs seines literarischen Schaffens als literarischer Hintergrund für seinen fiktionalen Text stößt. Der literarische Text ist selbst ein Modell, das die wirkliche Lebenswelt analogisiert und diese in die "Sprache der literarischen Kunstmittel" überträgt.⁶ Es ist hier jedoch wichtig zur Kenntnis zu nehmen, dass der Autor in einem Unbestimmtheits-Raum nicht die Wirklichkeit imitiert, wie sie ist, sondern

⁵ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 282f.

⁶ Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation, S. 162.

ein neues literarisches Wirklichkeitsmodell hervorbringt.⁷ In Anlehnung an Luhmanns Systemtheorie unterscheidet Iser die Modelle der textlichen Wirklichkeit von unserer lebensweltlichen Wirklichkeit: Die fiktionale Literatur nehme Bezug nicht auf die gesamte Wirklichkeit, sondern nur auf "Wirklichkeitsmodelle, also auf Systeme, in denen die pure Kontingenz und Komplexität der Welt bereits reduziert und organisiert ist."⁸

Als Zweites soll die bereits durch die rezeptions- und wirkungsästhetischen Ansätze viel erforschte Kommunikationsart, die während des Vorgangs der literarischen Rezeption geschieht, zur Sprache gebracht werden. Hierbei handelt es sich um die Kommunikation zwischen Text und Leser, die durch die aus der Kluft zwischen der fiktionalen Welt und der realen Erfahrungswelt des Lesers entstehende Unbestimmtheit verursacht wird.⁹ Wenn man die Erschaffung einer Fiktion als die Darstellung von Reaktionen des Autors auf die reale Modellwelt bestimmt, so kann man deren Rezeption als die Darstellung der Reaktionen des Lesers auf diesen fiktionalen Text ansehen. Der gleiche Text kann vom jeweiligen Leser je nach Zeit und Situation verschiedenartig konkretisiert werden, weil er selbst die Bedingungen für unterschiedliche Realisierungen aufgrund von Leerstellen enthält.

Zusammenfassend formuliert: Es handelt sich im ersten Fall um die Kommunikation zwischen Autor und Fiktion, wobei ein Unbestimmtheits-Raum durch die Nicht-Identität der Fiktionswelt mit deren hintergründigen

⁷ Vgl. Bonnemann, Jens: Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser, S. 28f.; Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 118f.

⁸ Luhmann, Niklas: Zweckbegriff und Systemrationalität, Frankfurt am Main 1973, zitiert: Bonnemann, Jens: Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser, S. 29.

⁹ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 282f.

realen Modellwelt entsteht und ferner als wichtige Bedingung für die Kommunikation zwischen Autor und Text im Produktionsvorgang fungiert. Der zweite Fall liefert im Vergleich dazu eine andere Kommunikationsart, die eine kommunikative Interaktion zwischen Text und Leser im Rezeptionsvorgang beschreibt. Sie entsteht dadurch, dass eine Unbestimmtheits-Struktur als Folge der Spaltung zwischen der Fiktionswelt und der realen Erfahrungswelt des Lesers geschieht und ebenso weiterhin als Kommunikationsbedingung zwischen beiden wirkt.

Wie bereits erwähnt, interpretiert Iser die Fiktion als eine Kommunikationsstruktur, etwas über die Wirklichkeitswelt mitzuteilen. Es ist wichtig, sich hierbei zu überlegen, was dieses 'Etwas', das dem menschlichen Wesen von der Fiktion übermittelt wird, überhaupt sein kann. Diese Vermittlung von Fiktion wird - nach Iasers These der leeren Situation – in einer leeren Situation durchgeführt, und die Fiktion setzt sich dabei ein Ziel, bestimmte Reaktionen des menschlichen Subjekts auszulösen. Aus der Tatsache, dass Iser die Intention des Textes als eine Art des Unbestimmtheits-Begriffes versteht, wird, wie im Vorigen bereits erwähnt, in der vorliegenden Arbeit eine erweiterte Folgerung gezogen, dass nämlich das Ziel der Literatur überhaupt im Unbestimmtheits-Prinzip besteht und somit schließlich die Phantasie des Menschen intendiert. Etwas, das die Fiktion dem menschlichen Subjekt mithilfe der literarischen Unbestimmtheit vermitteln will, ist also auf der Leserseite die Phantasiekraft des Lesers, worauf sich der Autor durch die Leerstellen des Textes vorbereitet, wobei es sich auf der Autorseite um die Vorstellungskraft des Autors handelt, die von der Auswirkung der Leeren während des literarischen Produktionsvorgangs veranlasst wird.

Iser erläutert die Entstehung der literarischen Unbestimmtheit unter drei Aspekten in einem Gespräch für ein koreanisches Literaturmagazin *Woigugmunhag*: erstens in struktureller, zweitens in anthropologischer und drittens in historischer Hinsicht.¹⁰ Der erste strukturell betrachtete Aspekt des Unbestimmtheits-Begriffes ist in der Regel die viel besprochene und weit verbreitete These. Wenn der Autor einen fiktionalen Text verfasst, bringt er die Bestandteile, die für den Aufbau und die Struktur der Handlung unvermeidlich in Worte gekleidet werden müssen, in den Text hinein. Aber die Bestandteile, die er entweder für unwichtig hält oder absichtlich ungesagt lassen will, werden vom Text ausgeschlossen. Die auf diese Weise im Text strukturell ausgesparten Elemente bilden die unsichtbaren Einheiten der Textstruktur, die von Iser als Leerstellen des Textes bezeichnet werden. Während die nicht im Text formulierten Elemente - wie Leerstellen - eine Art der literarischen Unbestimmtheit bedeuten, bezeichnen die im Text schriftlich fixierten Elemente die literarische Bestimmtheit. Hierbei handelt es sich um einen Begriff der Unbestimmtheit, der sich als reine textinterne Bedingung verstehen lässt.

Der Begriff der Unbestimmtheit, der im Zusammenhang mit Iser's These von der leeren Situation thematisiert wurde, ist nicht von der gleichen Beschaffenheit wie die eben in strukturaler Hinsicht aufgefasste Definition der Unbestimmtheit, sondern bezieht sich auf eine neue Auslegung der Unbestimmtheit, worunter Iser "weniger solche des Textes als vielmehr solche der im Lesen hergestellten Beziehung von Text und Leser" versteht.¹¹ Diese zweite Auffassung über die Unbestimmtheit ist genau genommen ein in literaturanthropologischer Hinsicht betrachteter Begriff

¹⁰ Vgl. Die Weltliteratur von heute. Wolfgang Iser, in: *Woigugmunhag* (Deutsche Übersetzung: *Ausländische Literatur*), Sommer 1989, H. 19, S. 165f.

¹¹ Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, S. 283.

und stellt einen freien Spielraum dar, in dem der Mensch seine schöpferische Möglichkeit beflügeln kann.¹² Sie wird zwar von Iser wiederum nur im Verhältnis zwischen Text und Leser beleuchtet, ist jedoch eine Idee, die sowohl auf den Autor als auch auf den Leser anwendbar ist. Die Unbestimmtheit im anthropologischen Sinne kommt zum Vorschein, während eine Grenzüberschreitung vom Realen zum Imaginären im Akt des Fingierens geschieht, genauer gesagt, während der Mensch seine Potenziale mit Hilfe der literarischen Phantasie uneingeschränkt auf der ästhetischen Ebene aufblühen lässt. Im Unbestimmtheits-Raum dieser Art, und zwar in der leeren Situation, gehen die Fiktionsfähigkeit und Fiktionsbedürftigkeit des Menschen in Erfüllung.

Iser's dritte Bestimmung der Unbestimmtheit ist der grundlegendste Standpunkt, um die literarische Bestimmtheit und Unbestimmtheit auf der textexternen Ebene zu skizzieren. Iser erklärt hier die Entstehung der literarischen Unbestimmtheit unter einem geschichtlichen Gesichtspunkt. Europa, das der Verslossenheit des Mittelalters ein Ende gesetzt hatte, stand an der Schwelle zur Neuzeit und zeigte nach und nach die Tendenz zur Offenheit auf verschiedenen Gebieten. In Entsprechung zu dieser zeitlichen Veränderung bemühte sich die Literatur seit dem 18. Jahrhundert ebenfalls darum, die aktuelle Tendenz zur Offenheit in den Text aufzunehmen, daher wuchs die literarische Unbestimmtheit deutlich in den literarischen Texten seit dem 18. Jahrhundert an.¹³ Der dritte Unbestimmtheits-Begriff weist im unmittelbaren Sinne auf die Leerstellen des Textes, nämlich auf die textinterne Unbestimmtheit als die Einheit der Textstruktur hin, und bestimmt so im metaphorischen Sinne die Problematik

¹² Vgl. Die Weltliteratur von heute. Wolfgang Iser, S. 165f.

¹³ Vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 241-247.

der Offenheit in der Literatur.

Die im textexternen Zusammenhang verwendeten Begriffe der literarischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit können in Anlehnung an die soeben besprochenen drei verschiedenen Auffassungen der Unbestimmtheit festgestellt werden. Da die zweite anthropologisch fundierte Charakterisierung der Unbestimmtheit bereits in Verbindung mit den beiden Strukturen des Autors und des Lesers besprochen wurde, soll nicht abermals darauf eingegangen werden. Falls man die unter der strukturellen Dimension beleuchtete Unbestimmtheits-Definition Iusers im Kontext mit dem gesamten Gebiet der Literatur, das die Grenze eines einzelnen literarischen Textes überspringt, reinterpretiert, kann man daraus folgern, dass man jeweils die bereits in Form der literarischen Texte thematisierten Stoffe als die auf der textexternen Ebene verstehbaren literarischen Bestimmtheiten und die noch nicht in den bestehenden literarischen Texten behandelten Stoffe als die textexternen literarischen Unbestimmtheiten bezeichnen kann. Überträgt man die dritte Auffassung Iusers auf die Begriffe der textexternen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, so kann man den Schlüssel zur Frage nach dem Wechselverhältnis zwischen dem textexternen Begriff der Unbestimmtheit und dem Autor finden und anschließend diese Problematik weiterhin in Verbindung mit dem Thema über die Offenheit und die Verslossenheit der Literatur bringen.

Die Offenheit und die Verslossenheit der Literatur lassen sich an erster Stelle im Zusammenhang mit der Rezeptionsstruktur zwischen Text und Leser betrachten. Wenn eine Interpretationsmethode von der These ausgeht, dass die Bedeutung des Textes bereits im Text selbst festgelegt ist, so wird der Vergleichsmaßstab für die richtige und falsche Interpretation

ohne Rücksicht auf das Verständnis des Lesers im Voraus beschlossen, wie in den Fällen der Werkimmanenten Interpretation und der Literaturtheorie von Roman Ingarden. Wenn der Leser die im Text verborgene Bedeutung entdeckt, gelangt er Ingarden zufolge zu einer richtigen Konkretisation. Aber wenn er eine andere Bedeutung des Textes daneben behauptet, läuft er zuletzt auf eine falsche Konkretisation hinaus.¹⁴ Wenn eine literarische Methode auf diese Weise die Richtigkeit und Falschheit der literarischen Interpretation im Voraus entscheidet und darunter eine einzige richtige Interpretation vom Leser verlangt, so bezieht sie sich auf eine verschlossene Literaturhaltung und soll in diesem Sinne als die verschlossene Literatur bezeichnet werden.

Daraus kann man dann umgekehrt den folgenden zweiten Schluss ziehen: Die offene Literatur soll eine literarische Haltung sein, die darauf basiert, dass man auf die Annahme von der im Text versteckten einzigen richtigen Bedeutung des Textes verzichtet und stattdessen die Möglichkeit der unterschiedlichen Interpretationen und der verschiedenen Bedeutungen von ein und demselben Text durch den jeweiligen Leser voraussetzt, wie Leser den Text als Sinnpotenzial aufgrund der Leerstellenstruktur des Textes versteht. Der hauptsächliche Unterschied zwischen der offenen und verschlossenen Literatur besteht hierbei darin, in welcher Weise die Phantasie des Lesers im Rezeptionsvorgang mitwirkt.

Das Thema der literarischen Offenheit und Verschlossenheit soll als zweiter Punkt in Verbindung mit der Produktionsstruktur zwischen Autor und Text dargestellt werden. Um jetzt an diese Thematik heranzugehen,

¹⁴ Vgl. Ingarden, Roman: Konkretisation und Rekonstruktion, S. 51; Ders.: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 63.

lässt sich vor allem der geschichtliche Aspekt der dritten Unbestimmtheits-Bestimmung Iser's erneut zur Sprache bringen. Schritt haltend mit der zeitlichen Tendenz zum Streben nach der Offenheit, wurde Iser zufolge seit dem 18. Jahrhundert in der Literatur lebhaft versucht, auf die herkömmliche Verslossenheit der Literatur zu verzichten und die reformatorische Haltung der Offenheit aktiv in die Literatur aufzunehmen.

Die Besonderheit der Kultur des 20. Jahrhunderts ist die umfassende Tendenz der Postmoderne. Sie entstand unter dem Einfluss der Phänomene der Dekonstruktion, die nach dem Ende des 2. Weltkrieges und weiterhin nach dem Misserfolg des Strukturalismus und der verschiedenen sozialen und politischen Bewegungen allmählich in vielen Bereichen zum Vorschein kamen. Die postmoderne Idee zerstört den Rahmen der traditionellen Ordnungen und Wertvorstellungen und neigt zu dezentralistischen und vernunftwidrigen Denkweisen. Es bilden sich auch vielfältige Kunst- und Literaturbewegungen, die das besonders durch die zeitlichen Unruhen fragwürdig gewordene totalitäre Prinzip überwinden und stattdessen pluralistische Perspektiven neu in die literarischen und künstlerischen Bereiche einführen wollten. Die Vertreter des Poststrukturalismus negieren beispielsweise die Rolle des realen Autors als Schöpfer, der traditionell die absolute Autorität über seine literarischen Schöpfungen besaß, und definieren ihn als eine bloße Einheit der Sprach- oder Textstruktur.¹⁵ Die Poststrukturalisten halten an ihrer Überzeugung fest,

¹⁵ Zu den poststrukturalistischen Theorien, die die Rolle des realen Autors in der Literatur in Zweifel ziehen, gehören beispielsweise Julia Kristevas Intertextualitätstheorie, Roland Barthes' Konzept vom Tod des Autors und die Diskursanalyse von Michel Foucault. Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 198-229; Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S.345-375; Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 185-193.

dass sie die Literatur von der herrschenden Tendenz der verschlossenen Literatur befreien könnten. Aber sie enthüllen paradoxerweise einen Selbstwiderspruch, nämlich dass sie zwar äußerlich nach der Offenheit der Literatur streben, aber am Ende die Literatur wiederum mit einer Verschlossenheit auf anderer Ebene begrenzen.

In seiner berühmten These über den Tod des Autors leugnet Roland Barthes zum Beispiel sowohl die schöpferische Fähigkeit des Autors als auch die als Produktionsbedingung des Autors geltende literarische Unbestimmtheit. Der Inhalt eines Textes, der von einem realen Autor verfasst wird, ist seiner Meinung nach etwas, was schon vor dessen Schöpfung als ein Bestandteil der gesamten Sprachstruktur vorhanden ist, daher gibt es wesentlich nichts Schöpferisches, was vom Autor neu geschaffen wird.¹⁶ Er ist hier nur ein Skriptor, der beim Schreiben seine eigenen "Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke" nicht in den Text einschließt und dabei lediglich das "riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt", aufs Neue redigiert und es in seinem Text zitiert.¹⁷ Bei Barthes existiert kein Autor, der schon vor dem Text existent ist und den Text produziert, sondern ein Skriptor, der gleichzeitig mit dem Text entsteht und in der Schrift aufgeht.¹⁸ Wenn der Autor zu schreiben beginnt, verliert

¹⁶ In Anlehnung an die poststrukturalistische Intertextualitätstheorie von Julia Kristeva definiert Roland Barthes den Text- und Autorbegriff wie folgt neu: "*Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. [...] Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen.*" (Barthes, Roland: Der Tod des Autors, S. 190 und S. 192.) Der Autor wirkt als ein Skriptor und "*kann [...] nur eine immer schon geschene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich ausdrücken, sollte er wenigstens wissen, dass das innere 'Etwas', das er 'übersetzen' möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen.*" (Ebd., S. 190.)

¹⁷ Ebd., S. 191.

¹⁸ Vgl. Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger

er seinen Ursprung als eigene Person und verwandelt sich zu einem schreibenden Subjekt, das in die Schrift übergeht und bereits vorhandene sprachliche Bestandteile von anderen Texten nach dem bestehenden Sprachsystem (*langue*) neu arrangiert. Mit anderen Worten: Wenn der Autor einen Text zu schreiben beginnt, dann stirbt er, aber die Schrift fängt an. Barthes Begriff des Skriptors bezeichnet in dieser Hinsicht nur eine Einheit der Textstruktur und unterscheidet sich vom realen Autor.

Der Begriff der Unbestimmtheit kommt auch in Barthes Theorie zum Vorschein. Er definiert die Schrift als den nicht-bestimmten und nicht-fixierbaren Ort, *„wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt; angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers“*.¹⁹ Die Unbestimmtheit in Barthes' Sinne lässt sich als ein hohler Raum verstehen, in dem das menschliche Subjekt hinter der Schrift verschwindet und sich somit in eine untergeordnete Einheit der Sprachstruktur verwandelt. Hier also geschieht ein Stellungswechsel zwischen Subjekt und Objekt. Die Unbestimmtheit im Bartheschen Sinne unterscheidet sich daher sowohl von Isters Unbestimmtheits-Begriff als auch von dem in der vorliegenden Arbeit neu anthropologisch begründeten modifizierten Begriff der Unbestimmtheit, wobei der Mensch beiderseits als das schöpferische Subjekt den Text als Objekt produziert und somit den Vorrang vor dem literarischen Objekt Text gewinnt. Der Inhalt des Textes, der nach Barthes' These bereits vor seiner Schöpfung existiert, ist - von Isters wirkungsästhetischem Standpunkt aus betrachtet - nicht das aus einem Unbestimmtheits-Phänomen entstandene Ergebnis, sondern das Produkt, das sich aus der immer vorhandenen Sprachstruktur, also aus

Begriffe, Hamburg 2001, S. 86ff.

¹⁹ Barthes, Roland: Der Tod des Autors, S. 185.

einer bereits ständig bestehenden Bestimmtheits-Struktur ergibt. Dieser Zusammenhang lässt den Schluss zu, dass die literarische Unbestimmtheit im wahren Sinne nicht in Barthes' Theoriekonzept existiert.

Die Poststrukturalisten wie Roland Barthes wollen die Offenheit in das Feld der Literatur dadurch einführen, dass sie einerseits mit den vorhandenen literarischen Traditionen brechen und andererseits die Literatur besonders von der bis dahin in der Literaturwissenschaft gewohnheitsmäßig empfundenen Tendenz zur verschlossenen Haltung der literarischen Interpretationsmethode befreien wollen, die den literarischen Text hauptsächlich nur unter der autororientierten Perspektive auslegt. Ihre Logik hat jedoch nichts mit der literarischen Offenheit im strengsten Sinne des Wortes zu tun. Sie stellen lediglich eine unlogische und widersprüchliche Behauptung auf, dass sie der Literatur eine Offenheit nur insofern zuteil werden lassen können, als sie die Rolle des Autors als Schöpfer in den Text einsperren.²⁰ Die Poststrukturalisten beharren auf dem Standpunkt, dass alles, was vom Autor in Textform geschaffen wird, bereits ursprünglich immer in der gesamten Sprachstruktur vorhanden ist. Sie negieren somit die Idee der literarischen Unbestimmtheit und vertreten bloß eine unverständliche Logik, dass sich die Literatur nur aus den Bestandteilen der literarischen Bestimmtheiten ohne die literarischen Unbestimmtheiten zusammensetzt. Sie wollen prinzipiell die literarische Offenheit erstreben, aber ziehen zum Schluss ein nicht gewolltes Ergebnis nach sich, da sie doch die Literatur wiederum in eine Form der

²⁰ Wenn man die Literatur wirklich unter einem offenen Standpunkt betrachten will, soll er sich besser nicht zu einer einzigen und einseitigen Stellungnahme neigen, als ob es sich dabei um eine autor- oder text- oder leserorientierte Methode handelt. Sondern es ist angebrachter, dass er keine Instanz der Literatur unter Autor, Text und Leser außer Betracht lässt und alle Positionen gleichmäßig in seine wissenschaftliche Überlegung einbezieht.

Verschlossenheit gefangen halten.

Die Literarische Anthropologie von Iser richtet ihr Hauptaugenmerk darauf, den Menschen als ein Wesen anzusehen, das sein kreatives und schöpferisches Potenzial mit Hilfe des Mediums Literatur aktiviert. Die poststrukturalistischen Thesen, die grundsätzlich die Schöpfungstätigkeit des Autors und die Idee der literarischen Unbestimmtheit als die Bedingung dafür verweigern, können in anthropologischer Hinsicht als Form der verschlossenen Literatur definiert werden. Zusammenfassend gesagt: Die offene Literatur, die im Zusammenhang mit der Produktionsstruktur zwischen Autor und Text betrachtet werden kann, lässt sich als eine literarische Betrachtungsweise ansehen, nämlich dass man den Text nicht als einen bereits gegebenen Gegenstand, sondern als einen weiten Schaffensraum versteht, worin der Autor seinen Schöpfergeist aufgrund des Prinzips der literarischen Unbestimmtheit entfalten und ausdrücken kann. Im Anschluss daran kann man nun versuchen, auf umgekehrte Weise die verschlossene Literatur als einen literarischen Standpunkt dahingehend zu bezeichnen, dass man sowohl die Schaffenskraft des Autors als auch den Unbestimmtheits-Raum für die schöpferische Tätigkeit absichtlich einschränkt oder negiert, indem man zum Beispiel wie die Poststrukturalisten den Text nicht als eine eigene Schöpfung des Autors anerkennt und sogar seine Rolle als einen dem Text untergeordneten Begriff versteht.²¹

Die offene Literatur, die sich auf das Prinzip der literarischen

²¹ Vgl. Bosse, Anke: Rethatralisierung in Theater und Drama der Moderne. Zum Spiel im Spiel, in: Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin [u. a.] 2009, S. 420.

Unbestimmtheit stützt, betrachtet die Literatur nicht als eine festgelegte, sondern als eine offene Welt, und zwar als eine Welt der unbegrenzten Möglichkeiten. Sie jagt nach der Vielfalt der Literatur und hält sowohl die Schöpfungsmöglichkeit des Autors als auch die Rezeptionsmöglichkeit des Lesers für unermesslich. Die literarischen Richtungen, die der offenen Literatur angehören, machen den Menschen zur Führungskraft in der Literatur und achten seine endlosen schöpferischen Potenziale hoch. Die verschlossene Literatur würdigt im Gegensatz dazu die literarische Welt als Feststehendes und Verschlossenes herab, was nur dazu beiträgt, der Vielfältigkeit der literarischen Produktion und dem künstlerischen bzw. literarischen Vermögen des Menschen Hindernisse in den Weg zu legen. Der Poststrukturalismus, der als ein besonders typisches Beispiel für die verschlossene Literatur angesehen werden kann, wird kurz gesagt in literaturanthropologischen Kreisen deshalb nicht herzlich willkommen geheißen, weil er der schöpferischen Fähigkeit des Menschen und somit der menschenzentrierten Literaturposition geringen Wert beimisst und ein passives Menschenbild schafft.

3. Die literarische Unbestimmtheit in anthropologischer Hinsicht

“Er ist der Gott der Ordnung, nicht der Verwirrung.”

(Isaac Newton)

“Chaos war das Gesetz der Natur, Ordnung der Traum der Menschheit.”

(Henry Adams)¹

Iser's Literarische Anthropologie ist im Wesentlichen nicht völlig von der früheren Wirkungsästhetik trennbar, sondern gilt vielmehr als deren wegweisende, theoretisch konsequente Weiterentwicklung. Obwohl die Begriffe der Wirkungsästhetik wie die literarische Unbestimmtheit und die ästhetische Wirkung nicht mehr in die zentrale Kategorie seiner Literarischen Anthropologie gehören, fungiert sein wirkungsästhetischer Aspekt immer noch als die Grundlage für sein literaturanthropologisches Neukonzept. An dieser Stelle lässt sich dann nach dem Berührungspunkt zwischen seinen beiden Theorien der früheren Wirkungsästhetik und der späteren Literarischen Anthropologie fragen.

Iser's Wirkungsästhetik begreift die Unbestimmtheit des Textes als die Bedingung, welche zur Ermöglichung der Interaktion zwischen Text und Leser führt. Im gleichen Zusammenhang will die vorliegende Arbeit den Begriff der literarischen Unbestimmtheit als die anthropologische Voraussetzung dafür einführen, um den Menschen und die Literatur miteinander zu verbinden. Der anthropologisch betrachtete Unbestimmtheits-Begriff steht aber nicht im Einklang mit der Unbestimmtheit des Textes von Iser, sondern muss in einer umfangreicheren und vielfältigeren Dimension erklärt werden. Die

¹ Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt. Heisenberg und der Kampf um die Seele der Physik, München 2008, S. 5.

Unbestimmtheit im anthropologischen Sinne schließt genauer gesagt zwei unterschiedliche Unbestimmtheits-Formen in ihr begriffliches Konzept mit ein. Sie skizziert also die textinterne Unbestimmtheit für die Rezeption des Lesers im engeren Sinne und die textexterne Unbestimmtheit für die Produktion des Autors im erweiterten Sinne. Sie ist eine Unbestimmtheit, die über die Grenze des Textes hinausgeht und dabei sowohl die textinterne als auch die textexterne Welt miteinschließt. Sie wird umfassend als Bedingung definiert, die schöpferische Fähigkeit des Menschen zu ermöglichen und zu beflügeln. In diesem Kontext lässt sich der Unbestimmtheits-Begriff als ein Berührungspunkt ansehen, der zwischen der wirkungsästhetischen Lesetheorie und der Literarischen Anthropologie von Iser verbindet. Wie Iser die Literarische Anthropologie als Ersatz für die Schwächen seiner Wirkungstheorie und als dessen alternatives Theoriekonzept entwickelte, zielt diese Arbeit darauf ab, das vorliegende modifizierte Modell als Gegenvorschlag zu Isters klassischer Wirkungsästhetik vorzuschlagen. Sie soll sich daher vielmehr auf den Entwurf des eigenen Theoriekonzepts konzentrieren, anstatt ausführlich auf Isters Theorie der Literarischen Anthropologie einzugehen.

Unter den bisherigen literaturwissenschaftlichen Unbestimmtheits-Konzeptionen kann man vor allem die folgenden zwei berühmtesten Beispiele nennen, und zwar das phänomenologische Modell von Ingarden und das wirkungsästhetische Modell von Iser. Aber die Forschungen über die Unbestimmtheits-Phänomene beschränken sich zurzeit nicht mehr auf den literaturwissenschaftlichen Bereich, sondern werden als kulturwissenschaftliche interdisziplinäre Forschungsrichtungen angesehen,²

² Vgl. Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk, Hamburg 2007; Ders.: Die Unbestimmtheit der Kunst, in: Ders. (Hrsg.): Das

die die Grenzen der Fächer überschreiten. Sie zielen darauf, die Unbestimmtheit als die Bedingung zur Möglichkeit für die kreative und schöpferische Tätigkeit des Menschen aufzuklären. Die Gegenstände, worauf sich die Möglichkeit des Menschen bezieht, sind hierbei nicht nur die literarischen Schöpfungen, sondern können alles sein, was der Mensch selbst hervorbringt. Die Unbestimmtheits-Theorien können in dieser Hinsicht auch als anthropologische Untersuchungen bezeichnet werden. Nach Anlehnung an aktuelle interdisziplinäre Studien zu diesem Thema soll dieser Abschnitt den Begriff der literarischen Unbestimmtheit theoretisch vertiefen und ihn anschließend unter anthropologischer Perspektive umreißen.

An dieser Stelle lässt sich am Wandlungsprozess von Iser's Literaturtheorien erkennen, wie sich das Forschungsfeld des literarischen Unbestimmtheits-Begriffes auf die literaturanthropologische Dimension ausdehnen kann. Indem er den Schwerpunkt seiner Literaturtheorie von der wirkungsästhetischen Lesetheorie zur Literarischen Anthropologie verlagert, entstehen konzeptuelle Veränderungen an einigen literarischen

unendliche Kunstwerk, S. 7-22; Gamm, Gerhard: Das rätselvoll Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst, in: Ders. / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk, S. 23-57; Gamm, Gerhard: Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne, Frankfurt am Main 1994; Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens, Bielefeld 2009; Kertscher, Jens: Unbestimmtheit und Bestimmtheit der Interpretation. Zum Primat der Intersubjektivität bei Davidson, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit, S. 41-61; Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt. Heisenberg und der Kampf um die Seele der Physik, München 2008; Mersch, Dieter: Ding, Gabe und die Praxis der Künste, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit, S. 91-104; Ruprecht, Thomas: Die Unbestimmtheit der Verursachung. Ein philosophischer Essay über Kausalität, Bern [u. a.] 2003; Vielmetter, Georg: Die Unbestimmtheit des Sozialen. Zur Philosophie der Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main [u. a.] 1998; Ziegler, Marc: Zur Unbestimmtheitssemantik der Einbildungskraft in der Moderne, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit, S. 105-117; Gabriel, Gottfried: Bestimmte Unbestimmtheit – in der ästhetischen Erkenntnis und im ästhetischen Urteil, in: Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk, S. 141-156.

Leitbegriffen. Die Frage nach dem Sinnpotenzial der Literatur ist eine der wichtigsten Problemstellungen in Isters Literaturtheorie.³ Die wirkungsästhetisch fundierte Sinnfrage stellt sich zwar ursprünglich im begrenzten textinternen Zusammenhang, wird jedoch dann in einen erweiterten anthropologischen Kontext verschoben. Damit kann sie einen erweiterten Sinn bekommen und zwei verschiedene Gestalten annehmen. Dieses Phänomen wird von Anabel Niermann folgendermaßen vorgestellt: Iser verwendet *“Spiel als Gegenbegriff zu jeder Form sprachlich festgelegter Bedeutung”* und deutet *“dieses konstruktiv als Sinnpotential der Literatur. Iser belässt es nicht bei der Binnenperspektive hinsichtlich der Strukturen literarischer Texte. Seine Literaturtheorie weitet er zur Anthropologie aus. Literatur wird für ihn zum Ort menschlicher Selbstbestimmung, da sich der Mensch immer in Selbstentwürfen definiert, die seine Erfahrung überstiegen und der Wirklichkeit vorausgehen würden.”*⁴

Eine wichtige Grundthese der Isterschen wirkungsästhetischen Lesetheorie besteht darin, dass die Bedeutung des Textes nicht von Anfang an bereits von seinem Autor festgelegt, sondern erst später von seinem Leser während der Lektüre generiert wird.⁵ Iser besteht hier auf eine literarische Bedeutung, die nur von der Seite des Lesers betrachtet wird. Aber weil sein zentraler Schwerpunkt in der Literarischen Anthropologie von der rezeptionsbezogenen Thematik ‘Text und Leser’ zur anthropologischen Thematik ‘Mensch und Literatur’ übergeht, soll man hierbei ebenso die leserzentrierte Frage, welchen Sinn der Leser durch den

³ Vgl. Niermann, Anabel: Das ästhetische Spiel von Text, Leser und Autor, S. 82.

⁴ Ebd., S. 82.

⁵ Vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, S. 229; Bonnemann, Jens: Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser, S. 11-18.

Text generiert, durch die am Menschen orientierte neue Frage ersetzen, welchen Sinn der Mensch durch die Literatur erlangt. An dieser Stelle ist es notwendig zu klären, was man unter dem Sinn der Literatur aus anthropologischer Sicht verstehen kann: Er besteht im Wesentlichen darin, dass "der Mensch sich seine eigene Plastizität" in der Literatur "vergegenwärtigt"⁶, nämlich dass er sich seine Existenz mit Hilfe des Mediums Literatur erklären kann.

Das Sinnpotenzial der Literatur beinhaltet also zunächst unterschiedliche Sinnkonstitutionen ein und desselben Textes durch jeweilige Konkretisationsleistungen von Lesern in der ersten wirkungsästhetischen Lesetheorie von Iser⁷ und somit das Spiel des Lesers mit dem Medium Text. Es erweitert sich aber in der literaturanthropologischen Theorie auf einen über den Text hinausgehenden anthropologischen Sinn der Literatur und schließt viele Möglichkeiten der Selbstverwirklichung des Menschen durch die Literatur mit ein. So betrachtet, lässt sich das Sinnpotenzial der Literatur als das Spiel des Menschen mit dem Medium Literatur auffassen und bezieht sich auf alle literarischen Tätigkeiten des Menschen einschließlich des Schöpfungsaktes vom Autor und des Leseaktes vom Leser.

Die soeben betrachtete begriffliche Erweiterung des Sinnpotenzials der Literatur liefert einen weiteren wichtigen Anhaltspunkt für das vorliegende modifizierte Modell der Iser'schen Wirkungsästhetik, wobei es sich vor allem um die Modifizierung oder die Erweiterung des klassischen wirkungsästhetischen Unbestimmtheits-Begriffes handelt. Die literarische

⁶ Bosse, Anke: *Retheatralisierung in Theater und Drama der Moderne*, S. 420.

⁷ Vgl. Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik*, S. 250.

Unbestimmtheit wird in Iser's Modell als eine unsichtbare Einheit der Textstruktur entworfen und daher gebräuchlich als textinternes Merkmal gekennzeichnet. Dieser Begriff kann jedoch, wie bereits in dieser Arbeit ausführlich auseinandergesetzt, zum textexternen Gebiet der Literatur ausgeweitet werden und anschließend eine erweiterte und modifizierte Neudefinition gewinnen. Der Unbestimmtheits-Begriff wird auf diese Weise ebenso durch einen doppelten Sinnzusammenhang bestimmt.

Im vorigen Abschnitt wurde versucht, Iser's Begriff der Unbestimmtheit auf den erweiterten textexternen Bereich anzuwenden und somit zu behaupten, dass eine Form der Unbestimmtheit, welche bereits vor der Textentstehung existent ist und als die Produktionsbedingung des Autors wirkt, in der Literatur vorhanden ist. Dieser modifizierte Begriff beschreibt ein Unbestimmtheits-Phänomen, das die gewohnte Grenze des Textes überschreitet und allumfassend als die Bedingung dafür gilt, die kreative Tätigkeit des Menschen auszulösen.

Zusammenfassend ist festzustellen: Die literarische Unbestimmtheit wirkt zunächst als die textinterne Rezeptionsbedingung für die schöpferische Konkretisation des Lesers im klassischen wirkungsästhetischen Modell und ermöglicht die offene Deutbarkeit ein und desselben Textes durch den Leser. Sie erstreckt sich weiterhin im modifizierten wirkungsästhetischen Modell bis auf die textexterne Ebene und wird als die Schaffensbedingung des Autors neu bestimmt. Die Unbestimmtheit in diesem modifizierten Sinne geht eine Verbindung mit den anthropologischen Standpunkten ein und steht so im engen Zusammenhang mit der Iser'schen Literarischen

Anthropologie.⁸ Die Funktion der Unbestimmtheit besteht in anthropologischer Hinsicht darin, das ästhetische Potenzial des Menschen durch die Literatur zu erwecken, d. h. die literarische Schaffensfähigkeit des Menschen zu aktivieren. Gerhard Gamm postuliert, dass "Unbestimmtheit oder Nichtfestgelegtsein eine Bedingung der Möglichkeit des Menschen ist" und "das anthropologische Wesen des Menschen" charakterisiert.⁹

Die semantische Bestimmung der Unbestimmtheit ist mehrdimensional, daher weist sie ein breites "Bedeutungsspektrum vom Unklaren und Undeutlichen, vom Vagen, Verschwommenen und Unscharfen über das Vieldeutige und Ambivalente, das Anders- und Fremdsein bis zum Unverfügbaren" auf.¹⁰ Die Reaktionen auf das Wort Unbestimmtheit lassen sich jedoch grob unter zwei Aspekten zusammenfassen: nämlich in negativer und positiver Hinsicht.

Die Unbestimmtheit gilt zunächst als eine reine Gestalt der Negativität und wird auf das Nichtwissen im negativen Sinne bezogen.¹¹ Sie hat negative Bedeutungen wie unübersichtlich, verworren, diffus und chaotisch und lösen gleichermaßen negative Reaktionen aus.¹² Die zweite Reaktion hat hingegen mit dem Positiven zu tun, welches Gerhard Gamm mit dem Untertitel seines Textes *Flucht aus der Kategorie* ausdrückt, nämlich *die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*:

⁸ Vgl. Iser, Wolfgang: *Towards a Literary Anthropology*, in: Cohen, Ralph (Hrsg.): *The Future of Literary Theory*, New York 1989, S. 208-228; Ders.: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt am Main 1991.

⁹ Vgl. Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie*, S. 33.

¹⁰ Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva: *Die Unbestimmtheit der Kunst*, S. 12.

¹¹ Vgl. Hetzel, Andreas: *Negativität und Unbestimmtheit*, S. 11.

¹² Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie*, S. 7.

In den letzten Jahrzehnten lässt sich eine zunehmende Expansion von Semantiken der Unbestimmtheit [...] in der Philosophie, den Wissenschaften und in den Künsten beobachten. [...] Diese Konzepte sind nicht länger pejorativ konnotiert, sondern werden [...] 'positiviert'. In ihnen deutet sich ein Wissen darum an, dass alle Bestimmungen des Wissens und Handelns von einer Unbestimmtheit supplementiert werden.¹³

In seiner Literarischen Anthropologie stellt Iser zwei verschiedene Arten von Fiktionsbegriffen vor: Die traditionelle ontologische Perspektive versteht Fiktion als einen Oppositionsbegriff zur Wirklichkeit, während Iser einen wirkungsorientierten Neubegriff von Fiktion vorschlägt, der sich in einem triadischen Wechselverhältnis von dem Realen, Fiktiven und Imaginären bestimmen lässt.¹⁴ Die soeben angeführten zwei verschiedenen Auffassungen über die Unbestimmtheit können in Anlehnung an Iser's Begriffsbestimmungen von Fiktion ebenfalls wie folgt unter doppeltem Aspekt erneut erläutert werden: erstens unter dem ontologischen und zweitens unter dem wirkungsästhetischen bzw. funktionalistischen Aspekt.

Die ontologische Auffassung der Unbestimmtheit, die auf die obige erste Reaktion verweist, stellt die semantische Opposition zur Bestimmtheit dar und trägt zumeist negative Bedeutung. Aber eine Anzahl von Wissenschaftlern, die die Entwicklung der modernen Wissenschaften unter dem anthropologischen Standpunkt betrachten, tendiert dazu, Abstand von ontologischen Auffassungen zu nehmen und den Unbestimmtheits-Begriff in funktionaler Hinsicht neu zu bestimmen. Sie gehen dabei davon aus, dass das moderne Wissen im Wesentlichen dadurch entsteht, dass die

¹³ Hetzel, Andreas: Negativität und Unbestimmtheit, S. 11.

¹⁴ Vgl. Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 18-23.

Bedingungen der Unbestimmtheit spezifische Einflüsse auf den Menschen ausüben. Diese Auffassung rückt die Wirkung bzw. Funktion der Unbestimmtheit in den Fokus und bringt somit deren funktionalen Charakter ans Licht. Die Unbestimmtheit in diesem Sinne gewinnt an stark positivierten Bedeutungen als "Schlüsselbegriff des modernen Weltverständnisses".¹⁵ Die Wissenschaftler, die diesen anthropologischen Standpunkt verteidigen, halten die Unbestimmtheit für die treibende Kraft, welche die Entwicklung der modernen Wissenschaft beflügelt.

Die Unbestimmtheits-Phänomene sind die wissenschaftlichen Gegenstände, die bereits seit längerer Zeit in den Bereichen der Geistes- und Naturwissenschaften wie Literatur, Kunst, Philosophie, Physik, Psychoanalyse und Anthropologie untersucht wurden. In der Philosophie wird beispielsweise ein Zentralbegriff der Kantschen Erkenntnislehre als eine Art der Unbestimmtheit definiert.¹⁶ Immanuel Kant bezeichnet das so genannte Ding an sich als unbekannte Ursache der Erscheinung und kennzeichnet dieses als etwas stets Unerklärliches und Unerkennbares. In der Naturwissenschaft ist Werner Heisenberg als rebellischer Physiker bekannt und verunsichert die an der Perfektion der Naturgesetze glaubende und "in den exakten Wissenschaften wurzelnde klassische Vision" durch seine Unschärferelation oder Unbestimmtheitsrelation der Quantentheorie.¹⁷ *"Ein in Bewegung befindliches Objekt hat zu jedem Zeitpunkt eine bestimmte Geschwindigkeit und einen bestimmten Ort. Sie*

¹⁵ Gamm, Gerhard: Flucht aus der Kategorie, S. 8f.

¹⁶ Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, hrsg. von Raymund Schmidt, 3. Aufl., Hamburg 1990; Kuhne, Frank: Selbstbewußtsein und Erfahrung bei Kant und Fichte. Über Möglichkeiten und Grenzen der Transzendentalphilosophie, Hamburg 2007.

¹⁷ Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt, S. 11.

*können mit Hilfe verschiedener Methoden bestimmt werden.*¹⁸ Aber Heisenberg entdeckt dabei eine unglaubliche Tatsache, dass es ein Teilchen dieses Objektes gibt, dessen Geschwindigkeit und dessen Ort nicht immer mit beliebiger Genauigkeit bestimmbar sind.

Es misslingt Kant und Heisenberg aufzuklären, was die von ihnen skizzierte Unbestimmtheit überhaupt dem Wesen nach sein soll. Sie wollen zwar ihre unzulängliche Erkenntnisfähigkeit durch die agnostizistische Antwort wie 'Ich weiß nicht' oder 'Man weiß nicht' vermeiden, beurteilen jedoch das Erkennen der von ihnen vorgestellten Unbestimmtheits-Phänomene nicht als etwas Unmögliches.¹⁹ Sie destruieren weder die bestehende Weltordnung noch das alte Erkenntnis- und Wissenschaftssystem, sondern versuchen, die bis dahin den Menschen nicht bekannten Unbestimmtheits-Begriffe in Anlehnung an die bereits vorhandenen Ordnungssysteme zu entwickeln. Sie entdecken also Unbestimmtheits-Komponenten im bestehenden wissenschaftlichen Ordnungssystem und erklären die Struktur der Welt durch die dialektische Verknüpfung von der bestehenden Ebene der Bestimmtheit und der neuen Ebene der Unbestimmtheit.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Die agnostizistische Behauptung von Kant entblößt die Grenze des Menschen und mindert die Genauigkeit seiner Logik. Sie liefert dadurch eine wichtige Ursache für die Kritik der späteren Generationen an die Kantsche Philosophie. (Vgl. Buhr, Manfred: Philosophisches Wörterbuch, Bd. 1, Leipzig 1970, S. 47f.; Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch, 23. Aufl., Stuttgart 2009, S. 9.) Aber es ist jedoch eine unbestreitbare Tatsache, dass seine Transzendentalphilosophie einen Wendepunkt in der europäischen Philosophiegeschichte erreichte und den Grundstein für die moderne Philosophie legte. Heisenberg stellt die These auf, dass es gewisse als Teil der Natur existierende Unbestimmtheiten auch im naturwissenschaftlichen Bereich gibt, wo man den geringsten Fehler erlauben darf, und bringt damit den größten Disput der modernen Naturwissenschaft im 20. Jahrhundert hervor. Einsteins Ausspruch 'Gott würfelt nicht' ist als Gegenargument zu Heisenbergs These berühmt, die heutzutage jedoch fast als eine vollendete Tatsache angenommen wird. (Vgl. Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt, S. 14f.)

Unbestimmtheitskonzepte von Kant und Heisenberg könnten im strengen Sinne nicht nach dem Ierschen Unterscheidungskriterium zwischen ontologischen und funktionalen Unbestimmtheits-Definitionen beurteilt werden. Es besteht aber nicht der geringste Zweifel darüber, dass sie auf keine Weise negative Eigenschaften der Unbestimmtheit beschreiben. Es gibt jedoch moderne Theorien, die die negative und skeptizistische Unbestimmtheits-Ästhetik in Analogie zum ontologischen Begriff der Unbestimmtheit behaupten. Hierbei stehen einige poststrukturalistische Ansätze im Mittelpunkt. Im Folgenden sollen vor allem die Psychoanalyse von Jacques Lacan und die Dekonstruktion von Jacques Derrida zur Sprache kommen.

Der Psychoanalytiker Lacan, der prägende Wirkung auf den Poststrukturalismus ausübt, hebt in seiner Theorie des Spiegelstadiums ungefähr zweierlei Unbestimmtheits-Phänomene hervor: "Das Unbewußte" ist "wie eine Sprache" strukturiert²⁰ und unterliegt der Struktur des Symbolischen, die aus Ähnlichkeitsbeziehungen, also vielen äquivalenten Worten, besteht, wie der russische Linguist Roman Jakobson postuliert. Da metonymische Ausdrücke von Kontiguitätsrelationen beherrscht werden, signalisieren sie ständig etwas Anderes als das ursprünglich Gesagte und können niemals einen festen und endgültigen Sinn erreichen.²¹ Die zweite Art der Unbestimmtheit bei Lacan besteht in der Theorie des Mangels und Begehrens vom Subjekt. Der Mensch bleibt unvollständig von Geburt an, die ihn von der Vollkommenheit seines embryonalen Zustands trennt. Das

²⁰ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, 3. Aufl., Weinheim 1987, S. 26.

²¹ Vgl. Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud, in: Ders.: Schriften, Bd. 2, 2. Aufl., Weinheim 1986, S. 15-55.

menschliche Subjekt begehrt seitdem stets nach dieser Vollkommenheit und will diese durch ein imaginäres Objekt ergänzen, welches immer verlorengegangen und daher niemals erreichbar ist.²²

Die Gedankenwelt von Derrida, der als wichtiger Vertreter des Poststrukturalismus und Begründer der Dekonstruktion gilt, ist konsequent durch Unbestimmtheits-Merkmale gekennzeichnet. Die 'différance' ist ein Neologismus, welchen Derrida künstlich neu bildet, um sein Denken und seine Leitidee der Dekonstruktion zu beschreiben. Sie wird von zwei französischen Wörtern, dem Verb 'différer' und dem Nomen 'différence', abgeleitet²³: Das 'différer' hat eigentlich zwei Bedeutungen, erstens die zeitliche Verzögerung (= Temporisation) und zweitens den räumlichen Unterschied (= Verräumlichung). Sein Nomen 'différence' übernimmt aber nur die zweite Bedeutung des 'différer' und lässt dessen erste Bedeutung wegfallen. Derrida will mit seinem Neuwort 'différance' den verlorenen Sinn von 'différence' beleben und zwei Bedeutungen des 'différer' in seinem Konzept wiederherstellen. Die 'différance' bedeutet damit einen zeiträumlichen Unterschied im Sinne Derridas, indem sie auf die 'Temporisation und Verräumlichung' zugleich rekurriert, nämlich 'Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit' zugleich.²⁴ Genauer gesagt: Die 'différance' bezeichnet einen Zustand der Unbestimmbarkeit und Offenheit eines Sinnes. Der Sinn wird je nach Ort und Zeit unterschiedlich begriffen, daher kann er niemals festgelegt werden und bleibt ständig unabgeschlossen. In diesem Zusammenhang lässt sich

²² Vgl. Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: Ders.: Schriften, Bd. 1, 2. Aufl., Weinheim 1986, S. 61-70; Ders.: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten, in: Ders.: Schriften, Bd. 2, 2. Aufl., Weinheim 1986, S. 165-204.

²³ Vgl. Derrida, Jacques: Die différance, in: Ders.: Die différance. Ausgewählte Texte, Stuttgart 2008, S. 110-149.

²⁴ Ebd., S. 117.

behaupten, dass es niemals einen bestimmten und festen Sinnzusammenhang in Hinsicht auf Gegenstände geben kann, ob sie ein Wort, einen Satz, einen Text oder sogar eine Weltanschauung etc. betreffen.²⁵

Neuerliche anthropologische Forschungen beschreiben die Unbestimmtheit als einen produktiven Begriff, der das Positive aus dem Negativen, die Ordnung aus dem Chaos und Etwas aus dem Nichts entstehen lässt. Es geht hier nämlich um einen Begriff der Positivität, der einen unbestimmten Zustand in einen bestimmten Zustand umwandelt. Im Gegensatz dazu interpretieren die Poststrukturalisten die Unbestimmtheit als einen Begriff der Negativität, der Unbestimmtheits-Phänomene ständig um den Status quo der Unbestimmtheit wiederkehren lässt. Die Unbestimmtheiten sind für sie Erscheinungen, welche den verloren gegangenen Zustand wiederum in Verlorenheit, den Zustand der Sinndestruktion wiederum in Sinnlosigkeit und den chaotischen Zustand wiederum in Konfusion versetzen. Diese skeptizistische und ungewisse Perspektive der Poststrukturalisten scheint die Ungewissheit des modernen Zeitalters widerzuspiegeln. Die menschliche Existenz heißt für sie etwas, das ständig in einem unsicheren Zustand befindlich ist, und es gibt, von ihrer Sicht aus gesehen, weder den ewigen Sinn noch die ewige Wahrheit auf dieser Welt. Sie begreifen den Unbestimmtheits-Begriff als eine Negativität, die nie stillgelegt und beendet werden kann und sich schließlich ad absurdum führt.

Die Unbestimmtheits-Ästhetik in dieser Hinsicht geht prinzipiell davon

²⁵ Vgl. Dürscheid, Christa / Kircher, Hartmut / Sowinski, Bernhard: Germanistik, Köln [u. a.] 1994, S. 253f.

aus, dass der Mensch nicht in der Lage ist, selbst den Status quo der Unbestimmtheit zu verändern, deshalb offenbart sie im Grunde keinerlei Potenzialität des Menschen, sondern setzt gegenteilig eher dessen Grenze und bildet damit einen Gegensatz zum Gesichtspunkt der Anthropologie. Vom Standpunkt der Iser'schen Wirkungsästhetik aus betrachtet, lässt sich feststellen, dass die Unbestimmtheits-Konzeptionen der Poststrukturalisten nicht auf die funktionalistische bzw. wirkungsorientierte Seite der Unbestimmtheit fokussieren, sondern vielmehr in Zusammenhang mit deren ontologischem Aspekt gebracht werden.

Die anthropologisch fundierten Forschungen über die Unbestimmtheit legen hingegen ihren Schwerpunkt auf die Möglichkeit des Menschen, die durch die Bedingung der Unbestimmtheit bewirkt wird. Etwas Negatives und Widersprüchliches kann - dem dialektischen Gesetz nach - später in ein positiveres und besseres Ergebnis verwandelt werden. *„In dem unaufhörlichen Wechselspiel zwischen Experiment und Theorie spornt Ungenauigkeit den Wissenschaftler zu weiteren Untersuchungen an. [...] Ungenauigkeit, Widersprüchlichkeit und Unstimmigkeit sind der Motor jeder lebendigen wissenschaftlichen Disziplin.“*²⁶ Die Unbestimmtheit bleibt hierbei nicht dauerhaft im Unbestimmtheits-Zustand, sondern hat ein produktives Ergebnis zur Folge, eine Bestimmtheit daraus entstehen zu lassen.²⁷ Es geht hier um eine Unbestimmtheit im positiven Sinne, welche die unbegrenzte Möglichkeit des Menschen durch die Verwendung der Bedingung der Negativität in Gang setzt. Sie steht somit im engen Zusammenhang mit dem wirkungsästhetischen Aspekt von Iser.

²⁶ Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt, S. 10.

²⁷ Die hier genannte Bestimmtheit kann auf einen vom Autor verfassten literarischen Text oder auf ein vom Künstler gemaltes Bild oder auf eine vom Wissenschaftler erfundene neue Theorie hindeuten. Sie kann also alles sein, was vom Menschen als eine sichtbare Form neu erzeugt wird.

Vom Standpunkt der Wirkungsästhetik aus gesehen, bildet die Unbestimmtheit keinen Gegensatz zur Bestimmtheit, sondern steht im gegenseitig interagierenden Wechselverhältnis dazu. Um dieses funktionalistische Verhältnis zwischen beiden Elementen erklären zu können, soll die These der notwendigen Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit eingehend erörtert werden: Sie besteht darin, dass die dualistische Struktur von Bestimmtheit und Unbestimmtheit nicht nur dem Kunstwerk immanent ist, sondern grundsätzlich die gesamte Weltkonstruktion wie Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst und Literatur bedingt.²⁸

Die Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Welt kann vor allem in enger Anlehnung an die philosophische Theorie der Kausalität betrachtet werden, welche die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung aufzuhellen versucht. Eine Ursache, die sich auf das Prinzip der Kausalität bezieht und somit notwendigerweise eine bestimmte Wirkung verursacht, funktioniert als Auslöser einer Wirkung und könnte weiterhin in einen wirkungsästhetischen Zusammenhang gebracht werden. Die Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit bildet kein gegensätzliches Verhältnis im ontologischen Sinne, sondern kann unter Anlehnung an das Prinzip der Kausalität als eine kausale Beziehung von Ursache und Wirkung dargestellt werden. Die Struktur der Unbestimmtheit funktioniert hierbei als eine innerlich wirkende Ursache oder Bedingung dafür, dass die Struktur der Bestimmtheit in eine konkrete Form gebracht werden kann.

Diese Art der kausalitäts- und damit wirkungsbezogenen

²⁸ Vgl. Hassan, Ihab: Pluralismus in der Postmoderne, S. 159.

Unbestimmtheits-Bestimmung lässt vor allem einen Blick hinter die Kulisse der bereits erwähnten Kantschen Transzendentalphilosophie werfen. Immanuel Kant stellt eine Theorie der Doppelwelten in der Erkenntnislehre auf, indem er die Anordnung der Welt ebenso dualistisch bestimmt. Er beschäftigt sich mit der Schlüsselfrage seiner Philosophie, wie man überhaupt zu einer Erkenntnis gelangen kann. Er begreift dabei die Unbestimmtheit als die Quelle des menschlichen Erkennens und untersucht die kausale Relation zwischen Unbestimmtheit und Erkennen des Menschen. Ein Erkenntnisobjekt verfüge über "zweierlei Bedeutung [...], nämlich als Erscheinung, oder als Ding an sich selbst".²⁹ *"Einerseits erweckt Kant den Eindruck, Dinge an sich seien ontologisch von den Erscheinungen unterschiedene, unserem Vorstellungsvermögen transzendente Gegenstände. [...] Andererseits erweckt Kant den Eindruck, die Dinge an sich seien empirische Gegenstände, die uns empirisch affizieren. [E]s sind uns Dinge als außer uns befindliche Gegenstände unserer Sinne gegeben, allein von dem, was sie an sich selbst sein mögen, wissen wir nichts, sondern kennen nur ihre Erscheinungen, d. i. Vorstellungen, die sie in uns wirken, indem sie unsere Sinne affizieren."*³⁰ Die Dinge an sich sind *"unbekannte Ursachen der Erscheinungen. [...] Sie liegen den Erscheinungen zugrunde, sie affizieren unsere Sinnlichkeit."*³¹

Obwohl Kant zum Schluss einen agnostizistischen Standpunkt darlegt und so selbst eine Ursache für die Kritik der späteren Generation an seiner Philosophie beibringt, leistet er einen wissenschaftlichen Beitrag zur Diskussion um die wirkungsorientierte Perspektive, indem er den Begriff der Unbestimmtheit als die bewirkende Kraft für das Vorhandensein der

²⁹ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, S. 26.

³⁰ Kuhne, Frank: Selbstbewußtsein und Erfahrung bei Kant und Fichte, S. 22.

³¹ Ebd., S. 21f.

sichtbaren Erscheinung einführt und dabei versucht, die Wirkung der Unbestimmtheit auf die Erscheinung und deren Funktion zu erklären.

Ein Gegenstand setzt sich Kant zufolge aus der sichtbaren Erscheinung und dem unsichtbaren Ding an sich zusammen. Um diesen Gegenstand im Ganzen gründlich verstehen zu können, muss man ihn von beiden Seiten beleuchten. Während man normalerweise die Erscheinungsseite eines Gegenstandes ohne weiteres gut erkennen kann, gelingt es ihm weniger, das Ding an sich zu erkennen. Das Ding an sich ist Kant zufolge sowohl schwer beschreibbar als auch schwer definierbar. Man kann sich also nur vorstellen, dass es bei jedem Gegenstand eine Wesensseite gibt, die 'das Ding an sich' genannt wird.³² Aber das Ding an sich ist eine unerlässliche Bedingung für das Bestehen der Erscheinung vom Gegenstand, weil es selbst Kant zufolge als eine unbekannte Ursache der Erscheinung wirkt. Man kann das Ding an sich als die Unbestimmtheits-Form des Gegenstandes und dessen Erscheinung als dessen Bestimmtheits-Form auffassen, wobei die dialektische Verknüpfung von beiden Elementen die wesentliche Existenz des Gegenstandes kennzeichnet. Das Ding an sich und die Erscheinung des Gegenstandes bilden hierbei kein ontologisch gegensätzliches, sondern ein wirkungsorientiertes bzw. funktionalistisches Verhältnis, wobei sie sich gegenseitig bedingen, aufeinander wirken und auf diese Weise eine dialektische Einheit erfüllen.

Thomas Ruprecht erforscht die Unbestimmtheit im ähnlichen Kausalitätszusammenhang von Ursache und Wirkung und definiert diese als die Natur der Verursachung, die als Voraussetzung für die Struktur der

³² Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, S. 25.

Welt dient.³³ Er vertritt die These, dass die Struktur der Welt sich aus der Natur der Verursachung, nämlich der Unbestimmtheit, ergibt. *“Die Welt ist weder von sich aus und vor unserem nach Erkenntnis strebenden Zugriff vorstrukturiert, noch können wir ihr nach Gutdünken Strukturen zuschreiben. Dabei entscheidet die Natur der Verursachung darüber, wie wir uns nach der Welt zu richten haben. Die Natur der Verursachung ist eine Unbestimmtheit, die am besten als eine gegenseitige Abhängigkeit von Regelmässigkeitsbegriff einerseits und Ereignisbegriff andererseits gedeutet wird.”*³⁴ Unsere Welt besteht aus dem Dualismus der sichtbaren und der unsichtbaren Struktur. Die Unbestimmtheit der Welt fungiert dabei als bewirkende Ursache für das Bestimmtwerden der Welt und führt schließlich zur Entstehung unserer äußeren sichtbaren Welt.

An dieser Stelle ist es wichtig zu verdeutlichen, was die Unbestimmtheit, die die visuelle Bestimmtheits-Struktur der Welt bedingt, sein kann und welche Wirkung sie auf den Menschen ausübt. Kant behauptet, dass die Unbestimmtheit durch Fähigkeiten des Menschen weder erkennbar noch beschreibbar ist und bloß von ihm gedacht werden kann.³⁵ Aber es erscheint, dass ein wichtiger Kernpunkt des anthropologisch fundierten Unbestimmtheits-Begriffes gerade hierin besteht. Die Unbestimmtheit wäre etwas, was der Mensch nicht unbedingt erkennen und darstellen muss, sondern etwas, woran er nur zu denken braucht.³⁶ Semantisch gesehen stellt die Unbestimmtheit als solche einen Nullwert dar, einen leeren Zustand. Dieser Status der Leere eröffnet dem Menschen einen unabhängigen und freien Denkraum und wird von dem gewissen Etwas

³³ Vgl. Ruprecht, Thomas: Die Unbestimmtheit der Verursachung, S. 9.

³⁴ Ebd., S. 9.

³⁵ Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, S. 25.

³⁶ Vgl. Gamm, Gerhard: Flucht aus der Kategorie, S. 29.

aufgefüllt, was er durch seine phantasievollen Gedankengänge hervorbringt. Die wichtigste Funktion der Unbestimmtheit besteht darin, dass sie durch ihre Leerheit den Menschen selbst etwas Schöpferisches leisten lässt. Sie ist hierbei als deren Grundbedeutung von einem leeren Raum an sich wichtig und würde weder eine zusätzliche Begriffserklärung noch eine zusätzliche Erkenntnis darüber brauchen. Hierbei handelt es sich nicht um eine semantische oder ontologische Frage, was Unbestimmtheit bedeutet, sondern um die wirkungsästhetische Frage, wie sie auf den Menschen wirkt oder was der Mensch durch sie erleben kann. Auch wenn die Unbestimmtheit nichts enthaltend ist, bleibt sie nicht endlos in demselben Zustand bestehen, sondern wird durch die schöpferische Rolle des Menschen mit irgendwelchen Bestimmtheiten aufgefüllt und verwandelt sich zuletzt in die Form von Bestimmtheiten.

Gerhard Gamm beschreibt das dialektische Verhältnis zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit auf eine ganz besondere Weise: Er verfehlet auch die These, dass die Welt aus zwei Teilen, nämlich aus der Bestimmtheits- und der Unbestimmtheits-Form besteht, wobei er die erstere als die Eigenschaft anwesender Anwesenheit und die letztere als die Eigenschaft abwesender Anwesenheit charakterisiert. Die beiden Teile der Welt führen hier ihr eigenes Dasein auf unterschiedliche Art und Weise, und zwar einmal in sichtbarer Form und einmal in unsichtbarer Form. Der Zustand der Unbestimmtheit in diesem Sinne bedeutet für ihn weder das Chaos und das Durcheinander noch die Unordnung im semantischen Sinnzusammenhang, sondern bringt einen Hintergrund oder einen Gesichtspunkt³⁷ zum Ausdruck, der auf die Eigenschaft abwesender

³⁷ Vgl. Ebd., S. 17.

Anwesenheit³⁸ hinweist und eine stete Wirkung auf die sichtbare Bestimmtheits-Welt ausübt.

Gamm erklärt den Status quo der Unbestimmtheit als einen Zwischenraum, und zwar einen Raum, der zwischen der Unordnung des Chaos und der Ordnung der Bestimmtheit liegt:

Mit einer Metapher könnte man sagen, das Unbestimmte stehe in diesem Zusammenhang für ein Zwischenreich, das auf der einen Seite an das Chaos angrenzt, um auf der anderen in Form einer gleichsam schwachen Bestimmtheit 'fliehender Gestalten' mit der vertrauten Welt wohldefinierter Dinge verbunden zu bleiben. Die flüchtige Natur der Dinge und das Zwischensein spielen im Umkreis des Unbestimmtheitsthemas eine bedeutende Rolle. [...] Neben der 'Flüchtigkeit der Gründe' ist insbesondere die Semantik des Bereichs von Interesse, der zwischen der Bestimmtheit der Ordnung und der Regellosigkeit des Chaos liegt. [...] Auch wenn das Unbestimmte dem Chaos verschwistert ist, sind die Gestalten des Unbestimmten, auf die unsere Studie abzielt, vom Regellosen dadurch getrennt, daß sie sich auf etwas beziehen, das nicht nur nicht nichts, sondern für unser Weltverständnis konstitutiv ist. Von der Vorstellung eines Chaos als 'Nichts-Hintergrund' ist daher wenig die Rede, vielmehr geht der Sinn auf die Semantik des Unbestimmten in den gewöhnlichen Begriffen wie 'Hintergrund' oder 'Perspektive', die zwar nach der einen Seite zum Chaos hin geöffnet sind, ja, von der Leere des 'Nichts-Hintergrunds' zehren, ohne aber in der Indifferenz entropischer Strukturlosigkeit zu versinken. Das Unbestimmte ist nicht das Unbegrenzte jenseits der bewohnten Welt; es entsteht in Form von Begriffen wie 'Hintergrund' oder 'Kontext' wie von selbst.³⁹

Gamms Auslegung, die den Begriff der Unbestimmtheit abstrakt und verschwommen als einen 'Hintergrund' oder als einen 'Kontext' darlegt, kann mit Hilfe von Robin G. Collingwoods These über die Logik von Frage

³⁸ Vgl. Ebd., S. 18.

³⁹ Ebd., S. 16f.

und Antwort näher erläutert werden: Collingwood betrachtet die Form der Kunst als eine Art der Logik von Frage und Antwort.⁴⁰ Was den Schöpfungsakt des Künstlers angeht, so kommt seine These zum Ausdruck, dass der Künstler offene Fragen, die schon lange vom Menschen aufgeworfen wurden, aber seinerseits immer noch ungelöst erscheinen, in seinem Kunstwerk vermittelt und eine Antwort darauf zu geben versucht. Das heißt, dass der Künstler jene in Unbestimmtheits-Form belassenen unaufgeklärten Fragen durch die neu geschaffene Bestimmtheits-Form namens Kunstwerk ersetzt. In diesem Zusammenhang kann man das Textschaffen als einen Akt beschreiben, in dem der Autor seine Antwort oder Reaktion auf gewisse immer noch sich im Zustand der Unbestimmtheit befindenden Themen in Form des literarischen Textes ausdrückt. So muss man sagen, *„daß der fiktionale Text durch seine Antwort auf die Defizite zunächst das zu rekonstruieren ermöglicht, was die manifeste Gestalt des Systems entweder verdeckte oder nicht zu bewältigen erlaubte.“*⁴¹ Dieser Akt kann mit anderen Worten als ein Konkretisationsvorgang definiert werden, der sich auf den Schöpfungsakt des Autors bezieht.

Die im Text erscheinenden Fragestellungen werden meist nicht zum ersten Mal vom Autor erfunden. Obwohl sie nicht deutlich als eine festgelegte Bestimmtheits-Form, nämlich als eine fest umrissene Vorstellung einer Lösung dargestellt werden, bestehen sie immer schon als Unbestimmtheits-Phänomene im Gedanken des Menschen. Gerhard Gamm und Eva Schürmann charakterisieren die Unbestimmtheit dieser Art durch das Merkmal 'abwesende Anwesenheit' und betrachten sie als die

⁴⁰ Vgl. Collingwood, Robin G.: Denken. Eine Autobiographie, Stuttgart 1955.

⁴¹ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 123.

bewirkende Kraft für die Entfaltung der Gedankenwelt des modernen Zeitalters: Das *“ganze moderne Denken”* wird Michel Foucault zufolge *“von dem Gesetz durchdrungen[...], das Ungedachte zu denken. [...] Die Explikation des Ungedachten wird dabei [...] vorgestellt [...] als Dechiffrierung des abwesend Anwesenden im Denken und Sehen selbst. Das Unsagbare und Undarstellbare, Unsichtbare und Nichthörbare lassen sich wiederum dem Begriff des Unbestimmten bzw. Unbestimmbaren subsumieren.”*⁴²

Wenn der Mensch eine Frage stellt und sie ohne irgendeine überzeugende Schlussfolgerung offen lässt, so bleibt sie weitgehend als eine Unbestimmtheit in seinen Gedanken, auch wenn sie noch keine Gestalt von einer gewissen Bestimmtheit gewinnt. Sie bleibt weiter als ein immer noch in Frage stehender Punkt in Gedanken des Menschen zurück und verursacht die Fortsetzung der stummen, reiflichen Überlegung, bis eine fest erscheinende Antwort oder Konklusion entsteht. Diese Art der Unbestimmtheit bildet die Entstehungsbedingung für die Geburt der modernen Wissenschaften als ein abwesend anwesender Hintergrund der modernen Gedanken. Wenn sie auf den literarischen Bereich angewendet wird, gilt sie ebenfalls als die Entstehungsbedingung des Textes und kann somit als die Bedingung für die literarische Produktion des Autors bezeichnet werden.

Die Formel von Collingwoods Logik von Frage und Antwort, die von Iser für die Beschreibung der Textentstehung angeführt wird, kann durch eine neue Formel von der Logik von Unbestimmtheit - in Form der Frage - und

⁴² Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva: Die Unbestimmtheit der Kunst, S. 9; Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1974, S. 394.

Bestimmtheit - in Form der Antwort - ersetzt werden. Die Ansicht, dass der Text durch die Dialektik von Frage und Antwort entsteht, kann also durch den Ausdruck ersetzt werden, dass sich der Text aus der Dialektik von Unbestimmtheit und Bestimmtheit herausbildet. Die in Iser's Art und Weise beschriebene Textentstehung kann somit zusammenfassend als ein dialektischer Prozess von der Fragestellung als Unbestimmtheit und der Erwiderng darauf als Bestimmtheit verstanden werden.

An dieser Stelle erscheint es angebracht zu überlegen, was die Literatur als schöpferischer Raum unter dem anthropologischen Gesichtspunkt bedeuten kann. Iser's Literarische Anthropologie beschäftigt sich mit zwei Kardinalfragen nach der Fiktionsbedürftigkeit und -fähigkeit des Menschen. *“Wenn man der Kunst nicht entbehren kann, so offensichtlich deshalb, weil durch sie eine Selbstausslegung des Menschen geschieht.”* In diesem Sinne versteht man *“die anthropologische Dimension der Literatur.”*⁴³ Der Mensch braucht also die Literatur oder die Kunst, um eine fiktive Selbstausslegung seines Daseins als Mensch durch das Medium der Fiktion zu ermöglichen. *“Die Literatur [...] trägt [...] dazu bei, die Realität des Menschen und damit auch dem Menschen selbst zu formen.”*⁴⁴

Die Literatur ist ein Raum der Unbestimmtheit, den der Mensch mit seiner Phantasie auffüllen kann, so viel wie es ihm gefällt. Er überschreitet hier die Grenze seiner realen Welt und schildert eine imaginäre Welt voller Erfahrungen, die er zwar in seiner Realität nicht selber erleben, sich jedoch mithilfe der Phantasie in seiner Vorstellung ausmalen kann. Wenn der

⁴³ Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 14.

⁴⁴ Kocher, Manuela / Böhrer, Michael: Über den ästhetischen Begriff des Spiels als Link zwischen traditioneller Texthermeneutik, Hyperfiction und Computerspielen, in: Jahrbuch für Computerphilologie, Vol. 3, Paderborn 2001, S. 90.

Mensch in den Raum der Literatur eintritt, dann trifft er zuerst auf eine Welt, die weder eine völlige Realität noch eine völlige Fiktionswelt ist. Die Räumlichkeit, worauf der Autor zuallererst kurz nach dem Beginn der Schöpfung stößt, ist ein Zwischenraum, in dem der Autor gerade über seine reale Welt hinausgeht und sich mit kreativem Vorstellungsspiel beschäftigt, bis er seine Fiktion zur Vollendung bringt. Die Räumlichkeit, worauf der Leser kurz nach Beginn der Lektüre trifft, stellt ebenfalls weder eine reine reale Welt noch eine reine Fiktionswelt dar. Die Eröffnung eines Konkretisationsraumes ist ein Moment, in dem sich der Leser über seine Realität erhebt und in einen eigenen leeren Raum übergeht, der zwischen seiner Realität und der Fiktionswelt liegt. Dieses literarische Vakuum, das noch mit den schöpferischen Ideen des Lesers gefüllt werden kann, bedeutet einen eigenen Vorstellungsraum für den Leser, d. h. einen eigenen Unbestimmtheits-Raum, den der Autor für seinen Leser freihält.

Das Prinzip der Unbestimmtheit, das sich unter der wirkungsästhetischen Perspektive verstehen lässt, stellt die Bedingung dar, die einen funktionalistischen Einfluss auf die Entstehung der neuen Bestimmtheits-Form ausübt. Der Schöpfungsakt des Menschen bildet sich also aus seinen Reaktionen auf diese Unbestimmtheits-Bedingung heraus. Die Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit kann in diesem Zusammenhang als eine Theorie von Wirkung und Reaktion bezeichnet werden, die prinzipiell auf die wirkungsästhetische Theorie verweist. Der anthropologische Begriff der Unbestimmtheit steht nicht für die Verwirrung, sondern für die Ordnung, indem die dialektische Verquickung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit weitere neue Ordnungen zur Folge hat.⁴⁵ Dessen Zweck liegt also nicht darin, ein Durcheinander zu verursachen, sondern darin, weitere

⁴⁵ Vgl. Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt, S. 5.

Ordnungen zu schaffen. "Die Wissenschaft" ist "der Versuch, den verwirrenden Erscheinungen der Natur Ordnung abzurufen".⁴⁶

⁴⁶ Ebd., S. 9.

Kapitel III

Die Reinterpretation der Unbestimmtheits-
Ästhetik des Brechtschen episch-dialektischen
Theaters

1. Die Unbestimmtheits-Vorstellungen im Brechtschen episch-dialektischen Theater

Für sein eigenes Theater benutzt Brecht zuerst die Bezeichnungen 'nicht-aristotelisches Theater' oder 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters' neben dem üblichen Namen 'episches Theater'. In der Spätzeit legt er jedoch Nachdruck darauf, dass diese anfänglichen Bezeichnungen zu ärmlich und vage für sein Theater im sozialistischen Sinne sind.¹ Stattdessen bevorzugt er die Bezeichnungen 'philosophisches Theater' oder 'dialektisches Theater', um die Produktivität und Änderbarkeit von Mensch und Gesellschaft tiefsinniger, lebendiger und kunstvoller im Theater darzustellen.

In seiner Rolle als Verfasser möchte Brecht nicht als gewöhnlicher Dramatiker, sondern als ein Stückeschreiber im außergewöhnlichen Sinne gelten, der sich mit der Rolle eines Philosophen vergleichen lässt. Er nennt sein Theater außerdem 'experimentelles Theater' und hält seine Theaterarbeit für Experimente für die Erforschung der Gesetze von menschlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen in Analogie zu den naturwissenschaftlichen Experimenten für die Aufdeckung der Naturgesetze. Dabei steht die Figur des Philosophen im Mittelpunkt mit seiner Idee des experimentellen Theaters:

Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings

¹ Die Bezeichnung *episches Theater* trägt zwar dazu bei, erzählerische Elemente für das Theater festzulegen, steht aber "zu unbewegt gegen den Begriff des Dramatischen" und ist somit zu formal. "Auch der Begriff 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters' ist nicht weit genug. Im 'Kleinen Organon für das Theater' ist, was wissenschaftliches Zeitalter genannt werden kann, vielleicht hinreichend ausgeführt, aber der Terminus allein, in der Form, wie er gemeinhin gebraucht wird, ist zu sehr verschmutzt." (Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden (zit.: GW), hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967, Bd. 16, S. 701.)

solcher Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wüssten. [...] Damit beansprucht Brecht, für das Theater die [...] 'gesellschaftliche Umfunktionierung' zu leisten [...]. Das ist der Sinn der Formel vom 'Theater des Philosophen'.²

Brecht macht "das Stückeschreiben und Stückeaufführen zu einer Gepflogenheit des Philosophierens" und versteht sich selbst nicht als einen der "philosophierenden Theaterleute", sondern als einen der "theatermachenden Philosophen".³ Mit dem Ausdruck der theatermachenden Philosophen meint er, dass diese nicht nebenbei philosophieren, sondern umgekehrt zum Zwecke des Philosophierens Theaterstücke schreiben:

Sie hätten dann weniger Verpflichtungen dem Theater gegenüber als der Philosophie gegenüber. Sie lassen vielleicht vom Theatermachen alles weg, was zu ihrem Philosophieren nicht paßt, aber niemals von ihrem Philosophieren, was zum Theatermachen nicht paßt.⁴

Philosophie und Kunst bzw. Theater gehen Brecht zufolge vom gleichen Interesse an der Erkenntnis und Veränderung von Mensch und Welt aus:

Demgemäß versteht er sein Theater als 'philosophisches', ohne daß doch Kunst und Theater etwa als 'Magd' der Philosophie zu sehen wären, noch weniger freilich umgekehrt, höchstens in dem (Kantischen) Sinne, daß die Philosophie in gewisser Weise das Licht voranträgt. Aber im Grunde sind beide, Philosophie und Kunst, für Brecht kein Selbstzweck, sondern stehen im Dienst des höchsten praktischen Interesses an der Erkenntnis der

² Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und 'Linksabweichung' in Bertolt Brechts "Messingkauf", in: Hecht, Werner (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters, Frankfurt am Main 1986, S. 148f.

³ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 15, S. 252 und S. 254f.

⁴ Ebd., S. 255.

Lebensverhältnisse der Menschen zum Zwecke ihrer emanzipatorischen Veränderung.⁵

Diese Passage zeigt klar und präzise, dass der Marxist Brecht dem Marxismus, der die Grundlage für seine philosophisch-politische Perspektive bildet, den Vorrang vor dem Theater als einem künstlerischen Instrument gibt und dabei das Theater als ein Werkzeug für die Erfüllung seiner politischen Überzeugung verwendet.

Brechts These, dass er Denken, Erkennen und Verändern als drei grundlegende Verhaltensweisen des Menschen definiert, bildet die zentrale philosophische Basis seines episch-dialektischen Theaters. Denken ist Brecht zufolge keine *“rein geistige Tätigkeit”*, sondern ein *“soziales, gesellschaftliches Verhalten. [...] Denken ist eine bestimmte Weise des Verhaltens bzw. der maßgebende Faktor für die kognitive Orientierung des verstehend-tätigen Sich-Verhaltens des Menschen zur Welt und zu sich selbst.”*⁶ Ein denkender Mensch hat eine Erkenntnis zum Ziel. Im Denkvorgang sucht er nach Erkenntnis von undurchsichtigen Konflikten und Widersprüchen in den gesellschaftlichen Lebensverhältnissen. Dieser Erkennungsvorgang führt *“auf die zentrale, allerdings auch schwierige These Brechts über den Zusammenhang von Erkenntnis und Veränderung. Im Anschluß an die Dinge-an-sich-Problematik Kants sagt Brecht: Sollten wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert? - Man kann also die Dinge nur deswegen erkennen, daß sie sich, und nur dort, wo sie sich verändern. - Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert.”*⁷

⁵ Fahrenbach, Helmut: Brecht zur Einführung, Hamburg 1986, S. 13.

⁶ Ebd., S. 28ff.

⁷ Ebd., S. 32.

Im episch-dialektischen Theater möchte Brecht einen neuen Typus Mensch entstehen lassen, der nicht mehr mit dem unausweichlichen und unveränderlichen Schicksal konfrontiert, sondern sich selbst und seine Welt vom gesellschaftlichen Gesichtspunkt aus betrachtet und sich damit auseinandersetzt. Dieser Mensch, der als schreibender Autor oder als spielender Schauspieler oder als rezipierender Zuschauer erscheinen mag, interpretiert die Eigenexistenz und die Welt durch das Medium des Theaters - jeweils beim Schreiben oder beim Spielen oder beim Rezipieren - und erkennt den Schlüssel für die Bewältigung seiner gesellschaftlichen Probleme. Dabei soll er im Nachhinein über die Fähigkeit verfügen, sich selbst und die Welt zu verändern, um ein besseres Selbst und eine bessere Welt hervorzubringen. Brecht betont, dass dieser Punkt die Hauptquelle des Vergnügens ist, welche der Mensch durch die neue Form seines episch-dialektischen Theaters genießen kann.⁸

Brechts These von Denken, Erkennen und Verändern kann also als These dreier grundlegender Verhaltensweisen für das Verstehen seines Theaters vorausgesetzt werden. Sein Theater zielt nicht auf die bloße Darstellung der Welt, sondern auf deren Veränderung. Während der Zuschauer bei einer Theateraufführung sitzt, verfolgt er einen Denkvorgang mit und strebt dadurch nach einer Erkenntnis. Dass sich dieser Zuschauer während einer Theaterinszenierung mit einer Denktätigkeit beschäftigt, bedeutet bei Brecht nicht, dass er die auf der Theaterbühne dargestellte Realität als solche bloß wieder erkennt, sondern diese durchschaut. Durch die sichtbare Darstellung der Theaterbühne muss er nämlich der unsichtbaren Gesetze gewahr werden, welche die - auf der Bühne nicht

⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 921.

gezeigten – undurchsichtigen Konflikte und Widersprüche in den gesellschaftlichen Lebensverhältnissen aufklären. In diesem Zusammenhang bezeichnet Brecht diesen Denkvorgang als das “Auffälligmachen der Vorgänge”.⁹ Vom Zuschauer wird verlangt, die Gesetze für die gesellschaftlichen Phänomene, die als Unbestimmtheits-Phänomene hinter der Bühne mitwirken, zu verstehen und sich an dem Handeln für die Veränderung der Gesellschaft zu beteiligen, um soziale Widersprüche zu überwinden.

Brechts These von Denken, Erkennen und Verändern basiert auf der materialistischen Dialektik, worin Art und Gründe der Veränderungen von Mensch, Gesellschaft und Welt gespiegelt sind.¹⁰ Das Fundament seines dialektischen Denkens liegt vor allem in der Tradition der Hegelschen Dialektik. Hegel betrachtet die Kunst als eine Art und Weise, die Wahrheit zur Erscheinung zu bringen, und zwar die Wahrheit als eine sichtbare und äußerliche Form darzustellen.¹¹ Kunst ist demnach eine ästhetische Ausdrucksform der Wahrheit.¹² Hegels Einstellung zur Kunst ist ein entscheidender Ausgangspunkt für Brechts sozialistisch und politisch orientierte Herangehensweise an die Kunst, indem er die Kunst ebenso als ein Werkzeug für die künstlerische Verkörperung seiner politisch überzeugten Wahrheit verwendet.

⁹ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 20, S. 136f.; Fahrenbach, Helmut: Brecht zur Einführung, S. 32.

¹⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 920f.

¹¹ Vgl. Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, 8. Aufl., München 2005, S. 51-56.

¹² Vgl. Ebd. Das Wesentliche der Ästhetik besteht nach Hegels Ansicht darin, den in der äußerlichen und körperlichen Welt verborgenen Geist zum Ausdruck zu bringen, denn “*das Innere scheint im Äußeren und gibt durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist.*” (Ebd., S. 54.) “*Die Schönheit eines Dinges ist immer eine Funktion seiner in Erscheinung tretenden Geistigkeit. [...] Echte, ungetrübte Schönheit kann es [...] nur in der Kunst geben [...].*” (Ebd., S. 52.)

Hegel definiert die dialektische Denkweise als eine Erkenntnismethode, die einen Gegensatz zur Metaphysik bildet. Er versteht die Dialektik als eine dynamisch bewegliche und prozesshafte Perspektive, die davon ausgeht, dass alle Dinge durch den dialektischen Entwicklungsvorgang ständig verwandelt und entfaltet werden. Er betrachtet dagegen die Metaphysik als eine statisch feststehende Anschauung, die in Verbindung mit dem Göttlichen und dem Wahren steht und somit eine letzte und vollständige Erkenntnis beschreibt.¹³ Hegels dialektische Erkenntnismethode legt den Grund zur Erklärung, auf welche Weise Brecht die gesellschaftlichen Phänomene der Menschenwelt untersucht und deren Widersprüche auf der Bühne dialektisch darstellt. Die Hegelsche Philosophie und Brechts Theaterästhetik beruhen gemeinsam auf der dialektischen Methode. Ihre Perspektiven stellen keine feste und beschränkte Erkenntnismethode über die Wahrheit dar, sondern beziehen sich auf die unfestgelegte und flexible Verstehensmethode, die voraussetzt, dass sich alle Dinge stets im ständigen dialektischen Entwicklungsprozess befinden. Die Eigenschaften wie Unentschiedenheit, Fließendheit und Prozesshaftigkeit, welche die Gedankenwelt sowohl von Hegel als auch von Brecht kennzeichnen, eröffnen die Möglichkeit, das - in der vorliegenden Arbeit untersuchte - Konzept der Unbestimmtheit im erweiterten und modifizierten Sinne weiterhin im Bereich des Brechtschen episch-dialektischen Theaters entwerfen zu können.

Die Ursache dafür, dass alle Wesen im stetigen Wandlungszustand befindlich sind, besteht nach Hegels Philosophie darin, dass zwei

¹³ Vgl. Wandschneider, Dieter: Die Stellung der Natur im Gesamtentwurf der Hegelschen Philosophie, in: Petry, Michael J. (Hrsg.): Hegel und die Naturwissenschaften, Stuttgart 1987, S. 43.

gegensätzliche Seiten, welche alle Dinge im Wesentlichen in sich begreifen, ständig miteinander zusammenstoßen und sich in eine neue Richtung der gemeinsamen Einheit bewegen. Das heißt, dass die Widersprüchlichkeit, die in allen Wesen verborgen ist, als die wirkende Kraft für die ständige Veränderung der Dinge während des dialektischen Entwicklungsvorgangs funktioniert. Die Welt besteht nämlich aus zwei gegensätzlichen Seiten und befindet sich im ständigen Wandel bis zur Aufhebung ihrer in sich enthaltenen Widersprüche. Hegel bezeichnet diese Bewegung der Dinge selbst als Dialektik:

Dialektik sei die Erforschung des Widerspruchs im Wesen der Dinge selbst: Nicht nur die Erscheinungen sind vergänglich, beweglich, fließend, nur durch bedingte Grenzen getrennt, sondern die Wesenheiten der Dinge ebenfalls.¹⁴

Die Dialektik drückt bei Hegel eine Form der Logik aus und kennzeichnet die Selbstentwicklung des Logischen. Hierbei entwickelt er eine formale Bestimmung der Dialektik, die aus drei Seiten besteht, wobei es sich erstens um die abstrakt-verständige Seite, zweitens um die negativ-vernünftige oder dialektische Seite und drittens um die positiv-vernünftige oder spekulative Seite handelt:

In Hegels reifer Konzeption der drei Seiten des Logischen in den drei Auflagen der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* und in der *Wissenschaft der Logik* hat 1. die abstrakt-verständige Seite in logischen Bestimmungen die Aufgabe, die Kategorien in ihrer Einseitigkeit zunächst aufzustellen und ihren Bedeutungsgehalt einseitig zu fixieren, 2. die dialektische oder negativ-vernünftige Seite hat die Funktion, die Einseitigkeiten des

¹⁴ Röd, Wolfgang: *Dialektische Philosophie der Neuzeit*, 2. Aufl., München 1986, S. 243.

abstrakten Verstandes in einer antinomischen Gegenüberstellung der Verstandeshinsichten zu destruieren, und 3. hat die spekulative oder positiv-vernünftige Seite zur Aufgabe das positive Resultat in der dialektisch-antinomischen Auflösungsbewegung festzuhalten und so zu einer neuen logischen Bestimmung zu führen. Die dialektische Destruktion endlich Entgegengesetzter führt nach Hegel über sich selbst hinaus. Denn in der dialektischen Destruktion wird zugleich die positive Einheit der Entgegengesetzten gesetzt.¹⁵

Die Hegelsche Dialektik wird – anders als die eben vorgestellten Bestimmungen – jedoch geläufiger als der dialektische Dreischritt von These, Antithese und Synthese zusammengefasst, der eigentlich nicht von Hegel selbst genannt, sondern von Heinrich Moritz Chalybäus in seinen berühmten Vorlesungen *Historische Entwicklung der speculativen Philosophie von Kant zu Hegel* im Jahre 1837 schematisiert wurde.¹⁶ Die These ist mit der ersten Stufe der abstrakt-verständigen Seite gleichzusetzen und beschreibt eine Ausgangsbehauptung, die den ursprünglichen Zustand der Dinge expliziert, während die Antithese als die negativ-vernünftige oder dialektische Bestimmung durch die in den Dingen enthaltene Widersprüchlichkeit entsteht und somit den Gegensatz zur These bildet. Alle Dinge befinden sich im steten Wandlungsprozess. Sie bleiben nicht in demselben Zustand stehen, sondern wagen andauernd die Veränderung, um Entwicklung zu ermöglichen.¹⁷ Die Dinge bewegen sich stets in die Richtung, welche sie zur Lösung für ihre Widersprüche führt, und gelangen auf diese Weise zur Veränderung als einem neuen Zustand der Synthese. Die treibende Kraft für diese dialektische Bewegung der

¹⁵ Schäfer, Rainer: Die Dialektik und ihre besonderen Formen in Hegels Logik. Entwicklungsgeschichtliche und systematische Untersuchungen, Hamburg 2001, S. 216.

¹⁶ Vgl. Spieker, Michael: Wahres Leben denken. Über Sein, Leben und Wahrheit in Hegels Wissenschaft der Logik, Hamburg 2009, S. 83; Chalybäus, Heinrich Moritz: Historische Entwicklung der speculativen Philosophie von Kant zu Hegel, Dresden 1837, S. 299f.

¹⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 925.

Dinge ist dabei die Negation. Die Dinge verursachen die Widersprüchlichkeit von selbst durch die Verneinung ihrer eigenen Existenzweise, und erreichen einen neuen positiven Zustand wiederum durch die nochmalige Verneinung ihrer in sich immanenten Widersprüche.¹⁸ Daraus ergibt sich, dass die Negation der Negation wiederum zu einem positiven Resultat führt. Das hegelianische dialektische Prinzip von These, Antithese und Synthese zeigt, dass diese Welt stets im dialektischen Veränderungsprozess liegt. Die eben kurz vorgestellte dialektische Philosophie von Hegel, die das Hauptaugenmerk auf die Funktion von Negation und Widerspruch legt, wirkt als die Triebkraft für Brechts Ästhetik der Negation.

Die Erkenntnismethode Brechts kann in Anlehnung an die von Gerold Koller geäußerte Formel 'Dialektisierung aller Kategorien des Denkens' näher erläutert werden¹⁹, wobei die These von Denken, Erkennen und Verändern in den Mittelpunkt des Interesses rückt und vor allem in enger Verbindung mit der Hegelschen Dialektik besprochen wird: Der Mensch beginnt im Prozess des Denkens zunächst damit, die mit den Augen wahrnehmbaren Phänomene der Dinge als deren These zu beobachten. Und wenn er weiterhin in die nächste Phase des Erkennens tritt, dann hat er die Einsicht auf die Antithese der Dinge. Um das wahre Wesen der Dinge zu kennen, ist es nach Brecht erforderlich, dass der Mensch die Gesetze für die gesellschaftlichen Phänomene versteht, welche hinter der sichtbaren Seite der Dinge unsichtbar und latent wirken. Das heißt nämlich,

¹⁸ Vgl. Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung, Berlin 1966, S. 62.

¹⁹ Koller, Gerold: Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts, Zürich [u. a.] 1979, S. 14.

dass er die Gesetze für die Ursache und Wirkung erkennen muss.²⁰ Brecht betont, dass das einseitige Verstehen von den sichtbaren Phänomenen der Dinge keine wahre Erkenntnis sein kann. Eine wahre Erkenntnis ist ihm zufolge, dass der Mensch schließlich die Einsicht in die innerlich verdeckten Vorgänge der Dinge gewinnt, welche die oberflächlich sichtbaren Vorgänge verursachen, indem er deren Äußerlichkeit kritisch beobachtet.²¹ Der Erkennungsvorgang bedeutet für Brecht mit anderen Worten einen Prozess, in dem der Mensch zu der Erkenntnis über die Antithese der Dinge gelangt.

Das Wichtigste in Brechts Theater liegt vor allem darin, dass man im Verlauf der dialektischen Entwicklungsvorgänge von Denken und Erkennen eine Veränderung nach sich zieht. Diese Veränderung entsteht dadurch, dass der Mensch seine Erkenntnis zur reiferen Stufe des Handelns weiterentwickelt. Er ist darum bemüht, um den widersprüchlichen Zustand seines eigenen Lebens und der Welt zu verändern. Das Handeln für diese Veränderung heißt, dass er dem Verhältnis zwischen den gesellschaftlichen Widersprüchen als Ursache und den negativen Erscheinungen der Gesellschaft als Wirkung auf den Grund geht und anschließend versucht, die negativen Phänomene der Gesellschaft mithilfe seiner gewonnenen Erkenntnis in den positiveren Zustand zu verwandeln. Das bedeutet, dass der Mensch das Verhältnis von These und Antithese über die Erscheinungen der Gesellschaft dialektisch entwickelt und die neue Stufe der Synthese als positiveres Ergebnis hervorbringt.

Brecht benutzt auf diese Weise die Hegelsche Dialektik als Werkzeug

²⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 15, S. 263ff.

²¹ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 20, S. 136; Fahrenbach, Helmut: Brecht zur Einführung, S. 32.

der Erkenntnis, um die sozialen Gesetze zu verstehen, die als das Unbestimmtheits-Prinzip funktionieren. Wenn man alle Dinge einschließlich Mensch, Gesellschaft und Welt richtig begreifen will, so muss man die innerlichen Unbestimmtheits-Gesetze für die Entstehung der Äußerlichkeit der Dinge zur Kenntnis nehmen.

An dieser Stelle erscheint es notwendig, eine Untersuchung darüber anzustellen, wie sich die Unbestimmtheits-Vorstellung Brechts, die im Zusammenhang mit dem dialektischen Erkenntnisprozess konkrete Umrisse annimmt, begründen lässt. Im Folgenden soll auf die Brechtsche Idee über die Unbestimmtheit im episch-dialektischen Theater näher eingegangen werden. Brechts materialistische Dialektik, die die Veränderung von Mensch und Gesellschaft als ihr Endziel einsetzt, kann eine Verbindung mit dem Aspekt der Irserschen Literaturanthropologie eingehen. Brecht sieht die produktive Funktion des Theaters darin, dass der Mensch mit Hilfe des Mediums Theater versuchen kann, sowohl sich selbst als auch seine soziale Umgebung zu verändern.²² Der anthropologische Aspekt des Brechtschen Theaters²³ liegt hierbei darin, dass der Mensch ein neues Selbst oder ein neues Lebensmilieu als das

²² Vgl. Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 29.

²³ Bei einer Theateraufführung macht man sich Brecht zufolge nicht bloß einen Spaß daraus, das Theater anzusehen, sondern empfindet vielmehr größere Freude an der schönen Tätigkeit selbst, seine Fähigkeit des Erzeugens durch den Theaterbesuch zu entwickeln. Erzeugen heißt bei Brecht Verändern. (Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 921.) Mit anderen Worten setzt er die Funktion des Veränderns mit dem Begriff der Produktivität gleich. Er bestimmt die Produktivität als *„eine nützliche, verändernde Tätigkeit in allen Bereichen des Lebens: [...] produktiv sein heißt Neues zu schaffen, Menschen und Umstände zu verändern.“* (Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 29.) Die Erfahrung des Menschen, sich selbst und die Welt mit Hilfe des episch-dialektischen Theaters zu verändern, heißt, dass er dabei eine neue Veränderung von sich selbst oder von seinen sozialen Umgebungen durch das Theater erzeugt und eine Erfahrung der Produktivität erlebt. Das ist die Quelle für die produktive Unterhaltung, die man durch das Theater Brechts kosten kann, und stellt die anthropologische Dimension seines Theaters dar.

Veränderungsergebnis mit Hilfe der neuen Form des episch-dialektischen Theaters erschaffen kann:

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. In der materialistischen Dialektik sind Art und Gründe dieser Veränderungen gespiegelt.²⁴ Die Veränderbarkeit der Welt besteht auf ihrer Widersprüchlichkeit. In den Dingen, Menschen, Vorgängen steckt etwas, was sie so macht, wie sie sind, und zugleich etwas, was sie anders macht. Denn sie entwickeln sich, bleiben nicht, verändern sich bis zur Unkenntlichkeit.²⁵

Was diese "Beweglichkeit der Gesellschaft" betrifft, so bezieht sie sich unmittelbar auf Brechts dialektisch orientierte These, dass er die "gesellschaftlichen Zustände" als "Prozesse" definiert.²⁶ Um das Phänomen der Veränderbarkeit zu erklären, setzt er im Anschluss an die Hegelsche Dialektik voraus, dass alle Dinge überhaupt einschließlich Mensch, Gesellschaft und Welt als unfestgelegt und prozesshaft verstanden werden sollen. Brechts dialektische Perspektive, die sich durch die Eigenschaften wie unbestimmt, unentschieden, beweglich und unvollständig charakterisieren lässt, macht sichtbar, dass seine Weltanschauung im Ganzen, welche sowohl seinen soziologischen Forschungen als auch seinen theaterbezogenen Arbeiten zugrunde liegt, grundsätzlich auf der Unbestimmtheits-Idee basiert:

²⁴ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 920f.

²⁵ Ebd., S. 925.

²⁶ Ebd., S. 682.

Wenn sich Brecht überhaupt auf das Phänomen der 'Veränderung' einließ, tat er das meist in recht chinesisch-chimesischer oder krypto-hegelianischer Manier, indem er auf die Widersprüche im ständigen 'Fluß der Dinge' verwies, deren Resultat eine unaufhörliche Bewegung sei. Auf diese Weise evozierte er ein Weltbild, in dem alles gleitend, Übergänglich, prozeßhaft ist, wo es nichts Festes gibt und sich die Gegensätze zwischen Alt und Neu in geradezu unendlich variierten Konfigurationen verschränken. Genau besehen, scheint demzufolge in seinen Werken nur der ständige Wechsel zu herrschen, was eine Fixierung auf einen Endpunkt der Geschichte – im Sinne einer detailliert ausgemalten Utopie – von vornherein verhindert oder zumindest erschwert.²⁷

Brecht wirft Fragen auf, deren Antwort er selbst noch nicht kennt. Selbst wenn er in einen neuen Erkenntniszustand gelangt, betrachtet er ihn nicht als vollendet, sondern als etwas, das nach wie vor im Wandel begriffen ist und noch weiterentwickelt werden soll. Aus diesem Grund gilt es zu postulieren, dass das Brechtsche Theater als solches die Wiederholung der kontinuierlichen Unbestimmtheits-Zustände darstellt. Obgleich Brecht gesellschaftliche Probleme, die noch als Unbestimmtheits-Formen bestehen, unermüdlich beleuchtet und diese Themen als Theaterstücke behandelt, bringt er deren Schlüsse nicht selbst zur Vollendung, sondern belässt sie in den Stücken weiterhin offen.

Die auf diese Weise im Stück entstehenden, unabgeschlossenen Unbestimmtheits-Probleme können in doppelter Hinsicht in Erwägung gezogen werden: Einerseits gelten sie für den Autor als Untersuchungsobjekte, die künftig von ihm eingehend studiert werden sollen. Andererseits bieten sie für den Zuschauer die Gelegenheit, sich an derselben Untersuchungstätigkeit des Autors zu beteiligen, indem er diese

²⁷ Hermand, Jost: Zwischen Partei und Volk. Brechts utopischer Ort, in: Delabar, Walter (Hrsg.): Bertolt Brecht (1898-1956), Berlin 1998, S. 379.

offen gelassenen Schlüsse selbst konkretisiert. Hierbei stellt sich heraus, dass die Unbestimmtheits-Ästhetik eine entscheidende Rolle für die Brechtsche Weltanschauung im Ganzen spielt. Hierbei ist es aber auch wichtig anzumerken, dass Brechts episch-dialektisches Theater nicht nur mit der rezeptionsorientierten Unbestimmtheits-These verknüpft ist, die sich nur auf die Rezeptionsstruktur des Zuschauers bezieht, sondern ebenfalls auch die Idee der Unbestimmtheit mit einschließt, die als die Voraussetzung für den Schöpfungsakt des Autors gilt.

Das Brechtsche Theater steht nicht nur im Zusammenhang mit der Iperschen Wirkungsästhetik, sondern soll auch in Verbindung mit dem in der vorliegenden Arbeit entwickelten modifizierten Unbestimmtheits-Konzept gebracht werden, durch die Tatsache, dass es zum einen die für die schöpferische Rezeption notwendigen Freiräume des Denkens in der Theateraufführung für die Zuschauer zugänglich macht und zum anderen dem Stückeschreiber selbst die während des Schöpfungsvorgangs aufzufüllenden Unbestimmtheits-Bedingungen schafft. Während der Stückeschreiber Brecht Theaterstücke verfasst, beschließt er deren Schlüsse nicht selbst, sondern gestaltet sie absichtlich als unvollendete Fragmente. Einerseits stellt er dabei die als die Unbestimmtheits-Phänomene auftretenden gesellschaftlichen Fragen an sich selbst und jagt immerfort nach deren Antworten. Andererseits überlässt er zugleich die in den Stücken ungelöst belassenen Unbestimmtheits-Probleme seinen Zuschauern und verlangt von ihnen, ihre eigene Lösung zu suchen.

Dass der Autor eine Reihe von Unbestimmtheits-Problemen konkretisiert, heißt mit anderen Worten, dass er neue Einsichten in die für ihn noch ungeklärten und somit als Unbestimmtheits-Phänomene wirkenden

gesellschaftlichen Probleme gewinnt und die sich darauf beziehenden Themen in die Form des literarischen Textes bringt. Das Unbestimmtheits-Prinzip funktioniert hierbei als die Produktionsbedingung für den Autor. Dieses Prinzip wirkt weiter als die Rezeptionsbedingung für das Publikum, indem der Stückeschreiber Schlüsse seiner Theaterstücke nicht vollendet, sondern diese als Leerstellen offen lässt und vom Publikum verlangt, sie in eigener Regie aufzufüllen. Während die sichtbaren Bühnenvorgänge als die Bestimmtheiten des Theaters für den Zuschauer wirken, fungiert der offene Schluss des Theaters als die Bedingung der Unbestimmtheit, die vom Zuschauer aktiv konkretisiert werden muss.

Brecht schließt den Verlauf der dialektischen Erkenntnis jedoch nicht nur mit einem Theaterstück. "Ein episch-dialektisches Theaterstück als Ganzes" kann "keine geschlossene Form haben. Da seine Aussage nur eine vorläufige ist, muß es in bezug auf Form und Inhalt Fragment bleiben."²⁸ Die von ihm aufgeworfenen sozialen Probleme, die nach seiner eigentümlichen dialektischen Erkenntnismethode stets als die Unbestimmtheits-Fragen in Erscheinung treten, werden in seinen folgenden Theaterstücken weiter analysiert und thematisiert. Der Autor zieht – dem Prinzip der dialektischen Entwicklung der Dinge entsprechend – keine endgültigen Schlüsse, sondern setzt den Vorgang der offenen Untersuchung fort, um im Einverständnis mit den sich stets dialektisch wandelnden gesellschaftlichen Problemen zu bleiben. Er vollzieht den dialektischen Erkenntnisvorgang, bis er zu einem idealen Synthese-Zustand gelangt. Aber ein gegensätzliches Verhältnis von These und Antithese, das aus dieser Synthese entsteht, führt dazu, dass er mit einem neuen Erkenntnisvorgang von Neuem beginnt.

²⁸ Koller, Gerold: Der mitspielende Zuschauer, S. 18.

2. Die literarische Offenheit und Verschlossenheit

Im Zusammenhang mit der literarischen Offenheit und Verschlossenheit ist es unzweifelhaft, dass die Brecht-Literatur prinzipiell auf der Unbestimmtheits-Vorstellung beruht und damit offenen Charakter hat. Der Ausdruck der literarischen Offenheit wird in vielerlei Hinsicht betrachtet und interpretiert. Aber es scheint angebracht zu sein, darunter vor allem auf Sabine Kuhangels Studie hinzuweisen, die sich sowohl mit Isters Begriffsbestimmung der literarischen Offenheit als auch mit Brechts Idee der Offenheit im episch-dialektischen Theater eingehend beschäftigt. Sie fasst die literarische Offenheit grob unter zwei unterschiedlichen Standpunkten zusammen, und zwar erstens in werkimmanenter Hinsicht und zweitens in kommunikativer Hinsicht.

In seinem berühmten Text *Geschlossene und offene Form im Drama* unterscheidet Volker Klotz zwei gegensätzliche Dramentypen, die nach dem Unterscheidungskriterium des tektonischen Aufbauprinzips vom Kunstwerk kategorisiert werden: Das geschlossene Drama stellt eine Dramenform dar, die "mit mehr oder weniger tektonischen Mitteln das Bild zu einer in sich selbst begrenzten Erscheinung macht" und "überall auf sich selbst zurückdeutet", während das offene Drama umgekehrt "überall über sich selbst hinausweist" und "unbegrenzt wirken will".¹ In Anlehnung an diese werkimmanente Deutung der Dramenformen von Klotz betrachtet Kuhangel die literarische Offenheit unter zwei Aspekten:

¹ Kuhangel, Sabine: *Der labyrinthische Text*, S. 224; Vgl. Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 14. Aufl., München 1999, S. 11ff.

Zum einen wird von Offenheit aufgrund *tektonischer Merkmale* gesprochen: Vielheit und Dispersion sind Charakteristiken des *inneren Aufbaus* atektonischer Dramen, die das Geschehen des Dramas als *in sich nicht einheitlich* erscheinen lassen; dieses Phänomen fasse ich nachfolgend unter dem Begriff der *inneren Vielheit* zusammen. Zum anderen wird von Klotz festgestellt, dass das Geschehen des Dramas *über sich selbst hinausweist* – so entsteht für ihn der Eindruck der *Unbegrenztheit nach außen*.²

Die literarische Offenheit in diesem Sinnzusammenhang ermöglicht dem Autor eine größere Schöpfungsfreiheit, indem er über die offene Form des Dramas verfügt, die nicht mehr durch die strikten Regeln des klassischen Dramas eingeengt wird.

In ihrem aufschlussreichen Text *Der labyrinthische Text* stellt Kuhangel den Begriff der literarischen Offenheit zur Debatte. Im Mittelpunkt ihrer theoretischen Analyse stehen dabei die Textmodelle von Umberto Eco und Wolfgang Iser. Eco versteht die Offenheit eines Kunstwerkes nicht in struktureller Hinsicht wie Klotz, sondern in kommunikativ-pragmatischer Hinsicht, wobei er sie als die „Unbestimmtheit in der literarischen Kommunikation“ zwischen Werk und Rezipient definiert.³ Er stellt die Behauptung auf, dass jedes Kunstwerk „offen“ für vielfältige Interpretationen durch unterschiedliche Rezipienten ist.⁴ Seine These steht in enger Verbindung mit Isers Wirkungstheorie, die ebenfalls die literarische Offenheit als die Unbestimmtheit des literarischen Textes aufgrund seines Leerstellenkonzeptes auslegt. Unter Anlehnung an die Thesen der beiden Theoretiker Eco und Iser nimmt Kuhangel eine Schlüsselposition für den

² Kuhangel, Sabine: *Der labyrinthische Text*, S. 225.

³ Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 482.

⁴ Ebd.

Begriff der literarischen Offenheit folgendermaßen ein:

Ein literarisches Werk ist offen, soweit es erst durch die Aktivität der Leser einer Bedeutung zugeführt werden kann, was auf je unterschiedliche Weise geschieht. [...] Offenheit hat damit Auswirkungen auf die *Leserrolle*, und sie impliziert eine Freiheit der Interpretation. Die Offenheit eines Werkes ist auf die Möglichkeit unterschiedlicher Interpretationen, d. h. auf Interpretationsvielfalt ausgerichtet.⁵

Hierbei betont Kuhangel jedoch, dass man das epische Drama Brechts, das allgemein als Sonderform des offenen Dramas definiert und oft als Idealbeispiel für die literarische Offenheit angeführt wird, grundsätzlich von ihrer spezifischen Begriffsbestimmung der Offenheit als der Möglichkeit unterschiedlicher Interpretation unterscheiden soll. Brecht erweckt zwar Kuhangel zufolge die aktive Beteiligung des Zuschauers am Theater durch den offenen Schluss des epischen Theaters, aber verhindert jedoch - in wirkungsästhetischer Hinsicht streng genommen - die Offenheit seines Theaters durch eine starke Lenkung des Zuschauers. Das *„Brechtsche Drama, das eine freie Antwort des Zuschauers provozieren möchte, ist [...] so gebaut, daß es eine bestimmte Richtung für die Antwort suggeriert, denn es setzt [...] eine Logik marxistisch-dialektischen Typs als Grundlage für die möglichen Antworten voraus. [...] Die Zuschauerlenkung, auf die Brechts Konzeption des epischen Dramas ausgerichtet ist, wirkt einer Offenheit für unterschiedliche Deutungen derart entgegen, dass diese auf ein Minimum reduziert wird.“*⁶ *„Der Beteiligung der Zuschauer kommt zwar eine tragende Funktion zu, jedoch geht es letztlich nicht darum, selbst einen Sinn zu*

⁵ Kuhangel, Sabine: Der labyrinthische Text, S. 15.

⁶ Ebd., S. 237; Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, S. 55f.

*schaffen, sondern einen vom Stück verkörperten Sinn aufzufinden.*⁷

Brechts Vorgehensweise, die darauf ausgelegt ist, die unbegrenzte Freiheit des Publikums zu verhindern und stattdessen mit Hilfe der marxistisch orientierten Soziologie das Verstehen des Publikums in die richtige Bahn – nach seinem eigenen Urteil - zu lenken, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Isters Verfahren, welches die Intersubjektivität der Rezeption des Lesers durch die Textstruktur steuern will, um deren Willkürlichkeit auszuschalten. Isters Intersubjektivitäts-These will nicht hauptsächlich die bisher weitverbreitete Idee über den vom Autor intendierten Sinn durch die Textstruktur weiter beim Leser in Umlauf setzen. Sondern sie zielt vielmehr darauf ab, dass der Leser die Leerstellen des Textes frei konkretisiert und ebenso seine eigene Textbedeutung frei generiert, aber unter der Voraussetzung, dass er dabei innerhalb des von der Textstruktur gesteuerten intersubjektiven Verstehens handelt. Brecht verabsolutiert ebenso die Rezeption des Publikums keinesfalls als feststehend oder als deterministisch in seiner Theorie, obwohl er den Weg für dessen objektive und wissenschaftliche Rezeption mit Hilfe der soziologischen Gesetze weisen möchte. Der offene Schluss des Brechtschen Theaters erfüllt die ähnliche Funktion wie Isters Textleerstellen und eröffnet dem Zuschauer unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten, sofern seine Rezeption auf soziologischen Erkenntnissen basiert. Er konkretisiert hierbei nicht nur frei die offen gelassene Lösung des Theaterstückes, sondern kann auch dadurch versuchen, weiterhin auf die realitätsbezogenen Lösungen für seine eigenen Probleme zu kommen, die in seiner realen Welt noch als Unbestimmtheits-Phänomene bestehen. Ähnlich wie der Leser in der Isterschen Wirkungstheorie die Rolle des zweiten Schöpfers durch seinen

⁷ Kuhangel, Sabine: Der labyrinthische Text, S. 238.

Konkretisationsakt spielt, nimmt der Zuschauer des Brechtschen Theaters am Schöpfungsvorgang des Stückeschreibers teil, indem er den offenen Schluss des Theaterstückes zur Vollendung bringt.

Brechts Bemühung, die Rezeption des Publikums durch das Wissen der Soziologie zu lenken und zu steuern, steht in keinem Zusammenhang mit Kuhangels Behauptung, dass Brecht selbst den Sinn seines Theaterstückes fixiert, der vom Publikum rezipiert werden muss. Sein Zuschauer kann verschiedenartige Interpretationen zu ein und demselben Stück innerhalb des objektiven Verstehens in Anlehnung an das - von Brecht stark empfohlene - Kriterium der Soziologie ausführen, wie Iser unterschiedliche Konkretisationen des Lesers zu ein und demselben Text innerhalb des intersubjektiven Textverstehens voraussetzt.

Im vorangehenden Kapitel wurde versucht, dem Thema der literarischen Unbestimmtheit nachzugehen und einen im anthropologischen Kontext modifizierten Neubegriff über die Unbestimmtheit zu verfolgen. Zwar rekurriert die literarische Offenheit grundsätzlich auf das Iser'sche Unbestimmtheits-Konzept. Jedoch wurde sie – nach dem Ziel der vorliegenden Forschung – nicht nur im beschränkten Geltungsbereich der Rezeptionsstruktur, sondern erweiterte sich bis zum Schöpfungsbereich des Autors. Und daran anschließend wurde versucht, das Problem der literarischen Offenheit und Verslossenheit jeweils auf der Rezeptionsseite des Lesers und auf der Produktionsseite des Autors zu ermitteln.

Im Rezeptionszusammenhang der literarischen Texte spricht die vorliegende Arbeit von der offenen Literatur, wenn eine Literaturmethode

die Vielfalt von Textinterpretationen und -bedeutungen beim Rezeptionsvorgang durch den Leser in Gang setzt. Aber wenn eine Literaturmethode auf die Rezeptionsfreiheit des Lesers verzichtet und stattdessen ihn dazu zwingt, einem vom Autor determinierten Interpretationsstandpunkt zu folgen, wird sie dagegen als verschlossene Literatur bezeichnet. Unter der offenen Literatur, die sich nun auf die Produktion des Autors bezieht, versteht diese Arbeit, dass eine Literaturmethode den Unbestimmtheits-Raum für die schöpferische Tätigkeit des Autors aktiviert und dadurch Respekt vor seiner literarischen Schaffenskraft entgegenbringt. Die verschlossene Literatur, die im Zusammenhang mit der Produktion des Autors steht, lässt im Gegensatz dazu den Begriff der Unbestimmtheit als die Produktionsbedingung nicht gelten. Sie behauptet vielmehr den Standpunkt, dass der Begriff eines schaffenden Autors nicht existieren kann, weil alle literarischen Texte aus der bereits vorhandenen Bestimmtheits-Struktur entstehen. Die verschlossene Literatur vertritt daher einen literarischen Standpunkt, der die Rolle des Autors als schöpferisches Wesen nicht anerkennt.

Das Problem der literarischen Offenheit und Verschlossenheit, deren Definitionen in den einzelnen Teilen des Autor- und Leserbereichs getrennt bestimmt wurden, lässt sich wie folgt kurz resümieren: Die Funktion der Unbestimmtheit dient hierbei als ein zentrales Merkmal zur Unterscheidung zwischen Offenheit und Verschlossenheit in der Literatur. Der Begriff der Unbestimmtheit, der als die Bedingung für das kreative Potenzial des Menschen definiert wird, ist eine literaturanthropologisch fundierte Bestimmung und bringt dabei eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung der menschlichen Phantasie zum Ausdruck. Unabhängig davon, ob es sich um die Literaturproduktion oder um die Literaturrezeption

handelt, liegt der wichtigste Unterschied zwischen der offenen und verschlossenen Literatur in der Feststellung, ob die Phantasie des Menschen überhaupt bei der literarischen Tätigkeit des Menschen mitwirkt oder nicht.

Wenn die Problematik über die literarische Offenheit und Verschlossenheit nun in Beziehung zum Brechtschen Theater gesetzt wird, so lässt sich dies erstens durch die Gegenüberstellung vom aristotelischen und nicht-aristotelischen Theater und zweitens durch den Vergleich zwischen der Brecht-Literatur und der orthodoxen kommunistischen Literatur, die nach dem Grundsatz der Stalinschen Kulturpolitik treu bleibt, näher betrachten.

In der verschlossenen Literatur, in der der Autor selbst den Ausgang des Textes und den Textsinn schafft, kann nur der Autor allein das Recht des Schöpfers genießen, während der Leser dabei in die passive Lage gebracht wird, einseitig dem Standpunkt des Autors zu folgen. Es ist in diesem Fall sehr schwierig, das Unbestimmtheits-Prinzip zwischen Autor und Leser oder zwischen Text und Leser gelten zu lassen, weil ein solches verschlossenes Literaturverhalten prinzipiell nach der Übereinstimmung der Lesermeinung mit der im Text offenbarten Autoransicht strebt. In der offenen Literatur, die das Textverstehen und den Textsinn in das Ermessen des Lesers stellt, kann sich der Leser des Rechts eines zweiten Verfassers erfreuen, indem er die Leerstellen des Textes frei konkretisiert und sich auf diese Weise am literarischen Schöpfungsprozess beteiligt. Da diese offene Literatur vielmehr die Meinungsverschiedenheit zwischen Autor und Leser anstatt der Deckungsgleichheit zwischen beiden in die Wege leitet, liegt es in der Natur der Sache, dass eine Räumlichkeit der Unbestimmtheit

zwischen beiden entsteht. Abschließend lässt sich also sagen, dass das Prinzip der Unbestimmtheit in der offenen Literatur sehr aktiv wirkt.

Der von Brecht postulierte Unterschied zwischen dem aristotelischen und dem nicht-aristotelischen Theater liegt in der Feststellung, ob das Prinzip der Unbestimmtheit zur Geltung kommt oder nicht. Während das erstere eine Form des Theaters bezeichnet, die die Funktion der Unbestimmtheit zwischen Bühne und Publikum außer Kraft setzt, wird das letztere als ein Theatertypus verstanden, in dem der Raum der Unbestimmtheit zwischen Bühne und Publikum vorhanden ist. Diese im Theater fungierende Unbestimmtheit bildet eine notwendige Bedingung für die aktive Rezeption des Publikums wie in der Iuserschen Theorie. Das aristotelische Theater unterdrückt die Kritik des Publikums im Anschluss an die Methode der Einfühlung, aber das Brechtsche Theater mobilisiert dagegen die Technik der Distanzierung und bietet dadurch dem Publikum die Gelegenheit, die Theaterinszenierung mit Abstand objektiv zu beobachten und Kritik daran zu üben :

Die kritische Rezeptionsweise, auf deren Grundlage Brecht das epische Theater entwickelt [...], stellt einen absoluten Gegensatz dar zur Rezeption aristotelischen Theaters. Das 'dramatische Drama' darf keine Kritik am Dargestellten, an der Fabel erlauben, weil seine kathartische Wirkung davon abgeleitet wird, daß der Zuschauer vom dramatischen Geschehen gefesselt und mitgerissen wird. Im aristotelischen Drama beruht das Theatererlebnis wesentlich darauf, daß der Zuschauer den ästhetischen 'Welt'-Entwurf des Dichters akzeptiert.⁸

Der Rezeptionsakt des aristotelischen Theaters, in dem sich der

⁸ Koller, Gerold: Der mitspielende Zuschauer, S. 10.

Zuschauer durch die Kraft der Einfühlung in das Gefühl des - die Rolle der vom Autor geschaffenen Figur spielenden - Schauspielers hineinversetzt, beinhaltet unter anderem, dass der Zuschauer seine Zustimmung zur Perspektive und Intention des Autors gibt und davon ganz gefesselt bleibt. Folglich besteht hierin kein freier Raum für die Konkretisation, die durch die eigene Vorstellungskraft des Zuschauers erzeugt werden soll. Es wird hierbei deutlich, dass der Autor alles festlegt und die blinde Einfühlung in Dramenfiguren und -geschehen sowohl vom Schauspieler als auch vom Zuschauer verlangt. Vom Gesichtspunkt der Literarischen Anthropologie aus gesehen, die die schöpferische Kraft des Menschen hochschätzt, kann das aristotelische Theater als Form der verschlossenen Literatur bewertet werden. Im Gegensatz dazu kann die Theaterform Brechts als offene Literatur definiert werden, weil sie auf die Rezeptionsweise der geistesabwesenden Einfühlung verzichtet und mithilfe der Distanzierungstechnik einen Unbestimmtheits-Raum als den unabhängigen Vorstellungsraum des Publikums liefert.

Das Problem der literarischen Offenheit und Verschlossenheit lässt sich darüber hinaus durch den Vergleich zwischen dem Brechtschen Theater und anderer kommunistischer Literatur seiner Zeit verdeutlichen. Die marxistische Literaturtheorie betrachtet die Funktion der Literatur rein unter dem Standpunkt der von Marx festgelegten Weltanschauung.⁹ Sie will die

⁹ Der sozialistische Realismus wurde 1932 von Josef Stalin als die künstlerische Methode für die Produktion der sozialistischen Kunst beschlossen und galt als offizielle Kunst-Richtlinie in den kommunistischen Ländern einschließlich Sowjetunion und DDR bis zur Auflösung des Ostblocks zu Beginn der 1990er Jahre. Der sozialistische Realismus machte sich zum Prinzip, dass die Schriftsteller und die Künstler sozialistische Ideen durch ihre Kunstwerke umsetzen sollen. Sie wurden als Werkzeug für Propaganda und Volksaufklärung vom kommunistischen Regime ausgenutzt. Sie mussten den unvermeidlichen Sieg der proletarischen Revolution und die positiven und vorbildlichen Tätigkeiten der proletarischen Helden für die Gründung des sozialistischen Staates in ihren Werken beschreiben. Die Künstler mussten die kommunistische Partei als den

einheitlich normierten philosophisch-politischen Perspektiven des Marxismus auf den Literaturbereich übertragen, daher verlangt sie von den einzelnen sich zum Kommunismus bekennenden Autoren ebenso, dass sie während ihrer literarischen Tätigkeit den kommunistischen Schöpfungsprinzipien treu bleiben, nach denen die Kunst nicht nur Schönes darstellen darf, sondern die marxistische Idealgesellschaft propagieren und damit als Mittel zum Zwecke der politischen Erziehung des Volkes dienen soll. Die marxistischen Autoren halten an ihrer politischen Überzeugung fest und sind sicher, dass sie bereits die Wahrheit wissen. Sie beharren daher auf dem erstarrten und einseitigen Standpunkt, dass das marxistische Theater z. B. einen bereits die unbestreitbare Wahrheit enthaltenden Schluss auf die Bühne bringt und sein Publikum daher diese festgelegte Ansicht als solche übernehmen soll.¹⁰ Da die notwendige Bedingung der Unbestimmtheit für die dem Publikum gegebene Rezeptionsfreiheit unter dem Gesichtspunkt dieser Logik nicht existieren kann, versteht sich von selbst, dass der Zuschauer den verschlossenen Rezeptionsakt durchführt, wobei er die Ansicht des kommunistischen Autors kritiklos annimmt.

Aber Brechts Überzeugung zum Kommunismus bildet einen großen Kontrast zu den meisten kommunistischen Autoren seiner Zeit, weil er die von der verschlossenen und feststehenden Sehweise geprägte Haltung

Vertreter der gesamten Arbeiterklasse anerkennen und nach der Kulturpolitik der Partei handeln. Die klassische Avantgarde, die sich auf verschiedene individuell-subjektive Kunstrichtungen bezog, wurde von der volkstümlichen Kunst unterschieden und als dekadenten westlichen Formalismus attackiert. Brecht, der absichtlich die unschöne Widersprüchlichkeit und die gescheiterten Versager der Gesellschaft selbst zum Thema seines Theaters machte und bis zum Ende keinen vollendeten positiven Schluss auf der Bühne lieferte, wurde ebenfalls von der anfänglichen DDR-Regierung als einen dekadenten Künstler abgewertet.

¹⁰ Vgl. Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis, Frankfurt am Main 1995, S. 34.

zeitlebens bekämpfte:

Im Gegensatz zu dem, was man sich unter marxistisch inspiriertem politischem Theater vorstellt, wollte Brecht Prozesse zeigen, die noch nicht 'durchsichtig' sind, auch für den Autor nicht. Sie sollten auf der Bühne der Untersuchung zugänglich gemacht werden. [...] Ein Theater, das nur das zeigen würde, was der Autor, auch Brecht selbst, bereits 'versteht', wäre aus seiner Sicht kümmerlich. Das Theater sollte stattdessen 'Dokumente' des Lebens, der Beziehungen zwischen den Menschen, den Mitgliedern von Massengesellschaften, erstellen. Die Aufgabe, die Beziehungen zu begreifen, die auf der Bühne des epischen Theaters dargestellt werden, kommt nicht den Theaterleuten, sondern den Zuschauern zu.¹¹

Brecht verweigert stets die Art und Weise, eine deterministische und ausschließliche Lösung für legitim zu erklären, und entfernt sozusagen die vierte Wand, die die Existenz des Publikums absichtlich von der Bühne ausschließt. Das heißt mit anderen Worten, dass er einen Freiraum in der bis dahin verschlossenen Theaterbühne schafft und die Bedingung der Unbestimmtheit für den Zuschauer liefert. Brecht regt dadurch seinen Zuschauer an, dynamisch und frei mit der Theaterbühne zu kommunizieren und sogar den unvollendeten Schluss des Theaterstückes selbst fertig zu stellen. Die kommunistische Literatur schaltet aber dagegen die Möglichkeit aus, sich den Unbestimmtheits-Raum für die schöpferische Rezeption des Zuschauers zu verschaffen, und verlangt vom Zuschauer, nur die vom kommunistisch fest überzeugten Autor bereitgestellte Wahrheit einseitig anzunehmen. Daraus lässt sich schließen, dass sie die Phantasiekraft des Rezipienten unterdrückt und somit zum Typus der verschlossenen Literatur gehört. Als eine Theaterform, in der versucht wird, die literarische Offenheit

¹¹ Ebd., S. 34.

durch die Einführung des offenen Schlusses zu aktivieren, eröffnet das Brechtsche Theater dagegen einen freien Rezeptionsraum für die eigene kreative Einbildungskraft des Zuschauers, anstatt den bereits entschiedenen Schlussteil vor dem Publikum zu inszenieren.

Das Problem der literarischen Offenheit und Verslossenheit, das sich im Zusammenhang mit der Schöpfung des Autors betrachten lässt, kann weiterhin durch die so genannte Formalismus-Debatte in der DDR veranschaulicht werden, die von Brecht zum Zwecke des Kampfes zum einen gegen den dogmatischen Formalismus der marxistischen Literatur und zum anderen für die Entwicklung des sozialistischen Realismus im wahren Sinne kritisiert wurde.¹² Der Marxismus gründet sich prinzipiell auf den unerschütterlichen Optimismus, dass der Sieg des Proletariats die unvermeidliche Folge ist, daher streben die Marxisten dauerhaft dahin, das Proletariat zum Widerstand aufzurufen, um die herrschende Ideologie der Bourgeoisie zu stürzen. Die marxistischen Fundamentalisten, die auf die materialistischen Grundprinzipien von Marx blind vertrauen, erliegen dem ideologischen Dogmatismus, der darauf gebaut ist, ein Postulat, das nur eine mögliche politisch-philosophische Hypothese darstellt, wie einen

¹² "Wenige Jahre nach Gründung der DDR kam es zu einem Streit über Form und Funktion einer sozialistisch-realistischen Kunst. [...] In erster Linie ging es um die Durchsetzung eines normativen Realismus-Begriffs. [...] Danach würde die bürgerlich-antidemokratische Kultur in Dekadenz enden, während die realistisch-demokratische Kunst mit dem gesellschaftlichen Fortschritt im Bunde stünde. [...] Auch Brecht wurde anlässlich der Inszenierung seines Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* 1949 am Berliner Deutschen Theater mit dem Formalismus-Vorwurf konfrontiert. [...] Auch Brechts Oper *Das Verhör des Lukullus*, mit der Musik von Paul Dessau, war Angriffen von offizieller Seite ausgesetzt. Am 12. 3. 1951 wurde auf Beschluss des Sekretariats der SED die Uraufführung wegen formaler Bedenken verboten. Brecht beschwerte sich daraufhin bei Ulbricht, ob man sich nicht, 'bis die schwierigen Formfragen gelöst sind, zunächst am *Inhalt* orientieren' kann. [...] Brecht hat sich zum Thema Formalismus und Realismus in verschiedenen Schriften geäußert [...]. Dabei wollte er einer alleinigen Orientierung der Kunst auf den Inhalt entgegenwirken, indem er die Wichtigkeit der Form betonte." (Kugli, Ana (Hrsg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart [u. a.] 2006, S. 117ff.)

objektiven Tatbestand zu verabsolutieren und sogar dieses als eine feststehende einzige Wahrheit zu verdrehen.¹³

Die Richtungen, die unter der marxistischen Literatur besonders auf dem fundamentalistischen und dogmatischen Standpunkt des Kommunismus hartnäckig bestehen, zwingen genauso ihre Autoren zum Gehorsam gegenüber den kommunistischen Schöpfungsprinzipien und legen ihrer Schöpfungsfreiheit Zügel an, wie ihre Autoren selbst nur die Art und Weise des Literaturverstehens, die für die bereits kanonisierten Grundannahmen des Marxismus geeignet ist, von ihren literarischen Rezipienten verlangen. Die Autoren, die Schritt mit dieser Strömung halten, müssen sich innerhalb des beschränkten Geltungsbereiches der bereits vereinheitlichten marxistischen Weltanschauung mit ihren literarischen Schöpfungen beschäftigen. Sie müssen ausschließlich die zur marxistischen Ideologie entsprechenden Themen als literarische Stoffe auswählen und die Schlüsse ihrer literarischen Texte ebenso in Entsprechung zu den grundlegenden Ideen des Marxismus und der kommunistischen Partei verfassen. Die Autoren, die Widerspruch gegen dieses Schöpfungsprinzip der kommunistischen Kulturpolitik erheben, müssen gründlich kritisiert werden. Und die Autoren, die für diesen dogmatischen Marxismus eintreten, versäumen leicht, die sich stets verändernde Realität zu erkennen, und werden oft den Gefahren ausgesetzt, immer auf den gleich bleibenden Prinzipien zu beharren und damit einem altmodischen Dogmatismus zu erliegen.

Brecht grenzt seine Literatur gegen diese fundamentalistische Strömung

¹³ Vgl. Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Literatur in der DDR. Rückblicke, München 1991, S. 39.

der marxistischen Literatur ab, indem er jenes als Realismus und dieses als Formalismus betrachtet. Der radikalen Durchsetzung der rigiden kommunistischen Kulturpolitik gegenüber lässt er wie folgt eine Warnung über die Gefahr der Formalisierung der ursprünglichen kommunistischen Ideen und Kunst zukommen: Wenn die marxistische Literaturtheorie der dialektischen Prozesshaftigkeit der sich stets verändernden wirklichen Welt nicht gerade ins Gesicht sieht und stattdessen die Prinzipien des Marxismus wie eine unveränderliche ewige Wahrheit verkennt und wenn sie weiter so hartnäckig derartige dogmatische Literaturansicht verteidigt, läuft sie am Ende darauf hinaus, dass sie sowohl den Marxismus als auch die marxistische Literatur zu einem degenerierten Formalismus degradieren könnte. *“Gegenüber den immer neuen Anforderungen der sich immer ändernden sozialen Umwelt die alten konventionellen Formen festhalten ist auch Formalismus.”*¹⁴ Obwohl die Gesellschaft sich im Zustand der steten Veränderung befindet und sich so im dialektischen Sinne pausenlos weiterentwickelt, verharren die Formalisten stets weiter bei ihrer Idee über eine ihrerseits immer feststehend und perfekt bleibende Wahrheit, ohne die gesellschaftlichen Gesetze über den kausalen Zusammenhang der Entstehung der neuen Zustände der Dinge zu begreifen. Sie sind auf diese Weise in eine Art des Formalismus verhaftet, indem sie an der altmodischen und fixen Interpretation über die stets wandelnde Gesellschaftssituation festhalten.

Realismus bedeutet für Brecht keine Formsache. *“Den Realismus zu einer Formsache machen, ihn mit einer, nur einer (und zwar einer alten) Form verknüpfen heißt: ihn sterilisieren. [...] Alles Formale, was uns hindert, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muß weg; alles Formale,*

¹⁴ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 19, S. 291.

*was uns verhilft, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muß her.*¹⁵ Um mit der sich immerfort wandelnden Wirklichkeit Schritt zu halten, muss der Realismus - ihm zufolge - mit dem Alten kämpfen und sich das Neue aneignen. Es ist für Brecht wichtig, den kausalen Zusammenhang der Gesellschaft unter der neuen Sichtweise aufzuklären und für neue Situationen der Gesellschaft geeignete neue Lösungen zu liefern.

Realistisches Schreiben ist ebenso keine Formsache. *“Änderungen, die keine Änderungen sind, Änderungen ‘der Form nach’, Beschreibungen, die nur Äußerliches wiedergeben, aus denen man sich aber kein Urteil formen kann, förmliches Benehmen, Handeln, um der Form zu genügen, die Form zu wahren, Schöpfungen, die nur auf dem Papier stehen, Lippendienst, das alles ist Formalismus.”*¹⁶ Der Realist darf nicht “immerfort [...] wiederholen, was man schon weiß”, sondern stattdessen stets “lebendige Beziehung zur Wirklichkeit” zeigen.¹⁷

Die formalistische Richtung unter der marxistischen Literatur verlangt von den Autoren, dass sie sich ausschließlich innerhalb des begrenzten Geltungsrahmens der - von ihnen schon lange gewussten und immer weiter gleich bleibenden - Grundprinzipien des Marxismus mit ihrer literarischen Arbeit beschäftigen. Die Autoren, die zu dieser Gruppe gehören, behandeln zwar jedes Mal verschiedene literarische Stoffe in ihren jeweiligen literarischen Texten, müssen jedoch immer die Thematik und Schlüsse, die den notwendigen Sieg des kommunistischen Proletariats rechtfertigen, zum Ausdruck bringen. Dementsprechend dürfen sie keine neuen Inhalte und Schlüsse hervorbringen, die gegen diese Richtlinie des

¹⁵ Ebd., S. 291.

¹⁶ Ebd., S. 315.

¹⁷ Ebd., S. 295.

Marxismus verstoßen. Die Begebenheit, dass die formalistische Strömung innerhalb der kommunistischen Literatur die Schöpfungsfreiheit des Autors unter der Flagge des Marxismus beschränkt, bezeichnet mit anderen Worten, dass sie die Räumlichkeit der Unbestimmtheit, und zwar die freie schöpferische Vorstellungswelt begrenzt, die der Autor während des Schöpfungsvorgangs nach Herzenslust seiner Passion genießen kann. In diesem Sinne kann die Literatur der kommunistischen Formalisten als eine verschlossene Literatur betrachtet werden.

Brecht nimmt aber diese fixierte Literaturansicht der Formalisten nicht an und behauptet stattdessen einen offenen literarischen Standpunkt, der auf dem Prinzip der Unbestimmtheit beruht. Er stellt die Frage nach den Problemen, deren Lösungen bis dahin ungelöst oder lückenhaft erscheinen. Die vom Stückeschreiber aufgeworfenen Fragen werden aber von ihm selbst nicht einmal vollständig beantwortet, sondern sollen unter dem Unbestimmtheits-Prinzip weiterhin durch seine fortgesetzten literarischen Schöpfungsarbeiten experimentell untersucht werden. Ein realistischer Autor darf Brechts Ansicht nach keine fixierte Wahrheit in seiner Literatur präsentieren, sondern muss ein offenes Literaturverhalten zeigen, wobei er die produktiven Untersuchungen zu den gesellschaftlichen Problemen durch den dialektischen Entwicklungsprozess der Erkenntnis immerfort repetiert und sich somit anstrengt, immer weiter zu besseren Antworten zu gelangen. Diese Denkart Brechts gibt die Möglichkeit, ein Unbestimmtheits-Konzept für die Produktionsbedingung des Autors in Verbindung mit Brechts Theatertheorie aufzustellen und die Schöpfung des Autors unter diesem Unbestimmtheits-Prinzip zu erklären.

3. Die Verfremdungstechnik als Werkzeug für die Entstehung der Unbestimmtheits-Bedingung für die schöpferische Tätigkeit des Menschen

Brecht bezeichnet die Zeit seiner literarischen Tätigkeit als ein wissenschaftliches Zeitalter. Die menschliche Gesellschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts wurde - wegen des rapiden wissenschaftlich-technischen Fortschrittes - in den Wirbel der raschen Veränderung im Gesamtgebiet des menschlichen Lebens und des gesellschaftlichen Systems hineingezogen. Aber seitdem die modernen Wissenschaften unter einer Decke mit dem Kapitalismus stecken, sind sie nach Brechts Meinung nicht mehr in der Lage, dem Menschen das Urteilsvermögen beizubringen, womit man das wahre Wesen der Gesellschaft beurteilen kann. Sie werden zur Dienerin der Macht für die Minderheit der Bourgeoisie. Um sich mit den politischen und gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit auseinanderzusetzen und die Welt voller Widersprüche zu verändern, entwickelt Brecht sein episch-dialektisches Theater als eine neue Theaterform für eine neue Zeit, und zwar für ein wissenschaftliches Zeitalter.

Das wichtigste Ziel des epischen Theaters liegt darin, den Zuschauer zum Nachdenken und zum Erkennen vom wahren Zustand der Wirklichkeit zu bringen und ihn zum Eingreifen in die gesellschaftlichen Vorgänge anzuregen. Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters verlangt zu diesem Zweck von seinem Zuschauer eine neue Zuschauerhaltung, sich nicht träumerisch in die Illusionen der Bühnenwelt zu vertiefen, sondern durch die Distanzierung davon das Bühnengeschehen und die Bühnenfiguren objektiv zu beurteilen. Er kann eine Lehre für die

Veränderung der Welt aus dieser kritischen und vernünftigen Zuschauerhaltung während der Theateraufführung ziehen. Für die neue Theaterform des wissenschaftlichen Zeitalters fordert Brecht also einen neuen Zuschauertyp, der nicht die rein künstlerischen Aspekte des Theaters verfolgt, sondern eine wissenschaftliche Haltung einnimmt, wodurch er die intellektuelle und geistige Freude am Theater genießen kann.

Aber die kritische und objektive Haltung des Zuschauers, die für das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vorausgesetzt wird, ist eine neue wissenschaftliche Haltung, die nicht nur auf den Zuschauer, sondern auch wiederum auf den Stückeschreiber, der die Theaterstücke erschafft, angewendet werden kann. Brecht sieht seine Rolle als Stückeschreiber nicht als gewöhnlichen Dramatiker, sondern als theatermachenden Philosophen an. Und er entwickelt ein experimentelles Theater, das nicht bloß die Kunst um der Kunst willen bezweckt, sondern wissenschaftliche Experimente von gesellschaftlichen Problemen mit der Genussfunktion der Kunst verbindet, und zwar einen Theatertypus, worin die Gesellschaftlichkeit und die Künstlichkeit auf einem höheren Niveau miteinander verknüpft sind.¹ Wenn das Theater für Brecht ein "wissenschaftliches Experimentierinstrument" bedeutet, gilt es auch als ein "Instrument der Aufklärung" für sein Publikum.² Während er soziale Probleme durch das Theater experimentiert, versucht er, sein Erkenntnisvermögen für die sozialen Gesetze zu pflegen und zu erziehen. Indem Brecht dieselbe Frage nach den Problemen, worüber er selbst

¹ Vgl. Kim, Hyung-Ki: Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im "Messingkauf" und im "Kleinen Organon für das Theater", Frankfurt am Main 1992, S. 49.

² Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater, S. 164f.

während des Schöpfungsprozesses Untersuchungen anstellt, wiederum an sein Publikum stellt, motiviert er seinen Zuschauer ebenfalls dazu, den Schlüssel zu den eigenen sozialen Problemen zu finden,

Es ist hierbei für die vorliegende Forschung von großer Wichtigkeit, dass die soziologischen Gesetze, welche die Ursachen von gesellschaftlichen Problemen klären, nicht als sichtbare Erscheinungen, sondern als unsichtbare Unbestimmtheits-Phänomene in deren Hintergrund wirken:

Die Wirklichkeit kann bekanntlich nicht allein nach ihrer Erscheinung beurteilt werden. Ebenso wenig genügt das nur Erlebbare von ihr, um sie zu verstehen. [...] Zur Totalität gehört außer dem Sichtbaren und dem Erlebbaren vor allem das Gesetzmäßige, das Funktionieren der Vorgänge, das nur durch Erkenntnis erfaßt werden kann. Ebenso macht auch den Menschen weder das nur Sichtbare noch das nur Erlebbare aus, sondern die Gesamtheit des Gesellschaftlichen und des Individuellen, das nur durch bewußtes Erfassen des Wesentlichen aufgenommen und wieder gezeigt werden kann.³

Das Theater des Naturalismus dagegen zielt darauf, die Menschen und ihre Lebensumgebung treu nachzuahmen⁴ und den Zuschauer glauben zu lassen, dass er sich nicht mehr im Theater, sondern in einem wirklichen Leben befinden würde.⁵ Zwar bringt es dabei sozialkritische Themen - wie die unschönen Lebenssituationen der unteren Gesellschaftsklassen, der Unzufriedenen und der Armen innerhalb der Gesellschaft – auf die Bühne, jedoch zieht dies noch keine wirkliche Veränderung der Gesellschaft nach sich, sondern führt dazu, gesellschaftskritische Themen auf der Bühne

³ Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 163ff.

⁴ Vgl. Meyer, Theo (Hrsg.): Theorie des Naturalismus, Stuttgart 2008, S. 3-49.

⁵ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 15, S. 251.

darzustellen.

Während der Naturalismus einseitig nach der wirklichkeitsnahen Schilderung einer sichtbaren Welt, nämlich einer Bestimmtheits-Welt auf der Theaterbühne strebt, will Brecht die Unbestimmtheits-Welt von der hinter den Kulissen der Gesellschaft verborgenen Widersprüchlichkeit auf der Theaterbühne demaskieren:

Dem Naturalismus gelingt lediglich eine Verdoppelung der Realität, eine 'Wiedergabe photographischer Art'. Das ist aber weniger als die Realität selbst: der Philosoph vergleicht die naturalistischen Abbilder mit genau gemalten Blumen, deren Erkenntniswert äußerst gering ist, weil ihnen die entscheidende Qualität ihrer Vorbilder, nämlich die wirkliche Existenz, fehlt. Damit leistet die Kunst aber zu wenig: 'Daß die Realität auf dem Theater wiedererkannt wird, ist nur eine der Aufgaben des echten Realismus. Sie muß aber auch noch durchschaut werden. Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar.'⁶

Wie gerade an Brechts Kritik am Naturalismus veranschaulicht wurde, kann die Beschreibung der Welt nicht allein durch die Darstellung ihrer sichtbaren Erscheinungen vollendet werden. Die Welt schließt mehr in sich als das Dargestellte ihrer Äußerlichkeiten. Ihre Elemente, die nicht dargestellt werden, bleiben als unsichtbare Unbestimmtheits-Phänomene und bilden ebenfalls einen Teil von ihrer Gesamtstruktur zusammen mit ihren sichtbaren Komponenten. Das heißt: Die Welt als Ganzes besteht nämlich aus deren sichtbaren Äußerlichkeiten und deren unsichtbaren Innerlichkeiten. Und dieses Prinzip gilt für alle Gegenstände, die auf der Welt bestehen. Alle Dinge setzen sich aus dem Sichtbaren als deren

⁶ Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater, S. 155.

äußeren Erscheinungen und dem Unsichtbaren als deren Ursachen zusammen, die hinter deren Erscheinungen bewirkend sind. Das gleichzeitige Bestehen von zwei verschiedenen Teilen der Dinge charakterisiert ihre Existenzweise, wobei die beiden Seiten zusammengehören und gegenseitig aufeinander wirken. Um die Dinge im wahren Sinne zu erkennen, muss man nicht nur deren sichtbare Erscheinungen, sondern auch deren Unbestimmtheits-Phänomene durchschauen können. Jedes Individuum sollte also in der Lage sein, die noch wesentlicheren und tieferen Gesetze über die Dinge zu verstehen. Brecht kritisiert, dass die Naturalisten lediglich eine zum Formalismus neigende Literatur hinterließen, weil es ihnen zwar gelingt, die sichtbaren Äußerlichkeiten der Dinge darzustellen, es ihnen jedoch misslingt, den Inhalt von deren noch wesentlicheren Unbestimmtheiten aufzuhellen.⁷

Indem Brecht sein episch-dialektisches Theater unter die realistische Theaterkunst einreicht, versucht er, sich vom Naturalismus abzugrenzen. Ein realistisches Theater geht zwar - ebenso wie beim naturalistischen Theater - von der Abbildung der Wirklichkeit aus, aber versucht weiterhin, die essentielle Seite durchblicken zu lassen, die in ihrem Hintergrund verborgen bleibt. Während das naturalistische Theater das äußere Bestehen der Wirklichkeit darstellt, will der Realismus mehr zeigen als das. Das heißt: Während das naturalistische Theater sich mit der ontologischen Darstellung der Wirklichkeit begnügt, steht das realistische Theater vielmehr im Zusammenhang mit dem funktionalistischen Aspekt des Theaters, weil es sich in erster Linie das Ziel setzt, die verborgene Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit zu entlarven und somit zuletzt die Wirkung auf deren Veränderung auszuüben.

⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 19, S. 302.

Brecht erklärt die Gesetze über die Wesenheiten der gesellschaftlichen Phänomene, die als Unbestimmtheits-Prinzipien funktionieren, unter dem Standpunkt der materialistischen Dialektik. Um ihnen auf den Grund zu gehen, bringt er hierfür die Bühnengeschehnisse auf die dialektisch hintersinnige Formel. Brechts dialektische Sichtweise, die sich auf das Hegelsche dialektische Entwicklungsprinzip von These, Antithese und Synthese stützt, will darauf hinaus, die reale Existenzweise der Dinge im Anschluss an die marxistische Perspektive transparent zu machen. Vom Gesichtspunkt der marxistischen Dialektik aus gesehen bestehen die Dinge einschließlich Welt, Gesellschaft und Mensch auf doppelte Weise: Einerseits existieren sie als die Gestalten, die zwar, äußerlich gesehen, natürlich und gewohnt erscheinen, jedoch dabei nur eine Seite von ihnen, nämlich ihre These, erkennbar werden lassen. Andererseits schließen sie zugleich ihre innerliche wahre Existenz in sich, die ihre verborgene und unsichtbare Kehrseite voll von Widersprüchen, nämlich ihre Antithese, bezeichnet.⁸

Während das naturalistische Theater großes Gewicht auf die Darstellung der äußerlichen Erscheinung legt, bringt das realistische Theater die gerade besprochenen beiden Seiten der Dinge auf die Bühne, und zwar deren These und Antithese. Wenn sich der Zuschauer in die Bühnengeschehnisse wie beim aristotelischen Theater einfühlt, kann er nur die Bühnendarstellung als solche verstehen. Aber wenn er sich von der Bühne distanziert und sie in seinem eigenen Unbestimmtheits-Raum beobachtet, kann er nicht nur die Darstellung der äußeren

⁸ Vgl. Wright, Elizabeth: Postmodern Brecht. A Re-Presentation, London [u. a.] 1989, S. 36ff.

Bühnenwirklichkeit sehen, sondern auch zugleich die Einsicht in deren unsichtbaren Ursachen nehmen, also die Gesetze, welche die Kausalität von gesellschaftlichen Widersprüchen durchschauen lassen. Der Realismus setzt sich als Hauptziel die gesellschaftliche Wirkung der Kunst. Brecht verdeutlicht die Ursache und Wirkung über die gesellschaftlichen Beziehungen, indem er den Konfliktzustand zwischen den äußerlichen Erscheinungen von Welt und Mensch und deren innerlichen widerspruchsvollen Wesenheiten zeigt.

In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass die Absicht des Brechtschen Theaters wesentlich im Gesetz der Unbestimmtheit besteht, ähnlich wie Iser darauf hingewiesen hat, dass die Intention des Textes in der Vorstellung des Lesers liegt, nämlich im Unbestimmtheits-Prinzip. Das Ziel seines Theaters ist es, dass der Zuschauer durch die Theateraufführung dazu gelangt, die hinter den Kulissen der Szene liegende wirkliche Wahrheit zu erkennen, also die soziologischen Gesetze über die Ursache und Wirkung für die Widersprüchlichkeit der Gesellschaft aufzudecken. Kurz gesagt will Brecht die wahren Vorgänge der Bühnenvorgänge, also die wahren unsichtbaren Widersprüche, die im Hintergrund der sichtbaren Gesellschaft verborgen wirken, durch das Theater enthüllen. Dabei handelt es sich nicht um die Schicksalsgesetze, die über das Leben des Menschen herrschen, sondern um das Schicksal selbst, und zwar um die "Vorgänge hinter den Vorgängen, die das Schicksal bestimmen".⁹

Die Technik, die als besonderes Werkzeug für die Erkenntnis dieser verdeckten soziologischen Gesetze über die 'Vorgänge hinter den

⁹ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 15, S. 257.

Vorgängen' in Brechts Theatertheorie dient, ist sein berühmtes Stilmittel der Verfremdung:

Der theoretische Schlüsselbegriff für die Aufdeckung der gesetzmäßigen Zusammenhänge der Wirklichkeit ist der Verfremdungseffekt. [...] Grundsätzlich bedeutet der Verfremdungseffekt eine Aufhebung der Selbstverständlichkeit und 'Natürlichkeit' der Bühnenvorgänge und der durch sie abgebildeten wirklichen Geschehnisse. Das heißt, daß der dargestellte Wirklichkeitsausschnitt auf seine Struktur hin durchsichtig gemacht wird, daß die bewegenden Momente des Geschehens – eben die Gesetze der Wirklichkeit – erkennbar werden. Brecht hat dafür die einprägsame Formel von 'Vorgängen hinter den Vorgängen' entwickelt: 'Hinter dem Vorgang liegt noch ein anderer Vorgang. Der gespielte Vorgang allein enthält nicht den Schlüssel. Es sind sozusagen zu wenig Personen auf der Bühne, als daß die Auseinandersetzung vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen könnte.'¹⁰

Damit sich das Publikum nicht unmittelbar in die äußerliche, sichtbare Welt der Bühnengeschehnisse einfühlt, sondern ihre latente Unrichtigkeit und Widersprüchlichkeit durchschauen kann, trägt die Verfremdungstechnik dazu bei, die theatralischen Anspannungen zu brechen und die vernünftige und distanzierende Sichtweise des Publikums über die Bühne auszulösen:

Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die Verfremdung herbeizuführen. Was ist Verfremdung? Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. [...] Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. [...] Damit ist

¹⁰ Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater, S. 161.

gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt. [...] Er wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert.¹¹

Falls man die Wirklichkeit auf der Bühne nicht mit kritischen Augen beobachtet, scheint sie sehr selbstverständlich und natürlich zu sein. Der Zuschauer darf Brecht zufolge jedoch nicht bloß die äußerliche Bestimmtheits-Welt auf der Bühne als solche begreifen, sondern muss in der Lage sein, zugleich die hintergründige gesellschaftliche Gesetzmäßigkeit zu durchblicken. Zu diesem Zweck muss er die selbstverständlich erscheinenden Bühnenvorgänge nun von einem völlig anderen Gesichtspunkt aus beobachten. Indem er das Selbstverständliche für unselbstverständlich und das Natürliche für unnatürlich hält, kann er den Verfremdungseffekt als eine neue Sehweise über die Dinge erzeugen. Hierbei handelt es sich nämlich um die Brechtsche neue Formel der 'Vorgänge hinter den Vorgängen'.

Dass der Zuschauer die Bühnenvorgänge nicht als solche aufnimmt und stattdessen vielmehr deren dahinter steckenden und auf der Bühne nicht dargestellten Hintergrund ans Licht bringt, heißt mit anderen Worten, dass er die Unbestimmtheits-Welt eines Theaterstückes aus seiner eigenen Sichtweise und unter Anlehnung an die Kenntnisse der Soziologie konkretisiert und diese schließlich zu seiner eigenen Erkenntniswelt entwickelt. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, kann man das von Iser entwickelte Konzept der Konkretisation für den literarischen Rezipienten ebenso in Verbindung mit der Brechtschen Theatertheorie setzen. Der

¹¹ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 15, S. 301f.

springende Punkt bei Brecht ist, dass er den offenen Schluss des Theaterstückes in seine Theatertheorie einführt und damit die theatralische Unbestimmtheit als die Rezeptionsbedingung des Zuschauers ebenso in seinem Theater gelten lässt.

Die Verfremdungstechnik des Brechtschen Theaters kann vor allem als Werkzeug für die Entstehung des schöpferischen Unbestimmtheits-Raums für die Rezeptionstätigkeit des Publikums definiert werden. Brecht will mit Hilfe der Verfremdungstechnik die Versunkenheit des Zuschauers in die Vorgänge ausschalten und ihn darauf aufmerksam machen, dass er keine Tatsache, sondern eine Theateraufführung sieht. Er lässt auf diese Weise den Zuschauer Abstand von der Theaterbühne nehmen. Die Distanzierung, die durch die Verfremdungstechnik entsteht, ermöglicht einen freien Zwischenraum zwischen Publikum und Bühne und liefert somit dem Zuschauer einen eigenen schöpferischen Unbestimmtheits-Raum. Der Zwiespalt zwischen Publikum und Bühne löst eine lebendige Kommunikation zwischen ihnen aus. Im Gegensatz zum aristotelischen Theater, bei welchem sich das Publikum nur einseitig mit den Bühnenvorgängen identifiziert, steht der Zuschauer des Brechtschen Theaters hierbei nicht mehr im eindimensionalen und untergeordneten Verhältnis zur Theaterbühne, sondern wird im Rang so weit erhöht, dass er über die Bühnengeschehnisse gleichberechtigt urteilen und den eigenen Schluss des Theaterstückes erzeugen kann.

Das literarische Schöpfungsprinzip des Autors kann im ähnlichen Zusammenhang mit dem Rezeptionsakt des Zuschauers verstanden werden, in dem er seine eigene Konkretisation vom episch-dialektischen Theater erzeugt. Wie der Zuschauer sich nicht in die Bühnenvorgänge

empfinden und sich nicht einseitig von der Bühnenwelt aufsaugen lassen darf, ist es genauso für die Schöpfung des Autors sehr wichtig, dass er sich beim Textschaffen nicht nur darauf konzentriert, die Äußerlichkeit dieser Welt als solche kritiklos photographierend darzustellen, als ob er sich nur in die sichtbare äußerliche Erscheinung der Welt empfinden würde. Er muss sich stattdessen vielmehr darum bemühen, den gründlicheren und tieferen Hintergrund, wie die äußeren Phänomene der Welt entstehen, durch sein literarisches Schaffen durchschaubar zu machen. Dadurch wird verdeutlicht, dass der Autor selbst während seines literarischen Schöpfungsvorgangs ebenfalls die sozialen Gesetze von Ursache und Wirkung über die bestehenden Phänomene der Welt, also die Vorgänge hinter den Vorgängen, untersuchen und sie im Stück darstellen muss. Daraus folgt: Was das literarische Schaffen des Autors in Brechts Theatertheorie angeht, so heißt dies mit anderen Worten, dass er soziale Probleme, die bis dahin als die Unbestimmtheits-Problematik fungieren, schließlich in Form der literarischen Bestimmtheit, also in Form eines literarischen Textes konkretisiert.

An dieser Stelle kann man auf zwei Funktionen der Verfremdungstechnik hinweisen, die unmittelbar in Verbindung mit der Schöpfungsstruktur des Autors gebracht werden können. Ähnlich wie bei der Rezeption des Publikums besteht die erste Funktion der Verfremdung darin, dass sie - als literarischer Effekt - einen Beitrag zum Erkenntniserwerb des Autors über die soziologischen Zusammenhänge der gesellschaftlichen Probleme leistet. Brecht führt die Verfremdungstechnik als Hilfsmittel, die Erkenntnis des Publikums von den gesetzmäßigen Zusammenhängen der Wirklichkeit zu unterstützen, in seine Theatertheorie ein. Der Zuschauer gewinnt dadurch die Einsicht, dass die selbstverständlich erscheinenden

Bühnengeschehnisse in der Tat täuschend sein können, und versucht, deren wahre Kehrseite mit Hilfe des soziologischen Gesetzes zu dechiffrieren. Der Autor muss sich ebenso nach demselben Prinzip darüber klar werden, dass der Anschein der gesellschaftlichen Realität, womit er während des literarischen Schaffens konfrontiert wird und welche er dabei als literarische Stoffe thematisiert, - vom Standpunkt der Soziologie aus gesehen – keine selbstverständliche und natürliche Logik darstellt, sondern im Grunde die Wahrheit verschleiern kann. Er muss sich stets bewusst damit auseinandersetzen, dass die verdeckte Wahrheit ausschließlich durch die einleuchtende Erklärung der soziologischen Gesetze, die den kausalen Zusammenhang der äußeren Phänomene der Gesellschaft aufklären, entdeckt werden kann. Die verfremdende Sichtweise, der er sich beim literarischen Schaffen bedienen kann, ist die notwendige Haltung für den Autor, um auf diese Weise den gleichzeitigen Einblick in beide Seiten von der sichtbaren Erscheinung der Welt und deren unsichtbar bestehenden Widersprüchlichkeit gewinnen zu können,

Die Verfremdungstechnik wird Brecht zufolge nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern auch in allen wissenschaftlichen Bereichen als wissenschaftliches Instrument zur Erlernung von neuen Kenntnissen benutzt. *“Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als daß wir uns bemühen müßten, es zu verstehen. [...] Damit all dies viele Gegebene [uns] als ebensoviel Zweifelhaftes erscheinen könnte, müsste[n wir] jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete.”*¹² *“Die Wissenschaftler machen*

¹² Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 681. Die hier angegebenen Ausdrücke von [uns] und [wir] ersetzen jeweils die Ausdrücke von “ihm” und “er”, die ursprünglich in

*das seit langer Zeit, wenn sie bestimmte Erscheinungen (die Schwingungen von Pendeln, die Bewegungen von Atomen, den Stoffwechsel von Infusorien in einem Wassertropfen und so weiter) betrachten und der Betrachtung zuführen. Um das Ding zu begreifen, tun sie, als begriffen sie es nicht; um Gesetze zu entdecken, bringen sie die Vorgänge in Gegensatz zu überkommenen Vorstellungen; dadurch arbeiten sie das Krasse, Besondere der eben studierten Erscheinung heraus. Gewisse Selbstverständlichkeiten werden so nicht selbstverständlich, freilich nur, um nun wirklich verständlich zu werden.*¹³

Wenn der Autor die Welt aus allgemeiner und gewöhnlicher Sicht sieht, kann er schwerlich wichtige Aspekte von sozialen Problemen durchschauen. Um die wahren Zustände dieser Welt durch seine literarischen Schöpfungen zum Ausdruck zu bringen, ist die verfremdende Sichtweise für ihn ebenso notwendig, wie Brecht - zum Zwecke des Sichtbarmachens von der Wahrheit über die widerspruchsvolle Realität - die Perspektive der Verfremdung als die Methode der Erkenntnisgewinnung von seinem Publikum verlangt. So wie der Zuschauer des episch-dialektischen Theaters die auf der Theaterbühne dargestellte Welt als etwas Abnormales und Täuschendes verfremden und deren verborgene wahre Kehrseite enträtseln muss, so muss sein Autor ebenso beim literarischen Schaffen soziale Probleme, die er durch das Medium des Theaters experimentieren möchte, mit der verfremdenden Sichtweise untersuchen, wodurch er die äußerliche und sichtbare Realität in Zweifel ziehen und ihren wahren Zustand überprüfen kann. Daraus kann man eine

Brechts Text formuliert sind und unmittelbar auf "das lernende Kind, das in der Welt der Greise lebt" hinweist, um die Bedeutung 'wir', die den allgemeinen Menschen bedeutet, in Übereinstimmung mit dem Kontext der vorliegenden Arbeit zum Ausdruck bringen zu können.

¹³ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 15, S. 362.

These entwickeln, dass der Verfremdungseffekt wie gewohnt nicht nur auf die Rezeption des Zuschauers, sondern auch im erweiterten Sinne auf die Schöpfung des Autors angewendet werden kann. Der Verfremdungseffekt kommt als eine gesellschaftliche Betrachtungsweise zum Vorschein, die der Autor für seine soziale Erkenntnis benötigt, falls er die Literatur als ein Mittel zum Zweck der gesellschaftlichen Veränderung anwendet und sich dafür mit seinen literarischen Schöpfungen beschäftigt. Wie viele Wissenschaftler für die Entdeckung von neuen wissenschaftlichen Gesetzen ihre Gegenstände der Untersuchung von einer verfremdenden Sichtweise aus betrachten, muss der Autor denselben wissenschaftlichen Standpunkt der Verfremdung für die Untersuchung der Gesellschaft verwenden, um die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen den Menschen in seinem literarischen Stück kritisch widerzuspiegeln. Die Haltung des Autors, die Gesellschaft und Welt aus der verfremdenden Sichtweise zu beobachten und zu untersuchen, kann kurz als die wissenschaftliche Haltung bezeichnet werden, welche ursprünglich von Brecht als die für das neue Theater des wissenschaftlichen Zeitalters notwendige neue Zuschauerhaltung vorausgesetzt wurde, aber prinzipiell ohne Unterschied sowohl vom Literatur-Rezipienten als auch vom Literatur-Produzenten verlangt werden soll.

Die zweite Funktion der Verfremdung besteht darin, dass sie als Instrument für die Entstehung der Unbestimmtheits-Bedingung für die schöpferische Tätigkeit des Autors dient. Die Verfremdung ist also ein Hilfsmittel, um den anthropologisch betrachteten Begriff der Unbestimmtheit als die Wirkungsbedingung für die produktive Tätigkeit des Menschen zu erklären. Die "Technik der Verfremdungen des Vertrauten" wird von Brecht zum Zwecke der Veränderung aller Dinge einschließlich Welt, Gesellschaft,

Mensch und Dinge verwendet.¹⁴ Sie ersetzt dementsprechend die festgelegte Sichtweise auf die Dinge durch eine labile Sichtweise und lässt somit einen freien Raum entstehen, worin der Mensch in die Gegenstände der Untersuchung selbst wissenschaftlich eingreifen kann. Sie behebt die Einseitigkeit der Untersuchungshaltung, nur das Bruchstück der Forschungsgegenstände, also nur deren These im Auge zu behalten, und aktiviert stattdessen eine transparente dialektische Sichtweise, wodurch der Mensch nun die Einsicht bis in die innerliche Widersprüchlichkeit von deren Antithese gewinnen kann. Die Gegenstände der Forschung verlieren somit "das fixierbare 'Ewige', 'Natürliche' (einer fixierten Natur)" und gewinnen "so etwas Fremdes, zu Studierendes – von der Seite der Emotionen ausgedrückt: pionierhaft, abenteuerhaft zu Erlebendes".¹⁵ Die Verfremdung übt auf diese Weise eine provozierende Funktion aus, die beiden Seiten von Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Forschungsgegenstände, nämlich die Eigenschaft der als These bekannten äußerlich erscheinenden Bestimmtheit und die Eigenschaft der als Antithese innerlich unsichtbar verdeckten Unbestimmtheit von den Forschungsgegenständen gleichzeitig durchblicken zu können.

Die sichtbare Welt der Bestimmtheit, die so gewohnt und fest bleibt und scheinbar keine Veränderung mehr nötig hat, wird durch die Technik der Verfremdung ins Gegenteil umgeschlagen und auf die Spitze getrieben. Die Verfremdung dient dadurch als eine wissenschaftliche Grundlage, die verborgene tiefschürfende Kehrseite durchsichtig zu machen, welche als das abwesend Anwesende, nämlich als eine Art der Unbestimmtheit im

¹⁴ Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 682.

¹⁵ Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 56.

Hintergrund der Bestimmtheits-Welt kausale Wirkung hat.¹⁶ Diese hintergründig wirkenden Probleme gehören zu den Untersuchungsobjekten, welche als Unbestimmtheits-Phänomene im Denken und Sehen des Menschen selbst codierte Gegenstände sind und daher vom Menschen auf verschiedene Weise wissenschaftlich dechiffriert werden müssen.¹⁷ Der Begriff der Unbestimmtheit, der in diesem Zusammenhang betrachtet werden kann, funktioniert als die wirkende Ursache oder die Kraft dafür, dass der Mensch etwas Produktives im künstlerischen Sinne oder im wissenschaftlichen Sinne hervorbringen kann. Er schafft somit wichtige Entstehungsbedingungen der modernen Wissenschaften. Es geht hierbei um den anthropologisch verstandenen Unbestimmtheits-Begriff.

Was das literarische Kunstwerk in Brechtscher Hinsicht angeht, so heißt dies, dass ein Autor die gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgänge von Mensch und Welt in ihrer Kausalität und Entwicklung in hochkünstlerischer Form der Literatur ausdrücken soll, nämlich dass er die dialektische Korrelation zwischen der äußerlichen Erscheinung von einem bestimmten Forschungsgegenstand und dessen innerlichen Widersprüchlichkeit als dessen Wesenheit in Form des literarischen Textes thematisieren soll. Hierbei handelt es sich also um die Konkretisation des Autors, welche er während seines Schöpfungsvorgangs als das Ergebnis der eigenen kreativen Auseinandersetzung mit literarischen Gegenständen als Objekte seiner soziologischen Forschung produziert. Die verfremdende Sichtweise ist dabei der Ausgangspunkt für das Erkennen des Autors von gesellschaftlichen Widersprüchen. Wenn er die äußerlichen Phänomene der Welt als selbstverständlich und natürlich ansieht, dann entsteht keine

¹⁶ Vgl. Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva: Die Unbestimmtheit der Kunst, S. 9; Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, S. 394.

¹⁷ Vgl. Ebd.

Unbestimmtheit zwischen ihm und der Welt. Aber wenn er einen Zweifel über das So-Aussehen der Welt hegt und sie aus der verfremdenden Sichtweise beobachtet, beginnt er von da an, auf die Einfühlung zu verzichten und stattdessen Abstand davon zu nehmen. Auf diese Art und Weise entsteht ein Unbestimmtheits-Raum zwischen ihm und der Welt. Das ist der Ausgangspunkt für das literarische Schaffen des Autors. Er analysiert dabei weiterhin das dialektische Wechselverhältnis zwischen der Welt und deren wesentlichen gesetzmäßigen Hintergrund und konkretisiert diese Unbestimmtheits-Problematik in Form eines literarischen Kunstwerkes. In dieser Hinsicht ist *„zu sagen, daß Brecht mit der Methode der Verfremdung Kunstmittel entwickelte, die auf ästhetischem Gebiet Analogien zu den Gesetzen und Kategorien der materialistischen Dialektik sind, anders ausgedrückt, die Verfremdung ist eine künstlerische Methode, die Dialektik der Dinge und Erscheinungen im Kunstwerk sichtbar zu machen.“*¹⁸

Brecht verlangt von seinem Zuschauer, dass er im Rezeptionsprozess den Vorgängen hinter den Vorgängen auf der Bühne gewahr werden soll, um die das Schicksal des Menschen bestimmenden Gesetze zu verstehen und damit in das menschliche Schicksal selber eingreifen und es verändern zu können. Nach demselben Prinzip muss der Autor im Schöpfungsprozess ebenfalls die Vorgänge hinter den Vorgängen dieser Welt beobachten und sie in seinem literarischen Kunstwerk problematisieren, um eine Veränderung der Welt durch sein literarisches Schaffen hervorrufen zu können. Der Unbestimmtheits-Raum, der durch die Distanznahme des Autors von den äußerlichen Phänomenen der Welt zwischen beiden Teilen entsteht, liefert einen freien Spielraum für die Schöpfung des Autors.

¹⁸ Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 62.

Die gesamte Theaterarbeit von Brecht basiert auf dem Gesetz der Unbestimmtheit, das Einfluss nicht nur auf den Stückeschreiber und das Publikum, sondern auch weiterhin bis auf alle einzelnen Schwesterkünste der Schauspielkunst ausübt. In der Theaterarbeit, die als eine synthetische Kunst bezeichnet wird, lässt er Zwischenräume, also Räume der Unbestimmtheit zwischen Dichtung, Musik, Malerei und allen sonstigen verschiedenen Kunstbereichen innerhalb des Theaters dadurch entstehen, dass er ihre jeweiligen künstlerischen Unabhängigkeiten voneinander anerkennt. Die Grundthese der radikalen Trennung der Elemente, die einen wichtigen Teil der Brechtschen Theaterästhetik bildet, rückt hierbei in den Mittelpunkt der weiteren Überlegungen.

In den Anmerkungen zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* bestimmt Brecht auch zum ersten Mal den Begriff 'Trennung der Elemente' als Formprinzip der Epischen Oper bzw. des Epischen Theaters: Die drei repräsentativen Künste - Musik, Text und Malerei - sollten in der Epischen Oper ihren Charakter als selbständige Elemente bewahren.¹⁹ Eine wechselseitige Montage der Künste verlangt ihre Trennung als notwendige Vorbedingung: Künste, die in einem Werk zusammen und nebeneinander wirken und zugleich ihren unabhängigen Charakter erhalten, sind nicht einzuschmelzen oder einzuweben, sondern einzumontieren.²⁰ Dieses Prinzip der 'Trennung der Elemente' gilt als eine radikale Abwendung von der Idee des Gesamtkunstwerks von Wagner, der in seinem Musikdrama die Verschmelzung der Dicht- und Tonkunst zu erreichen gesucht hatte.

¹⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper "*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", in: Hennenberg, Fritz / Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht - Weill. "*Mahagonny*", Frankfurt am Main 2006, S. 128.

²⁰ Vgl. Stegmann, Vera Sonja: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie, Frankfurt am Main [u. a.] 1991, S. 91ff.

Brechts Wunsch dabei war im Gegensatz zu Wagners Fall eine Erlangung des geringsten emotionalen Einflusses auf das Publikum, um das selbständige Urteilsvermögen des Publikums zu fördern.²¹

Die Schwesterkünste der Schauspielkunst fungieren im Musikdrama von Richard Wagner, das von Brecht lebenslang bekämpft wurde, nicht unabhängig voneinander, sondern vereinigen sich in ein Ganzes und erzeugen "ein Gesamtkunstwerk [...], in dem sie sich alle aufgeben und verlieren".²² In diesem Fall kann man nicht das geringste Prinzip der Unbestimmtheit zwischen Dichtung, Musik, Malerei und allen sonstigen verschiedenen Kunstbereichen in Gang setzen, weil alle Künste nach dem Verständnis des Wagnerschen Musikdramas völlig im Einklang miteinander stehen müssen und keineswegs ihre eigentümlichen Kunststile behaupten dürfen. Um die von Brecht neu vorausgesetzte Grundregel der Trennung der Elemente in die Tat umzusetzen, führt das Brechtsche Theater im Gegensatz dazu die Technik der Distanzierung zwischen den einzelnen künstlerischen Bestandteilen ein und aktiviert somit das Prinzip der Unbestimmtheit zwischen ihnen, das die Unabhängigkeit der künstlerischen Aktivitäten der einzelnen Künstler wie Stückeschreiber, Musiker und Bühnenbildner ermöglicht. Die hierbei in Kraft tretende Bedingung der Unbestimmtheit gilt also als Wirkungsbedingung für die Kunstproduktionen der jeweiligen Künstler.

Es ist aber charakteristisch, dass Brecht einerseits die Selbständigkeit der einzelnen theatralischen Elemente fordert, aber andererseits großen

²¹ Vgl. Kim, Taekwan: Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler, Frankfurt am Main 2000, S. 58.

²² Stegmann, Vera Sonja: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht, S. 95.

Wert auf die gesamte Harmonie des Theaters legt. Je ergiebiger Brecht theoretische Überlegungen über die "Trennung der Elemente" und eine von ihr ausgehende dialektische Theaterform anstellt, desto mehr erkennt er die Notwendigkeit der Einheit aller Theatererelemente. In diesem Zusammenhang kann versucht werden, diesem Punkt im Vergleich mit dem Iser'schen Prinzip der Intersubjektivität auf den Grund zu gehen. Die Verwandtschaft des Brechtschen Theaters mit dem Intersubjektivitäts-Prinzip von Iser lässt sich folgend verdeutlichen: Iser schaltet die unbeschränkt subjektive Rezeption des Lesers in seiner Lesetheorie aus und postuliert stattdessen das Kriterium der Intersubjektivität, das einigermäßen gesellschaftlich und wissenschaftlich angemessene Geltung erlangt, bei jeder individuellen Rezeption der literarischen Texte. Brecht lässt ebenso unter keinen Umständen die willkürliche und unendliche Freiheit von den künstlerischen Darstellungen durch die jeweiligen Künstler innerhalb einer Theaterinszenierung durchgehen, sondern verlangt von ihnen, dass sie im Prinzip ein gemeinschaftliches, harmonisches Gesamtkunstwerk produzieren sollen, in dem ihre einzelnen Künste zwar voneinander unabhängig und verschieden sind, aber zugleich die Harmonie der gesamten Theateraufführung erreichen. Brechts episch-dialektisches Theater fördert - ähnlich wie Iser's Intersubjektivitäts-These - einerseits die Selbständigkeit jedes Künstlers und verpflichtet andererseits gleichzeitig jeden dazu, die für alle geltende Harmonie der Theaterinszenierung als ein gemeinsames Ergebnis zu erreichen.

Die Ähnlichkeit zwischen Iser's Wirkungstheorie und Brechts Theater lässt sich darüber hinaus durch die dialektische Verknüpfung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit klären, die im Zusammenhang mit dem Rollenspielen des Schauspielers und mit der Rezeption des Zuschauers

gezeigt wird. Brecht untersagt die Identifikation des Schauspielers mit der Rolle bei seiner Rollendarstellung und fordert von ihm, seine Rolle durch die Anwendung der Distanzierungstechnik zu spielen. Der Schauspieler muss hierbei zwei grundsätzlich verschiedene Existenzweisen gleichzeitig sehen lassen, und zwar einmal als Schauspieler, der die Rolle der fiktiven Figur spielt, und einmal als reale Person selbst, die die von ihm gespielte Figur interpretiert und kommentiert. Wirkt die vom Autor geschaffene fiktive Figur des Theaters als eine Art der Bestimmtheit beim Rollenspielen des Schauspielers, so ergibt sich hierbei die Räumlichkeit der Unbestimmtheit, in der der Schauspieler eine eigentümliche Rezeption seiner Theaterfigur produziert, durch die Aktivierung der Distanzierungstechnik. Die epische Rollendarstellung des Schauspielers wird durch das dialektische gegenseitige Zusammenspiel beider Bedingungen von Bestimmtheit und Unbestimmtheit geboren. Die Rezeption des Zuschauers findet im episch-dialektischen Theater statt, indem er zum einen seinen Blick auf die theatralische Bühnendarstellung in einer Theateraufführung richtet und zum anderen simultan einem eigenen freien Denkraum der Unbestimmtheit entgegenseht, den er durch die Distanznahme von der Bühne hervorbringt. Während die Theatervorstellung hierbei als der Faktor der Bestimmtheit gilt, erfüllt der durch die Distanzierung entstandene Zwischenraum zwischen Bühne und Zuschauer die Funktion der Unbestimmtheit. Die Rezeption des Zuschauers verkörpert sich ebenfalls durch die dialektische Wechselwirkung dieser beiden Bedingungen im Brechtschen Theater.

Das Haupt- und Grundmerkmal des episch-dialektischen Theaters besteht darin, die theatralischen Mittel des Theaters mit der Eigenschaft 'episch' zu würzen, genauer gesagt, das Genre des Theaters mit den erzählenden Formen der Epik zu verbinden. In diesem Zusammenhang

kommt die Sonderfunktion des Erzählers, der – in Analogie zur erzählenden Literatur – dem Publikum die Figuren vorstellt und das Bühnengeschehen näher bringt und kommentiert, im Brechtschen Theater zur Geltung. Brecht kennzeichnet den Charakter des episch-dialektischen Theaters als die 'Imitation mit Erklärung' oder als 'die Darstellung mit Kommentar'.²³ Während die Imitation oder die Darstellung grundlegend damit zu tun hat, einen Vorgang als solchen wiederzugeben, bezieht sich die Erklärung oder der Kommentar auf die zusätzliche eigene Interpretation einer Person, die im Brechtschen Theater die Rolle des Erzählers spielt.

Wenn der Autor eine wahrscheinliche Realität in die literarische Sprache für eine literarische Schöpfung übersetzen will, stellt er dabei diese als solche nicht kopierend dar, sondern bringt eine eigene Interpretation darüber zum Ausdruck. Der Schauspieler bringt seine theatralische Figurendarstellung dadurch zur Vollendung, dass er die vom Autor dem Textbuch beigegebenen Informationen seiner Theaterfigur und seine eigenen Kommentare darüber zusammenstellt. Während der Zuschauer eine Aufführung des episch-dialektischen Theaters anschaut, muss er daraus einen möglichen eigenen Schluss von der als Fragment gestalteten und somit abgebrochenen Handlung ziehen. Es ist in dieser Hinsicht festzuhalten, dass sowohl der Autor als auch der Schauspieler und der Zuschauer die Funktion des Erzählers im Brechtschen Theater ausüben. Es lässt sich im erweiterten Sinne freilich weiterhin behaupten, dass alle sonstigen Künstler einschließlich Musiker, Bühnenbildner und Choreograph die Rolle des Erzählers im episch-dialektischen Theater spielen, weil sie - nach dem Prinzip von der Trennung der Elemente - ihre jeweilige voneinander unabhängige Interpretation über ein und dasselbe Textbuch

²³ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 554.

des Autors zu ihrer eigen-schöpferischen Kunst für die Aufführung entwickeln. Abschließend gesagt erfüllen also nicht nur der Autor, sondern auch alle anderen Mitwirkenden des Theaters die Funktion des Erzählers, die mit der Art und Weise des Urhebers verglichen werden kann. Das heißt, dass sich alle Teilnehmer des episch-dialektischen Theaters jeweils in der gleichberechtigten Position zum Autor an dem Produktionsvorgang einer Theateraufführung beteiligen.

Wie schon mehrfach erwähnt ist hierbei wichtig, dass das Prinzip der Unbestimmtheit als die Wirkungsbedingung für die Schöpfungstätigkeit aller wirkt. Diese Unbestimmtheit ist die Produktionsbedingung, worunter jeder Mensch, ob er der Schöpfer der Kunst oder deren Rezipient ist, seine kreative Aktivität durch die Kunst oder die Literatur in Schwung bringen kann. Die Unbestimmtheit bildet die Bedingung, worunter der Mensch eine Selbstdarstellung über die eigene Existenzweise durch die verschiedenen Kunstformen gestalten kann. Es geht hier um die anthropologische Dimension der Unbestimmtheit. Brechts Ausdruck "Theater als ein Kollektiv von Erzählern"²⁴ bezieht sich unmittelbar auf den Aspekt der Literarischen Anthropologie und signalisiert, dass alle Teilnehmer seines Theaters - als Stückeschreiber, Publikum, Schauspieler, Bühnenbauer und Musiker etc. - zum schöpferischen Erzähler werden und ihre eigene Kunstwelt mithilfe der eigenen Kunstmedien zur Darstellung bringen.

²⁴ Ebd., S. 923.

Kapitel IV

Die Reinterpretation der
Unbestimmtheits-Ästhetik der
Utopievorstellungen
in der epischen Oper

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Brecht war ein musikalisch sehr talentierter Mensch. Er komponierte z. B. die Melodien für seine Gedichte und spielte sie auf der Gitarre. Und er entwickelte die Musik zu einer konzeptionell unausschließbaren wichtigen Komponente seines Theaters. Das epische Theater galt von Beginn an als ein Musiktheater mit epischen Mitteln. Das ergibt sich vor allem dadurch, dass Brecht seine ersten Theorieschriften während der Zeit seiner gemeinsamen Opernexperimente mit dem Komponisten Kurt Weill niederschrieb. Als ihre gemeinsamen, bekanntesten und erfolgreichsten Stücke der Epischen Oper sind *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zu nennen. Besonders die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* spielt in dieser Untersuchung eine bedeutende Rolle. In den Anmerkungen zu dieser Oper berät Brecht sich zum ersten Mal über das Konzept der Epischen Oper: die Theorie des Epischen Theaters wird hier durch eine Gegenüberstellung von epischer und dramatischer Oper ausführlich dargestellt.

Die Opernversuche Brechts mit '*Mahagonny*' hatten eine lange Vorgeschichte. Arnolt Bronnen besteht darauf, dass der Ausdruck Mahagonny bereits 1923 entstanden war und zunächst "Spießers Utopia" in Verbindung mit dem ersten Erscheinen des Faschismus meinte.¹ Die fünf *Mahagonny*-Gesänge, die als Grundlage sowohl zum Songspiel als auch zur Oper dienen, wurden 1926 in der *Taschenpostille* und ein Jahr später in der *Hauspostille* veröffentlicht, wobei die ursprüngliche Datierung der Gedichte noch umstritten ist.² Ein konkretes Opernprojekt mit '*Mahagonny*' kommt durch mehrere Studienzeichnungen zustande:

¹ Voigts, Manfred: Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931, München 1977, S. 158.

² Vgl. Ebd.

Als im Sommer 1926 der amerikanische Bundesstaat Florida von einem Hurrikan heimgesucht wurde, legte sich Brecht eine Mappe an mit dem Titel 'Der Untergang der Paradiesstadt Miami'. Einzelne Zeitungsausschnitte zeigen Skizzen über den Weg des Hurrikans in Richtung auf Miami; der Zusammenhang zum Opern-Mahagonny ist unübersehbar. [...] In der gleichen Mappe finden sich Entwürfe zu zwei größeren Projekten, die unmittelbar miteinander zusammenhängen: zu einem Hörspiel 'Die Sintflut' und zu einer Oper in vier Akten 'Mann aus Manhattan', die ursprünglich den Titel trug 'Sodom und Gomorrha'.³

Aus all diesen verschiedenen Quellen entstand die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

Brechts Koproduktion der *Mahagonny*-Oper mit dem Komponisten Kurt Weill begann im März 1927, als dieser für das Festival "Deutsche Kammermusik" in Baden-Baden jenen zum gemeinsamen Musikprojekt mit Mahagonny aufforderte. Weill komponierte die fünf *Mahagonny*-Gesänge der *Hauspostille* und stellte sie zu einem kleinen *Mahagonny*-Songspiel zusammen. Aber die Konzeption einer großen *Mahagonny*-Oper war bereits im Gange, weil das Songspiel *Mahagonny* von beiden Autoren als eine 'Stil-Studie' zur späteren Oper angesehen wurde.⁴ Das Songspiel wurde im Juli 1927 in Baden-Baden zusammen mit drei weiteren Mini-Opern uraufgeführt, und zwar mit Ernst Toch's *Prinzessin auf der Erbse*, Darius Milhauds *L'Enlèvement d'Europe* und Paul Hindemiths *Neues vom Tage*.⁵ Ihre gemeinsame Inszenierung des ersten Stücks war erfolgreich.

³ Dümling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik, München 1985, S. 144.

⁴ Vgl. Hennenberg, Fritz: Neue Funktionsweisen der Musik und des Musiktheaters in den zwanziger Jahren. Studien über die Zusammenarbeit Bertolt Brechts mit Franz S. Bruinier und Kurt Weill, Halle 1987, S. 56-59.

⁵ Vgl. Berg, Günter / Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, Stuttgart [u. a.] 1998, S. 73.

Die auf Grund der Beschäftigung mit anderen Projekten eine Zeitlang unterbrochene Arbeit an der Oper *Mahagonny* wurde von Brecht und Weill wieder aufgenommen und im April 1929 durch ihre nochmalige intensive Zusammenarbeit zum Abschluss geführt. Daraus entstand eine abendfüllende Oper in drei Akten. Wie die beiden Autoren lange planten, erweiterten sie das Songspiel auf einen richtigen Operntypus und entwickelten die durch ihre Stil-Studie zur Oper praktizierte Methode in der erweiterten Fassung der Oper weiter:

Als Handlung konstruiert Brecht in 21 parabelhaften Einzelszenen die Geschichte der Gründung und das Schicksal einer Phantasiestadt 'Mahagonny'. Grundlage für das Stück sind wiederum die *Mahagonny-Gesänge* der *Hauspostille*. Darüber hinaus verarbeitet Brecht von ihm unter dem Titel 'Einzug der Menschheit in die großen Städte' versammelte Texte aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Grundthemen dieser Arbeiten sind die zunehmende Entfremdung der Menschen und die Verdinglichung des Lebens in ökonomischen Tauschverhältnissen. 'Amerika' ist der idealisierte Hintergrund für Brechts literarische Kapitalismus- und Gesellschaftskritik.⁶

Die Uraufführung der *Mahagonny*-Oper im Opernhaus in Leipzig im Jahre 1930 gilt als einer der größten Theaterskandale der Weimarer Republik. Die sich im Stück deutlich zeigende Kapitalismuskritik provozierte das Publikum, das sich gerade in einer kritischen Situation wegen der großen Wirtschaftskrise befand, und führte schließlich zu heftigen Protesten gegen die Neuinszenierung der *Mahagonny*-Oper. Durch den starken Widerstand konservativer Kreise musste die Oper nach fünf weiteren Aufführungen zurückgezogen werden. Um solchen

⁶ Vgl. Ebd., S. 80.

Missverständnissen aus dem Weg zu gehen, bearbeiteten Brecht und Weill die Schlusszene für die Kasseler Aufführung, die nur wenige Tage später stattzufinden geplant war. Tatsächlich lief diese Aufführung ohne größere Ereignisse ab. Die Kasseler Aufführung konnte aber auch wegen der fortwährenden Boykottierung nur einige Male stattfinden.⁷ Die weiteren Premieren, die noch im Jahre 1930 in Prag und Frankfurt am Main folgten, wurden ebenfalls wegen Protesten nach wenigen Malen beendet.

Nach heftigen Auseinandersetzungen mit dem Werk in mehreren anderen Städten wurde die *Mahagonny*-Oper erst im Dezember 1931 auch in Berlin inszeniert. Aber sie wurde nicht an einem gewöhnlichen Opernhaus, sondern im Theater am Kurfürstendamm vorgeführt. Der damalige Theaterdirektor, Ernst Josef Aufricht, der die weltberühmte Uraufführung der *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill miterlebte, wollte kein Opern-, sondern ein Theaterpublikum erreichen. Aus diesem Grund ließ er eine große Anzahl von Änderungen und Kürzungen für die Aufführung in Berlin ausführen. Die Berliner Aufführung wurde von Erfolg mit 50 Aufführungen gekrönt und war die mit Abstand erfolgreichste Produktion in der Weimarer Republik.⁸

In diesem Kapitel handelt es sich um den Versuch, das Thema der Stadt Mahagonny in unsere Zeit zu übertragen und somit zu aktualisieren. Die Thematik der Utopiestadt Mahagonny wurde in der bisherigen Brecht-Forschung zumeist nur in Beschränkung auf Brechts damalige Zeit und Gesellschaft behandelt. Man kann doch diese Thematik auch auf unsere gegenwärtige Zeit und Situation beziehen und mit neuem Sinn

⁷ Vgl. Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen*, S. 172f.

⁸ Vgl. Ebd., S. 174f.

Mahagonnys belegen, welcher für das 21. Jahrhundert gelten mag.

Mahagonny ist nach Brecht ein Paradies, und zwar ein negatives. Mahagonny ist ein 'Nicht-Ort'.⁹ Ähnlich wie eine Utopie im Allgemeinen als ein in einer imaginären, räumlich oder zeitlich entfernten Welt erreichbarer Idealzustand definiert wird, kann Mahagonny zeitlich und geographisch nicht festgelegt werden.¹⁰ Die Metapher Mahagonny kann sich also auf jede Gesellschaft und jeden Zeitraum beziehen. Als Brecht nach der skandalösen Leipziger Uraufführung der *Mahagonny*-Oper von 1930 die Namen von Personen der Oper änderte, betonte er auch, dass die Namen der Charaktere nach der Sitte des Landes, in dem die Oper jeweils aufgeführt wird, umbenannt werden können. Einige Forscher Brechts benennen deutsche Städte wie Berlin oder Baden-Baden sowie amerikanische Vergnügungszentren wie Miami oder Las Vegas als mögliche Prototypen Mahagonnys. Die Paradiesstadt Mahagonny ist aber im Brechtschen Sinne nicht lokal- und zeitgebunden. Wie kann man dann dieses Mahagonny in unserem Jahrhundert deuten?

Indem sich das vorliegende Kapitel mit der Thematik über die Aktualität Mahagonnys für das moderne Zeitalter befasst, soll es versuchen, zum einen die in der vorliegenden Arbeit neu aufgestellten Thesen über den Unbestimmtheits-Begriff mit Hilfe des literarischen Beispielsstückes *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* für die Praxis anzuwenden und zum anderen anschließend daran die Metapher Mahagonny als ein Unbestimmtheits-Konzept im Sinne der damaligen Zeit von Brecht und im

⁹ Vgl. Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht-Handbuch in 5 Bänden, Bd. 1, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 187.

¹⁰ Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 7. Aufl., Stuttgart 1989, S. 986f.

Sinne der heutigen Zeit anschaulich darzustellen.

1. Die Unbestimmtheits-Ästhetik der Utopievorstellungen in Brechts Literatur

Die Veränderbarkeit der Welt besteht - nach Brecht - in ihrer Widersprüchlichkeit. Ein dialektisches Theater enthüllt stets Widersprüche, die allen Dingen und Prozessen immanent sind, und zeigt dadurch den dialektischen Entwicklungsprozess der Welt mit Hilfe des Mediums Theater. *“Der dialektische Nachweis, daß alles, was ist, im Fluß und veränderlich ist, daß nichts so sein muß, wie es ist, und alles immer auch anders geschehen könnte”*, verfügt über die Fähigkeit, die bestehenden erstarrten Ideen aufzulösen und die festgelegt erscheinende Welt zu verändern.¹ Das dialektische Theater, das sich auf das Widerspruchsprinzip von Hegel, das heißt auf das Schema des dialektischen Dreischritts These-Antithese-Synthese gründet, behandelt alle Situationen der Gesellschaft als das Prozesshafte und erläutert dabei die Beweglichkeit der Gesellschaft in dialektischer Hinsicht.

Solche Denkweisen der dialektischen Erkenntnis Brechts spiegeln sich auch in seinem Standpunkt zum Marxismus wider, der seiner politischen, sozialen und künstlerischen Weltanschauung zugrunde liegt.² Es kommt in der Regel vor, dass andere Marxisten desselben Zeitalters ‘ihren’ Marxismus als eine vervollständigte Utopie betrachten. Im Gegensatz zu dieser fixierten Ansicht versteht Brecht Marxismus nicht als die Vollendung einer gesellschaftlichen und politischen Utopie, sondern als das Prozesshafte, das sich in einem sich stets nach dem dialektischen Prinzip entwickelnden Umwandlungsprozess befindet. *“Statt sich einer bestimmten*

¹ Jendriek, Helmut: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung, Düsseldorf 1969, S. 67.

² Vgl. Fahrenbach, Helmut: Brecht zur Einführung, S. 11.

Doktrin zu verschreiben, zog es Brecht vor, selbst im Hinblick auf den Marxismus ständig zu zweifeln, ständig zu kritisieren, ständig neue Fragen zu stellen, um nicht zu verhärten und einer veränderten Situation mit unveränderten Lehren entgegenzutreten.”³

Die Utopievorstellung von Brecht, die nicht nur mit seiner künstlerischen Theaterwelt, sondern auch mit dem Gesamtgebiet seiner sozialen, politischen und philosophischen Einstellungen zusammenhängt, wird auf diese Weise als dynamisch Prozesshaftes definiert und unterliegt einem fortgesetzten dialektischen Entwicklungsprozess. Die treibende Idee von Brecht wird unter dem dialektischen Denken zusammengefasst, welches dazu führt, gesellschaftlich feststehende Vorstellungen - wie die herrschende Ideologie der bestehenden Gesellschaft - abzubauen und einen neuen Utopismus (als Synthese) durch die dialektische Entwicklung der entgegengesetzten Verhältnisse von den sichtbaren Außenphänomenen der Gesellschaft (als These) und den unsichtbaren Innenphänomenen ihrer Widersprüchlichkeit (als Antithese) entstehen zu lassen.⁴ Die neue Utopie entsteht als *“die Negation einer alten Anschauung, als deren Antithese, und wird im Prozeß der weiteren Entwicklung selbst wieder negiert, wobei die Negation der Negation als dialektische Synthese der früheren Erkenntnisse auftritt [...]”*⁵ Sie befindet sich somit in einem ständigen dialektischen Entwicklungsprozess und wiederholt den Kreislauf der Veränderung.

Brecht *“bejaht deshalb nur Konzepte, die konkret und zugleich änderbar sind, das heißt solche, die man in einer neuen Situation gegen bessere*

³ Hermand, Jost: Zwischen Partei und Volk, S. 379.

⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 20, S. 152.

⁵ Buhr, Manfred: Philosophisches Wörterbuch, Bd. 2, S. 775ff.

eintauschen kann. Alles Feste, Endgültige und Doktrinäre ist ihm verhaßt. Nichts schreckt ihn mehr ab als parteiamtliche Selbstgenügsamkeit oder ideologisches Pharisäertum. Statt zu behaupten, daß man auf alles eine Antwort wisse, [...] rät er, lieber eine Liste jener 'Fragen aufzustellen, die uns ganz ungelöst erscheinen'. Brecht spricht daher nie von Doktrinen oder Leitlinien, sondern immer nur von Hinweisen, Entwürfen, Vorschlägen oder Versuchen – wie er auch in den großen Dramen [...] den Schluß bewußt offen läßt und so den Zuschauer zwingt, die Konsequenzen selbst zu ziehen.“⁶

Der Vorgang der dialektischen Entwicklung, der durch das Prozessuale und das Widersprüchliche geprägt ist, lässt sich auch in Brechts lebenslangem literarischem Entwicklungsverlauf beobachten.⁷ Hierbei handelt es sich um die in der gängigen Brecht-Forschung weitverbreitete Phasentheorie, die den literarischen Werdegang von Brecht unter dem Begriff der Kontinuität skizziert.⁸

Brechts literarische Entwicklung kann der Phasentheorie zufolge in folgende drei Phasen gegliedert werden, wobei sein Marxismus-Studium im Jahre 1926 und seine Flucht ins Exil im Jahre 1933 als zwei große Scheidelinien fungieren: die expressionistisch geprägte Frühphase (1913-1926), die vom Marxismus inspirierte zweite Schaffensperiode (1926-1933) und die letzte produktivste Schaffensperiode der großen Dramen in der Exil- und der Nachkriegszeit (1933-1956). Die Wissenschaftler, die für diese Phasentheorie eintreten, behaupten, dass Brecht eine auf der

⁶ Hermand, Jost: Utopisches bei Brecht, in: Brecht-Jahrbuch 1974, S. 17.

⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 682.

⁸ Vgl. Wright, Elizabeth: Postmodern Brecht, S. 5f.; Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt am Main 1974, S. 80-90.

Hegelschen dialektischen Triade These-Antithese-Synthese basierende Entfaltungsstufen zeigt, während er alle drei Phasen durchzieht:

A still-prevailing view on both sides of the Channel is to see Brecht as moving through three phases, from an early subjectivist, or anarchist, or nihilist phase in *Baal* (I make the world), to a middle-period rationalist, or behaviourist or mechanistic phase (the world makes me), to a supposed dialectical resolution of the dilemmas of phase one and two in the late plays (dialectic between self and world), presumed to usher in a third and mature phase. [...] Common to the theories of the three phases is the notion of ultimate continuity. What is seen as the turning point in Brecht's development, his encounter with Marxism in the mid-1920s and his subsequent reversal of the first, subjectivist phase into the second, objectivist one, is painlessly assimilated in a crude notion of dialectic. [...] In the third and final phase, there is a synthesis of the two positions, resulting in the 'great' plays.⁹

Zusammenfassend lässt sich hierbei der Reifungsprozess der literarischen Weltsicht vom Autor Brecht durch die folgende dialektische Kontinuität kennzeichnen: Während sich der junge Autor Brecht von der ersten Schaffensphase als einem vitalen Subjektivisten zur nächsten zweiten Phase eines Objektivisten entwickelt, wächst seine Weltanschauung vom subjektivistischen Gesichtspunkt eines Expressionisten "I make the world" zum innerlich noch mehr gewachsenen Gesichtspunkt eines sozialen Objektivisten "The world makes me" heran. Und der Stückeschreiber, der diese einander widersprechenden Entwicklungsabschnitte durchläuft, gelangt schließlich bis zur Reife eines synthetischen Dialektikers, der nun das Verhältnis zwischen Selbst und Welt unter der dialektischen Sichtweise betrachten kann.¹⁰

⁹ Wright, Elizabeth: Postmodern Brecht, S. 6.

¹⁰ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche,

Die Dialektik zwischen Ich und Welt, die ins Zentrum der Brechtschen Überlegung in seiner dritten Schaffensphase rückt, stützt sich prinzipiell auf die materialistische Dialektik, die das Verhältnis von Mensch und Welt unter dem Standpunkt der gegenseitigen Durchdringung von Materialismus und Dialektik erklärt.¹¹ Zwar ist die von Karl Marx und Friedrich Engels gegründete materialistische Dialektik ursprünglich auf die Hegelsche Dialektik zurückzuführen, jedoch lassen beide Philosophen den Aspekt von Hegels Idealismus außer Acht und wenden rein den Aspekt der Dialektik auf ihre materialistische Geschichtsauffassung an.¹² Und diese Anbindung der Materialisten Marx und Engels an den Idealisten Hegel stellt von Anfang an einen Widerspruch dar, sodass beide Seiten niemals richtig miteinander verschmelzen können.

Hegels Idealismus meint, dass die Welt ihren Ursprung im absoluten Geist hat. Idee, Geist und Vernunft sind hierbei die Grundlage und Bedingung der Welt, wogegen die Materie deren Erscheinungsform bildet:

Der Idealist Hegel behauptet, daß allen Erscheinungen der Natur und Gesellschaft der Weltgeist zugrunde liege, daß dieser das Primäre und das Ewige, die Natur aber das Sekundäre, das vom Geist Abgeleitet sei. Hegel betrachtet das Denken nicht als Widerspiegelung der außerhalb und unabhängig von ihm existierenden Natur, sondern im Gegenteil die Natur als das Anderssein des Geistes, als die Verkörperung des Denkens. Der Hegelsche Weltgeist ruht aber nicht in sich, sondern bewegt sich. Die Methode der Selbstbewegung des Weltgeistes ist eine Dialektik.

Stuttgart 1996, S. 412.

¹¹ Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden, Bd. 6, 3. Aufl., Mannheim [u. a.] 1999, S. 2535.

¹² Vgl. Iorio, Marco: Einführung in die Theorien von Karl Marx, Berlin [u. a.] 2012, S. 34-39.

Die Dialektik ist die Form der inneren Selbstbewegung des Weltgeistes.¹³

Die Geschichte wird Hegel zufolge von einem Gesetz beherrscht, welches über die Menschenkraft geht. Hierbei handelt es sich um den Weltgeist, nämlich den absoluten Geist. Der absolute Geist regiert die Welt und kann vom Menschen erkannt werden. Was den Geist dabei angeht, so ist er im Menschen innewohnend, aber identifiziert sich nicht mit dem Menscheng Geist, den man sich im Allgemeinen vorstellen kann. Der Begriff des Geistes wird nach der Hegelschen Philosophie durch einen dialektischen Entwicklungsprozess von den drei verschiedenen geistigen Zuständen erläutert, und zwar dem subjektiven, dem objektiven und dem absoluten Geist.¹⁴ Der erste subjektive Geist bezeichnet einen Zustand vom subjektiven Ich, das im Bewusstsein des einzelnen Individuums innewohnt. Der Geist entwickelt sich zweitens zu einer höheren geistigen Stufe, die sich dem subjektiven Bewusstsein des Einzelmenschen entzieht und objektive Merkmale trägt. Und durch die dialektische Entwicklung von zwei verschiedenen Stadien vervollkommnet er sich schließlich im Zustand des absoluten Geistes, der sich zugleich innerhalb und außerhalb des Menschen befindet. Dieser absolute Geist bedeutet das absolute Wissen, das über die Welt herrscht, und wird daher in diesem Sinne als Weltgeist bezeichnet.

Der Hegelsche Weltgeist kann unter dem Gesichtspunkt des traditionellen europäischen Christentums als eine Anschauung über den

¹³ Kang, Dae-Suk: Hegel oder Feuerbach? Der Einfluß der Dialektik und des Materialismus auf die gesellschaftliche Veränderung Südkoreas, in: Hegel-Jahrbuch 2000. Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Zweiter Teil, Berlin 2000, S. 225.

¹⁴ Vgl. Cobben, Paul [u. a.] (Hrsg.): Hegel-Lexikon, Darmstadt 2006, S. 222-227.

Gott des Christentums angesehen werden.¹⁵ Er symbolisiert eine dialektische Verknüpfung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen und spiegelt letzten Endes wider, dass Gottes Wille auf der Ebene des Menschengestes verwirklicht wird. Daraus kann man eine Hegelsche Menschenanschauung als Schlussfolgerung ableiten: Da das Christentum den als Ebenbild Gottes geschaffenen Menschen als den Vertreter Gottes betrachtet, der über die Welt und alle Geschöpfe Gottes an Stelle Gottes regiert, steht er im Zentrum der Welt. Im Anschluss daran lässt sich feststellen, dass der metaphysische Idealismus Hegels grundsätzlich von der Menschenanschauung ausgeht, welche den Menschen als die aktive Führungskraft von Lebewesen, Materie, Natur und Geschichte der Welt ansieht.

Im Gegensatz dazu geht der Materialismus davon aus, dass die Existenz der Welt nicht im Geist, sondern in der Materie besteht und alle Erscheinungen des Geistes somit ebenso entweder Bedingungen der Materie oder deren Ergebnis darstellen. Marx und Engels vertreten die Thesen, dass die treibende Kraft der Geschichtsentwicklung nicht der Geist des Menschen, sondern das Entwicklungsgesetz der materiellen Produktionsweise der Gesellschaft ist: Die Geschichte der Welt soll nicht als die Entwicklungsprozesse des menschlichen Geistes, sondern als die Entwicklungsstufen der materiellen Produktionsverhältnisse aufgefasst werden.¹⁶ Der Mensch wird in dieser Hinsicht nur im Zusammenhang der materiellen Produktionsverhältnisse aufgefasst und in herrschende und beherrschte Klasse eingeteilt, je nach dem, wer die wirtschaftlichen Produktionsmittel besitzt. Der Mensch als das geistige Wesen herrscht

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 226f.

¹⁶ Vgl. Tietz, Udo: Die Gesellschaftsauffassung, in: Bluhm, Harald (Hrsg.): Karl Marx - Friedrich Engels. Die deutsche Ideologie, Berlin 2010, S. 64.

nicht über die materielle Welt, sondern wird im Gegenteil von der Materie bestimmt und beherrscht. Die materialistische Dialektik von Marx und Engels wandelt die von der am Menschen orientierten Sehweise ausgehende Dialektik von Hegel in die antiidealistische Dialektik um, welche die Oberhand der Materie über den Geist des Menschen betont und das vom Aspekt des Idealismus befreite dialektische Prinzip lediglich auf den eigenen Entwicklungsvorgang der Materienwelt anwendet.

In diesem Zusammenhang stellt sich heraus, dass die Hegelsche Dialektik und die philosophischen Lehren von Marx und Engels völlig widersprechende Ansichten über die Dialektik zwischen Mensch und Welt zeigen: Während der Mensch bei Hegel als das aktive Subjekt für den dialektischen Entwicklungsvorgang der Welt wirkt, sinkt er in materialistisch-dialektischer Hinsicht bloß zum passiven Objekt gegenüber der Geschichtsentwicklung der Welt. Die Philosophie des Marxismus lässt sich hierbei nämlich als eine Art des materiellen Determinismus begreifen, der behauptet, dass das Ideelle und Geistige durch das Materielle determiniert werden und dass die geschichtliche Entwicklung der Welt ebenfalls nicht am Menschen orientiert ist, sondern durch die materialistische Sicht interpretiert wird.¹⁷

An dieser Stelle lässt sich eine neue These über die von Brecht aufgefasste Dialektik folgendermaßen aufstellen: Brecht versucht in seinem spezifischen Verständnis der Dialektik, die - Rücksicht vor der Fähigkeit des Menschen entgegenbringende - idealistische Dialektik von Hegel und die - alle Geschehnisse und Phänomene der Welt als das Materielle

¹⁷ Vgl. Stiehler, Gottfried: Dialektik und Gesellschaft. Zur Anwendung der Dialektik im historischen Materialismus, Berlin 1981, S. 35-40.

interpretierende - materialistische Dialektik von Marx und Engels zu einer dialektischen Synthese zu entwickeln. Sein dialektisches Theater schließt mit anderen Worten die menschenzentrierte, idealistische Dialektik und die materialistische Geschichtsauffassung in sich, welche die Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft im Anschluss an das ökonomische Gesetz über die Widersprüchlichkeit von Produktionskraft und -verhältnis beleuchtet. Wenn sich der erstere Aspekt auf den Theaterreformer Brecht bezieht, der besonders die Rolle des Publikums in seinem neuen episch-dialektischen Theater aktiviert, so spiegelt der letztere Aspekt den sozialistischen Realisten Brecht wider, der auf die Möglichkeit der marxistischen Sozialreform hofft.

Die Dialektik zwischen Ich und Welt, die im Vordergrund der dritten Schaffensphase von Brecht steht, beruht auf zwei wichtigen Prinzipien, und zwar einerseits auf der Ästhetik des Widerspruchs, die davon ausgeht, dass die Veränderbarkeit der Welt in ihrer Widersprüchlichkeit liegt, und andererseits auf dem Unbestimmtheits-Prinzip, das die aktive und schöpferische Fähigkeit des Menschen zustande bringt. Ein wichtiges Ziel seines dialektischen Theaters liegt darin, die Funktion der Unbestimmtheit in Schwung zu bringen. Das heißt, Brecht zeigt nur widersprüchliche Situationen auf der Theaterbühne, die durch ein entgegengesetztes Verhältnis von These und Antithese einer bestimmten Sache entstehen, liefert aber nicht dabei ihre Lösung als deren Synthese. Er lässt dadurch das Publikum selbst die Synthese hervorbringen, die die Konsequenz für den im Stück offen gelassenen Schluss bedeutet.

Das Brechtsche Theater entschleierte mit Hilfe der Verfremdungstechnik immerfort die unsichtbaren Widersprüche von Situationen, Geschehnissen

und Personen der Kapitalismusgesellschaft, welche ohne die verfremdende Sichtweise für etwas ganz Natürliches, Allgemeines und Gewöhnliches gehalten werden könnten. Die meisten Helden seines Theaters haben nichts mit tapferen Figuren zu tun, die z. B. den Klassenkampf des Proletariats erfolgreich führen. Sie sind allesamt negative Personen, die widersprüchlich, feige und gescheitert sind. Sie weisen doppeldeutige Zwiespälte auf, die sich innerhalb einer Person stets widersprechen. Oder sie gehen einen Kompromiss ein, um im Gesellschaftssystem der herrschenden Klasse zu überleben. Oder sie gelangen nie zu einer neuen Erkenntnis in Notsituationen. Galilei stellt lebensgefährliche Untersuchungen für die Entdeckung der Wahrheit an. Aber er verneint das Kopernikanische Weltsystem vor der Autorität des Papstes und läuft seinem gesellschaftlichen Gewissen als Wissenschaftler zuwider, um sein Leben zu retten. Mutter Courage verliert all ihre Kinder im Dreißigjährigen Krieg. Aber sie unterdrückt die instinktive Mutterliebe und führt ihre Marketenderei im Krieg fort, um die Geschäfte weiter zu treiben. Shen Te, die in der Provinz Sezuan lebt, möchte eine Tugend üben. Aber sie muss sich gleichzeitig in den bösen Cousin Shui Ta verwandeln, um sich ihr Brot zu erwerben und auch anderen Leuten zu helfen. In Brechts Konzept vom guten Menschen Shen Te zeigt sich ein gemeines Dilemma, in dem der Mensch die Missetat begehen muss, die anderen ins Unglück zu versetzen, damit er gleichzeitig den anderen die Wohltat erweisen kann.

Brecht bringt die widerspruchsvollen Situationen der unerfolgreichen Figuren als solche auf die Bühne, zeigt jedoch keine Lösung für ihre Probleme. Er verlangt von seinem Publikum, nicht die vom Autor intendierte Lösung als solche zu finden, sondern den von ihm selbst erfundenen Schluss des Stückes zu ziehen. Der Zuschauer darf sich nicht in die

negativen Helden oder die widerspruchsvollen Situationen der Gesellschaft im Theater einfühlen, sondern muss in einem Unbestimmtheits-Raum, der durch eine Distanznahme zur Bühne entsteht, seine eigene kritische Urteilskraft entwickeln. Und er muss sich schließlich der Widersprüchlichkeit des bereits als die herrschende Ideologie festgelegten Kapitalismussystems gewahr werden und weiterhin zu einer neuen sozialen Erkenntnis kommen, um die Probleme zu lösen. Er darf dabei die Weite des dialektischen Erkennens nicht auf die Theaterwelt begrenzen, sondern muss diese auf den Bereich seines wirklichen Lebens erweitern. Auf diese Weise kann er sich daran beteiligen, eigenes Leben und eigene soziale Umgebungen zu verändern. Der von Brecht gewünschte Zuschauer für das episch-dialektische Theater soll also nicht nur ein schöpferischer Vollender des fragmentarischen Theaterstückes sein, sondern auch ein aktiver Reformers seines wirklichen Lebens und seiner zugehörigen Welt. Hierin zeigt sich, dass der - den Menschen als Aktivist der Welt betrachtende - Idealismus von Hegel und der - von einer sozialistischen Umwälzung der Gesellschaft träumende - historische Materialismus von Marx gleichermaßen im Brechtschen Theater eingeschmolzen sind.

Brechts Ansicht über das experimentelle Theater, dass er von Anfang bis Ende lediglich die Prozesshaftigkeit und die Dauerhaftigkeit der gesellschaftlichen Widersprüchlichkeit ohne Lösung auf der Bühne zeigen und dadurch die kreative Rezeption des Publikums provozieren wollte, stellte sich der Kulturpolitik der DDR gegenüber, die nach Einigkeit und Ordnung im neuen sozialistischen Staat Deutschlands streben wollte. Brechts Theater, das wesentlich auf der Ästhetik des Widerspruchs basiert, konfrontierte sich darüber hinaus mit der so genannten orthodoxen kommunistischen Literatur, die im beginnenden 20. Jahrhundert nach dem

Erfolg der kommunistischen Revolution in Russland auftrat.

Der Begriff des Widerspruchs, der als die 'treibende Kraft der Entwicklung'¹⁸ in der traditionellen Dialektik definiert wurde, wirkte noch als die philosophische Grundlage für den Klassenkampf während des Prozesses der kommunistischen Revolution im beginnenden 20. Jahrhundert, trat jedoch als eine bedenkliche politische Kontroverse nach dem Triumph der kommunistischen Oktoberrevolution im Jahre 1917 auf. Wenn die neue kommunistische Regierung noch an der Philosophie der traditionellen Dialektik festhalten wollte, die davon ausging, dass die Widersprüchlichkeit in jeder Gesellschaft und in jeder Zeit existiert, konnte dies als Erstes den Vorwand für eine andere neue Revolution liefern, die zum Umsturz der kommunistischen Regierung hätte führen können, da es eine logische Schlussfolgerung gewesen wäre, dass es Widersprüche ebenfalls innerhalb der kommunistischen Gesellschaft selbst gibt. Wenn sie aber darauf bestanden hätte, dass es keine Widersprüche in den kommunistischen Ländern gibt, dann konnte sie auch in Selbstwiderspruch geraten, der die Basis der materialistischen Geschichtsauffassung selbst verneinte. Aber Stalins kommunistische Regierung der Sowjetunion verkündete am Ende, dass es keinen Widerspruch mehr im neuen sozialistischen Staat gibt. Sie nahm die modifizierte Form des Kommunismus an, dass sich die Geschichte der neuen sozialistischen Gesellschaft nicht mehr durch ihre Widersprüche, sondern durch die Aufhebung ihrer Widersprüchlichkeit entwickelt.¹⁹

Die radikale Anschauung des Materialismus, dass das

¹⁸ Vgl. Trotzki, Leo: Verteidigung des Marxismus, Essen 2006, S. 53.

¹⁹ Vgl. Pleger, Wolfgang H.: Widerspruch – Identität – Praxis. Argumente zu einer dialektischen Handlungstheorie, Berlin [u. a.] 1986, S. 165ff.

Kommunismussystem vollkommen sei, ließ in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht die Diktatur der einzigen kommunistischen Partei erscheinen, welche die Freiheit und die aktive Rolle des Menschen begrenzte und die Politik und Entscheidung der Partei als das einzige Urteilkriterium gelten ließ. Sie unterdrückte in künstlerisch-kultureller Hinsicht die freie Schöpfung des Künstlers und erkannte nur die für die verschlossene Kulturpolitik der Partei geeigneten Kunstaktivitäten an. Die an der Kulturpolitik der ehemaligen DDR beteiligten Personen waren meist pro-sowjetisch eingestellt und bemühten sich eifrig darum, die sozialistische Kulturpolitik der ehemaligen Sowjetunion auf die kommunistische Regierung der kurz nach dem 2. Weltkrieg begründeten DDR anzuwenden. Die Kritik, die von der kommunistischen Partei der DDR am experimentellen Theater Brechts ausgeübt wurde, kann in diesem Zusammenhang verstanden werden.

Brechts Theater, welches sich sein Grundziel auf die Veränderung der Welt setzt, sieht die Veränderbarkeit der Welt in deren Widersprüchlichkeit und macht gesellschaftliche Widersprüche als solche zum Hauptgegenstand der Theaterdarstellung.²⁰ Der von Stalin geführte orthodoxe Kommunismus der Sowjetunion und die damit Schritt haltende kommunistische Regierung der DDR beharrten, wie gesagt, darauf, dass das Problem des Widerspruchs in den bereits begründeten kommunistischen Ländern nicht mehr zur Wirkung komme, daher strebten sie nicht nach dem quasi Brecht-artigen experimentellen Geist, sich des Widersprüchlichen umgekehrt zum guten Zwecke zu bedienen, sondern nach der Stabilität und Einigkeit des Kommunismus als ein perfektes Gesellschaftssystem. Die beiden Richtungen der Brecht-Literatur und der orthodoxen kommunistischen Literatur, die auf zwei völlig

²⁰ Vgl. Knopf, Jan: Bertolt Brecht, S. 52.

entgegengesetzten Standpunkten über das Problem des Widerspruchs standen, präsentieren ebenso zwei verschiedene Utopiemodelle: Während die erstere ein Unbestimmtheits-Utopiemodell verkörpert, zeigt die letztere ein Utopiebild, das von der Bestimmtheits-Idee ausgeht.

Die Utopie, die von der orthodoxen kommunistischen Literatur der Sowjetunion und der DDR angedeutet wird, ist eine Art des bereits abgeschlossenen literarischen Bestimmtheits-Modells. Sie ist also eine Idealgesellschaft, die alle Widersprüche bereits überwunden hat und daher unter der perfekten Bedingung steht. Sie ist so vollkommen, dass sie keine zusätzlichen innovativen Ideen und Aktivitäten des Menschen mehr für die weitere Zukunft benötigt, sondern stattdessen einen passiven Menschentyp begünstigt, der sich lediglich der Parteiansicht unterordnet. Der Autor muss in Entsprechung zum Grundprinzip der Partei einen idealen Schluss liefern, der alle sozialen Widersprüche aufhebt und eine konfliktlos versöhnte Gesellschaft zur Erfüllung bringt. Und der Leser muss durch diesen vom Autor geschaffenen Schluss belehrt werden. Eine solche literarische Konzeption legt keinen großen Wert auf den experimentellen Geist und die Schaffenskraft vom Menschen, daher kann ein Unbestimmtheits-Raum für die menschliche schöpferische Tätigkeit hier kaum aktiviert werden. Die orthodoxe marxistische Sowjetliteratur und die auf dieser basierende marxistische Literatur der DDR nahmen einen Utopismus zum Ausgangspunkt, der auf einem in bereits abgeschlossener Form erscheinenden Bestimmtheits-Modell basiert.

Brecht zeigt aber im Gegenteil ein prozesshaftes und unvollendetes Utopiemodell, das stets Widersprüche in sich schließt und sich somit ebenfalls stets im dialektischen Entwicklungsprozess befindet. Sein

Utopismus verlangt hierbei einen aktiven Menschentyp, der die Lösung für die gesellschaftlich noch als Unbestimmtheits-Formen wirkenden Probleme selbst findet. Die Art und Weise des offenen Schlusses, wodurch Brecht nur Prozesse vom Widerspruch und Konflikt auf der Bühne darstellt und auf deren Lösung verzichtet, misst nicht nur dem Publikum, sondern auch dem Autor selbst eine besondere Bedeutung bei. Ein offen bleibendes Utopiemodell repräsentiert also eine Schaffungsmöglichkeit sowohl für den Zuschauer als auch für den Autor. Brecht bringt Lösungsversuche für die von ihm aufgeworfenen gesellschaftlichen Probleme nicht in einem einzigen Theaterstück zu Ende, sondern unternimmt Anstrengungen, diese auch in seinen nächsten Stücken fortzusetzen. Weil der Zuschauer für Brecht das Wesentlichste seines Theaters bedeutet, lässt er ihn aktiv am Vorgang der Theaterproduktion teilnehmen, wobei er an seine schöpferische Fähigkeit appelliert und ihn zum Entwurf seines eigenen Theaterstückes durch die Konkretisation des offenen Schlusses anregt.²¹ Brechts Literatur gönnt sich auf diese Weise ein Utopiebild, das immer als offene und prozesshafte Unbestimmtheits-Form bestehen bleibt. Die Art des Kommunismus, wonach er trachtet, ist auch kein bereits fertig gestelltes Utopia, sondern beschreibt nur eines unter den idealistischen Gesellschaftsmodellen, die sich stets im Prozess der dialektischen Geschichtsentwicklung befinden.

Brechts zukunftsstrebende Utopievorstellung kann grob als das "Wunschbild der großen Ordnung" zusammengefasst werden.²² Seine Idee einer sozialistischen Utopiegesellschaft lässt sich durch den dialektischen Kontrast von der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung' näher

²¹ Vgl. Wright, Elizabeth: Postmodern Brecht, S. 73ff.

²² Hermand, Jost: Zwischen Partei und Volk, S. 380.

darstellen, wobei man die von ihm vorgestellte Utopiegesellschaft als die Gesellschaft von der 'großen Ordnung' und die Gesellschaft, die im Gegenteil voller Widersprüche ist, als die Gesellschaft von der 'großen Unordnung' bezeichnen kann:

Nach diesem Zeitpunkt taucht jedoch in seinen Werken immer häufiger das Wunschbild der 'großen Ordnung' auf, das er mit dialektischer Härte dem Schreckbild der 'großen Unordnung' entgegensetzte. Und aus dem Kontext dieser Stellen wird nur allzu offensichtlich, daß mit dem einen die zukünftige wohlfunktionierende sozialistische Gesellschaftsordnung und mit dem anderen die gegenwärtige krisengeschüttelte kapitalistische Gesellschaftsunordnung gemeint ist. Allerdings blieb Brecht dabei – trotz der Klarheit seiner marxistischen Grundorientierung – gern im Bereich poetisch gefaßter Bilder und Konzepte, ohne sich allzu deutlich in das tagespolitische Geschehen einzulassen.²³

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass Brechts Dialektik von der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung' in allen seinen literarischen Schaffensphasen zum Vorschein kommt: Bevor er sich zu einem Marxisten entfaltete, stand er zunächst unter dem Einfluss des Expressionismus. Brecht, der sich in dieser frühesten Schaffensphase befand, versuchte, die kapitalistische Gesellschaft und die Expressionisten z. B. durch die Darstellung der anarchisch-antibürgerlichen Tendenz von der Figur Baal zu satirisieren. Während die von ihm damals vorgestellte 'große Unordnung' fest umrissen war, war sein 'Wunschbild der großen Ordnung' noch expressionistisch tendierend und daher sehr abstrakt und subjektiv. Brechts zweite Dialektik von der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung', die durch den Kontrast von dem verzweifelten Chaos der Kapitalismusgesellschaft und der zukunftsorientierten Hoffnung auf die

²³ Ebd., S. 380.

Kommunismusgesellschaft beschrieben wird, erstreckt sich ungefähr auf den Zeitraum vom Beginn der 2. Schaffensphase bis zu Brechts Rückkehr in die DDR nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Die Problematik von Ordnung und Chaos wird bis dahin als ein ideologisch betrachtetes Gegensatzverhältnis der kapitalistischen Bürgergesellschaft und der kommunistischen Idealgesellschaft aufgefasst.

Das Problem von Ordnung und Chaos, worauf der Stückeschreiber nach seiner Rückkehr nach Deutschland stößt, lässt sich aber nicht mehr im Zusammenhang des ideologischen Konflikts verstehen, sondern ist eine Fragestellung nach der widersprüchlichen Situation, die innerhalb des Sozialismussystems selbst entsteht, wovon er immer träumte. Brecht hegte eine Unzufriedenheit mit der Politik der kommunistischen DDR-Regierung und äußerte die Ansicht, dass eine wahre sozialistische Revolution in Deutschland noch nicht in Erfüllung gegangen sei. Die vernunftwidrige Kulturpolitik der DDR, dass sie das Alte nicht beseitigte, sondern bloß das Neue aufbauen wollte und dass sie nicht den Kampf für die Überwindung der Widersprüchlichkeit, sondern das Harmonische und Schöne als solches zum Ziel hatte, wurde von Brecht als undialektisch kritisiert.²⁴ Er erlebte immer weiter widersprüchliche Situationen in der DDR, einem sozialistischen Staat, der einst sein Traumland war. In diesem Kontext beharrte er auf der These, dass ein von ihm gewünschter kommunistischer Idealstaat noch nicht gekommen sei. Im Unterschied von der orthodoxen kommunistischen Richtung war er der Meinung, dass auch die Kommunismusgesellschaft das Widersprüchliche in sich trägt und dadurch weiterhin die dialektische Entwicklung fortsetzt. Wenn die 'große Ordnung', wovon Brecht nach der Rückkehr in sein Heimatland zu träumen begann,

²⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 17, S. 1154.

auf einen zukünftig in Erfüllung gehenden kommunistischen Utopiestaat anspielt, so kann die 'große Unordnung' hierbei mancherlei Widersprüche bedeuten, die in seiner Zeit immer noch in den sozialistischen Ländern zu finden waren. Daraus lässt sich nun schließen, dass der von Brecht vorgestellte Utopismus stets das Widersprüchliche und den prozesshaften Charakter in sich trägt und dass seine Utopie dadurch ein unvollendetes Unbestimmtheits-Modell bleibt.

2. Die utopischen Modelle der epischen Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Mahagonny stellt keine vertraute Kapitalismusgesellschaft dar, die man sich normalerweise vorstellen kann. Die kapitalistische Welt, die Brecht durch die verfremdende Sichtweise beobachtet, hat ein absurdes und überspitztes Aussehen, als ob man sie durch einen Zerrspiegel sehen würde. Um die widerspruchsvolle Substanz des Kapitalismussystems bloßzustellen, bringt er seine in sich verdeckten ungerechten und scheußlichen Seiten auf unnatürliche und bizarre Art und Weise im Stück zur Darstellung.

Die Oper *Mahagonny* ist ein "Experimentierfeld utopischer Glücksphantasien".¹ Aber diese utopischen Phantasievorstellungen repräsentieren nicht die positiven Gegenwelten zur bestehenden mangelhaften Wirklichkeit, welche das Wort Utopie normalerweise anklingen lässt. Mahagonny ist ein negativer Utopiebegriff. Durch die Konzeption der wirklichkeitsfernen Utopiestadt Mahagonny zergliedert Brecht das Innere der kapitalistischen Gesellschaft im Kontrast zu ihren gewohnten und äußeren Phänomenen und enthüllt deren trügerische, widersprüchliche Wesenheit. Er beschreibt auf diese Weise eine als 'absurd' oder 'grotesk' zu charakterisierende Kapitalismuswelt in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.²

Utopische Literatur dient im Allgemeinen als Kritik an der bestehenden

¹ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse. Die Diskussion utopischer Glücksphantasien in Brechts "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", in: Irmscher, Hans D. [u. a.] (Hrsg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck, Göttingen 1983, S. 157.

² Vgl. Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 1, Stücke, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 186.

Gesellschaft, indem sie ein positives Utopiebild als deren Gegenentwurf schafft. Im Vergleich dazu entschleiert Brecht die Absurdität des gegenwärtigen Kapitalismus durch den Entwurf einer negativen Utopiegesellschaft in der *Mahagonny*-Oper. Während der Leser beim Ersteren in die ideale Utopiewelt einfühlend die Gegenwartswelt kritisiert, übt er beim Letzteren Gesellschaftskritik durch die Distanznahme von der negativen Utopie. An dieser Stelle erscheint der letztere Utopietypus dem Zwecke des episch-dialektischen Theaters von Brecht angebrachter, wenn man sich daran erinnert, dass der Stückeschreiber anstatt des mit dem Stück eins werdenden, passiven Publikums eine aktive und kritische Rolle des Publikums zum Ziel seines Theaters macht.

Mahagonny hat jedoch nicht allein den Ausdruck für eine Anti-Utopie zum Inhalt. Man bezeichnet ein Utopia im positiven Sinne als Utopie und ein negativ gemeintes Utopia als Dystopie. Mahagonny ist diesbezüglich eine Metapher, die beide Begriffe von Utopie und Dystopie in sich schließt. Mahagonny, das im Stück unter verschiedenen Namen wie Sündenbabel, Netzestadt, Stadt der Freude, Goldstadt, Genuss-Stadt, Paradiesstadt und Traumstadt auftritt, ist eine Utopie im doppelten Sinne, die als die janusköpfige Gestalt erscheint.³ Der Utopiebegriff Mahagonny ist also die Metapher, die eine Dialektik aufzeigt. Mahagonny hat eine Grundbedeutung von Spaß und sieht zu Beginn wie ein traumhaftes Paradies aus. Aber indem Mahagonny mit der Zeit seinen wahren Charakter der Dystopie zeigt, wird es demaskiert, dass dieses in der Tat nicht die Traumstadt, sondern die Hölle ist.

³ Vgl. Fleig, Anne: "Ein Ostern, was auf Weihnachten fällt" oder Die 'utopischen' Glücksversprechen der Netzestadt. Brecht, Keun, Kracauer, in: Koch, Gerd (Hrsg.): Können uns und euch und niemand helfen. Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", Frankfurt am Main 2006, S. 60.

Auch die Fabelstruktur der *Mahagonny*-Oper verdeutlicht deren Doppelcharakter, dass die Oper einerseits utopisch und andererseits dystopisch ist. Während der erste Teil der Oper, der vom Aufstieg der Stadt Mahagonny handelt, als eine utopische Fabel bezeichnet werden kann, gilt der zweite Teil, der von ihrem Fall berichtet, als eine dystopische Fabel. Diese doppelte Fabelstruktur wird durch ein dialektisches Wechselverhältnis zwischen These und Antithese der Paradiesstadt gekennzeichnet. Die beiden Fabeln der Oper verlaufen nämlich jeweils als These und Antithese der Geschichte der Paradiesstadt dialektisch in entgegengesetzte Richtungen.

Das wahre Utopiebild, welches Brecht eigentlich durch die Metapher Mahagonny zu erlangen versucht, kann im Wesentlichen mit Hilfe des dialektischen Gesetzes von der Negation der Negation entwickelt werden. Die von Brecht bei seinem Publikum gehegte Erwartung bezieht sich hierbei darauf, dass der Zuschauer - durch die Erkenntnis der wahren Substanz des Kapitalismus – schließlich eine Utopie der sozialistischen Gesellschaft erstrebt, die auf dem Marxismus basiert. Als eine Art der von Brecht an sein Publikum aufgeworfenen Unbestimmtheits-Frage kann diese sozialistische Utopie vom Publikum durch die Negation des negativen Utopiebildes Mahagonny als eine dialektische Synthese entfaltet werden.

Utopische Bilder, die in diesem Abschnitt weiterhin thematisiert werden sollen, stellen satirische Anspielungen auf falsche Utopiephantasien der kapitalistischen Welt dar. Damit will Brecht den wahren Zustand des Kapitalismus demaskieren. Zwar ist 'Mahagonny' eine Utopie, aber eine falsche. Wo ihre realen Widersprüche durchbrechen, missglücken ihre

utopischen Glückspantasien auf halbem Weg.

2. 1 Die Utopie der Goldstadt Mahagonny

Die Stadt Mahagonny ist ein irrealer Zufluchtsort, wohin die Bürger der kapitalistischen Gesellschaft ihrem mühevollen Wirklichkeitsleben entfliehen können. Sie ist eine Utopie, die sie als Schein-Ausweg in ihren Gedanken irrtümlich erdenken können, weil ihr reales Leben sehr müde und hohl ist:

Aber dieses ganze Mahagonny
Ist nur, weil alles so schlecht ist
Weil keine Ruhe herrscht
Und keine Eintracht
Und weil es nichts gibt
Woran man sich halten kann.⁴

Drei Schwindler Willy, Dreieinigkeitsmoses und Leokadja Begbick, die von der Polizei verfolgt werden, gründen eine Goldstadt namens Mahagonny in einer öden Gegend, damit sie nicht selbst schwer arbeiten, sondern den Goldgräbern das Geld wegnehmen können. Wie die Fischer die Fische mit der Angel fangen, entreißen sie den anderen Menschen das Geld, indem sie die anderen mit der verführerischen Falle von Spaß verlocken. Mahagonny ist also eine Netzestadt, die die Wohlhabenden mit vielerlei irrtümlichen Glücksverheißungen hinhält:

Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen!
Darum laßt uns hier eine Stadt gründen

⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (zit.: BFA), hrsg. von Werner Hecht [u. a.], 30 Bände, Berlin und Frankfurt am Main 1988-1998, Bd. 2, S. 337.

Und sie nennen Mahagonny
 Das heißt: Netzestadt!
 Sie soll sein wie ein Netz
 Das für die eßbaren Vögel gestellt wird.⁵

Die Netzestadt Mahagonny wird zwar gegründet, um den Leuten das Geld abzunehmen. Ihr eigentlicher Inhalt ist jedoch das Vergnügen, und zwar das Vergnügen in der kapitalistischen Form: als Ware. Aber der Spaß, der hier angeboten wird, ist nichts anderes als verzehrender Klimbim, der bloß nach der Fleischeslust strebt, ohne Rücksicht auf das produktive Vergnügen zu nehmen, welches man durch die Belehrung erlangen kann. Das einzige Prinzip der Mahagonny-Gesellschaft, wo die alleinige Macht des Geldes die ganze Stadt beherrscht, ist hierbei "die Käuflichkeit von Glück durch Geld".⁶ Alles steht unter der Herrschaft der wirtschaftlichen Gesetze für die Einkauf-Verkauf-Beziehung und trägt somit einen Warencharakter. Die Genuss-Stadt Mahagonny tauscht ihr vielfältiges Genuss-Angebot gegen das Geld, und die Mahagonny-Bewohner erkaufen Lebensgenüsse mit dem Geld. Das Glück des Lebens in der Stadt Mahagonny sinkt auf diese Weise zu einem materialistischen Handelsartikel, den man mit Geld kaufen kann.

In der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* entwirft Brecht ein überspitztes Spiegelbild der kapitalistischen Gesellschaft. In Mahagonny herrscht das Gesetz des Geldes, welches "das Maß aller Dinge" am Geld misst und daher "die totale Verdinglichung der zwischenmenschlichen

⁵ Ebd., S. 336.

⁶ Karydas, Dimitris / Sagriotis, Giorgos: "Sans rêve et sans merci" sich verzehren. Hohlraum "Mahagonny" als U-topos der Hoffnung, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 67.

Beziehungen“ zur Folge hat.⁷ An diesem Ort tritt also die Autorität des Geldes an Stelle aller anderen Werte und herrscht diktatorisch über die ganze Stadt und Menschen. Alle menschlichen Beziehungen und alle gesellschaftlichen Werte werden als Wert des Geldes berechnet und materialisiert.

2. 2 Die Utopie der Genuss-Stadt Mahagonny

Durch das spöttische Glücksangebot von ‘sieben Tage ohne Arbeit’ in Mahagonny parodiert Brecht die kapitalistische Gesellschaft als eine faulenzende Gegenwelt zur allgemeinen anstrengenden Arbeitswelt.⁸ Die Stadt der Müßiggänger Mahagonny bildet dabei einen Gegensatz zur Stadt Alaska, die voller Mühe und Arbeit ist, und versinnbildlicht eine Utopie vom märchenhaften Schlaraffenland⁹, in dem der Faulenzer ein müßiges Leben führen kann. Paul und seine drei Freunde halten das Alaska-Leben in der bitteren Kälte aus und kommen dort durch siebenjährige harte Arbeit schließlich zu einem großen Vermögen.¹⁰ Sie möchten nun jedoch ihre sieben harten Jahre in Alaska mit den kurzweiligen ‘sieben Tage ohne Arbeit’ in Mahagonny austauschen. Sie packen ihre Hemdentaschen mit dem Geldpapier voll und kommen nach Mahagonny, um das irdische Glück zu kaufen:

Dort gibt es Pferd- und Weiberfleisch. Whisky und Pokertisch.

[...]

Dort gibt es frischen Fleischsalat und keine Direktion.

[...]

⁷ Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 1, S. 185.

⁸ Vgl. Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 160; Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 336.

⁹ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 157f.

¹⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 345.

Die Zi-zi-zi-zi-zivilis
Die wird uns dort geheilt.¹¹

Aber die Erwartung des Helden Pauls verwandelt sich gleich nach seiner Ankunft in Mahagonny in eine Enttäuschung wegen des dortigen todlangweiligen Lebens. Alles sieht äußerlich wie perfekt dafür aus, einen traumhaften Urlaub zu genießen. Er hat hier 'Ruhe', 'Eintracht', 'Whisky' und 'Mädchen'.¹² Er kann hier zu jeder Zeit 'schlafen', 'rauchen', 'angeln' und 'schwimmen'.¹³ All diese Dinge können dennoch Pauls Herz nicht befriedigen, weil hier ansonsten nichts Neues passiert. In Mahagonny, wo sich dieselben eintönigen Unterhaltungen wiederholen, mangelt es an der Freude über die produktive Tätigkeit des Menschen. Hier bleibt also 'ein utopisches Konzept von produktiver Tätigkeit, den Menschen als Menschen zu verwirklichen', außer Betracht.¹⁴ Die arbeitsfreie Utopiestadt Mahagonny verwandelt sich für Paul Ackermann in eine nichts-tuende langweilige Hölle:

Weil hier nichts los ist.
[...]
Ach, mit eurem ganzen Mahagonny
Wird nie ein Mensch glücklich werden
Weil zu viel Ruhe herrscht
Und zu viel Eintracht
Und weil's zu viel gibt
Woran man sich halten kann.¹⁵

Aber die bis dahin passiv geäußerte Beschwerde von Paul über das System Mahagonnys schlägt schließlich in eine aktive Empörung in der Nacht des Hurrikans um. Die Angst davor, dass das Leben des Menschen

¹¹ Ebd., S. 340.

¹² Ebd., S. 353.

¹³ Ebd., S. 353.

¹⁴ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 160.

¹⁵ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 354.

jederzeit vom Hurrikan heimgesucht und zerstört werden könnte, bringt die Mahagonny-Bewohner in einen Zustand des nihilistischen Gefühls und des Schreckens vor dem Tod. Während alle anderen Leute vor Angst zittern, bricht Paul allein in Gelächter aus. Dieser Anblick lässt durchblicken, dass sein krankhafter Zustand voll von Angstgefühl und Verzweiflung schließlich und endlich in Apathie versunken ist. "Anarchisches Subjektverhalten" von Paul Ackermann nimmt konkrete Umriss des "Carpe diem" als eine Art und Weise des ausschweifenden Lebens in der nihilistischen Utopie an.¹⁶ Aus Furcht vor dem Hurrikan empfinden die Mahagonny-Bewohner ein resignatives Lebensgefühl, dass sie jederzeit sterben könnten. Sie kommen somit zu der Erkenntnis, dass nicht die Zukunft von morgen, sondern das Leben im Hier und Jetzt am wichtigsten ist. Das heißt: Man soll den heutigen und hiesigen Augenblick genießen, weil etwas, was danach kommt, sinnlos ist, wenn man einmal stirbt. Aus dieser Erkenntnis resultieren Pauls neue "Gesetze der menschlichen Glückseligkeit":

Laßt euch nicht vertrösten
 Ihr habt nicht zu viel Zeit
 Laßt Moder den Verwesten
 Das Leben ist am größten
 Es steht nicht mehr bereit.
 Laßt euch nicht verführen
 Zu Fron und Ausgezehr
 Was kann euch Angst noch rühren
 Ihr sterbt mit allen Tieren
 Und es kommt nichts nachher.¹⁷
 [...]
 Darum fordere ich euch auf
 Tuet alles heut nacht, was verboten ist.
 Wenn der Hurrikan kommt, der macht es auch so!¹⁸

¹⁶ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 162.

¹⁷ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 358.

¹⁸ Ebd., S. 360.

Bevor der Hurrikan mit der Verwüstung beginnt, will Paul selbst ein 'menschlicher Hurrikan' werden und die wirbelnde Zerstörung selbst durchsetzen.¹⁹ Er zerschlägt als Erstes die Verbotstafeln und die Gesetze der Witwe Begbick und setzt stattdessen sein eigenes Gesetz über die menschliche Glückseligkeit 'Du darfst' in Kraft. Zwar geht der Hurrikan zum Glück an Mahagonny vorbei, aber die anarchistischen Lebenshaltungen vom menschlichen Hurrikan Paul setzen sich jedoch als die aktuell gültigen Gesetze in Mahagonny fest. Nach dem Ereignis des Hurrikans erfreut sich die Stadt Mahagonny wiederum des Hochbetriebes wie früher.

Als Resümee lassen sich Pauls tödliche Gesetze der menschlichen Glückseligkeit in vier Prinzipien des hedonistischen Genusslebens in Mahagonny zusammenfassen:

Erstens vergeßt nicht, kommt das Fressen
 Zweitens kommt der Liebesakt
 Drittens das Boxen nicht vergessen
 Viertens Saufen, das steht im Kontrakt.
 Vor allem aber achtet scharf
 Daß man hier alles dürfen darf.²⁰

"In vier Bildern zeigen sich die Schrecken des Genusses in ironisch zugespitzter Widersprüchlichkeit. Die Lust am Fressen führt zur Selbstzerstörung, 'Jakob der Vielfraß' fällt am Ende tot um. Die (käufliche) Liebe ist ein Zeitproblem: 'Jungens macht rasch, denn hier gehts um Sekunden.' Der (Preis)-Boxkampf zwischen Dreieinigkeits-Moses und

¹⁹ Brüns, Elke: Spaß muss sein?! *Mahagonny* und die Spaßgesellschaft, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 398.

²⁰ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 362.

Alaska-Wolf-Joe endet für den letzteren tödlich [...]. Das Saufen schließlich führt zur endgültigen Katastrophe, weil Paul Ackermann dafür nicht bezahlen kann und sich so des schlimmsten Verbrechens schuldig macht, worauf die Todesstrafe steht.”²¹

Im Zusammenhang mit der Thematik über die Glückseligkeit des Menschen behandelt Brecht zwei verschiedene Arten von Genuss und somit ebenfalls zwei – mit der jeweiligen Genussform zusammenhängende – unterschiedliche Gesellschaftstypen im Stück: Beim ersteren handelt es sich um den Genuss in der Verfassungsgesellschaft Mahagonny, die sich auf die strikte Einhaltung von Vorschriften und Richtlinien gründet. Beim letzteren ist vom Genuss die Rede, den man in der von ganzen Gesetzen und Verordnungen befreiten anarchistischen Gesellschaft Mahagonny erleben kann. Das eine ist der Genuss der Langeweile, wofür man zu viele Verbotsbestimmungen befolgen und immer wieder dieselben Unterhaltungen genießen soll. Das andere ist der gesetzlose und destruktive Genuss, der alles erlaubt. Aber diese zwei voneinander verschiedenen Arten des Vergnügens stimmen jedoch darin überein, dass sie beide den Genuss zu einer Handelsware machen und ihn gegen das Geld tauschen. Die beiden – hintereinander in Mahagonny entstehenden - Gesellschaftssysteme und ihre jeweiligen Formen des Genusses stehen also durchgehend unter der Herrschaft des Geldes, welches die Grundlage für die kapitalistische Marktwirtschaft bildet. Aber ein solches Glück, das durch Geld erkaufte wird, ist nur eine flüchtige Erscheinung. Es taucht zeitweilig zusammen mit dem Geld auf, und es kann wiederum zusammen mit dem Geld spurlos verschwinden. Noch viel schlimmer für Brecht hierbei ist die Tatsache, dass dieser augenblickliche Genuss dem Menschen keine

²¹ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 163.

Gelegenheit für eine Belehrung bietet, sondern nur einen Beitrag dazu leistet, ihn zu einer Person zu machen, die sich in einen Rauschzustand versetzt und somit unvernünftig-dumm bleibt, und schließlich zu einem gehorsamen Untertan des Kapitalismussystems werden zu lassen.

Brecht verwendet die Problematik des Genusses als ein wichtiges Mittel für die Kunst- und Gesellschaftskritik in der *Mahagonny*-Oper. Diese Oper umkreist hauptsächlich zwei große Themen: Das eine ist die Kritik an der Oper als eine Kunstform, und das zweite Thema ist die Kritik an der kapitalistischen Bürgergesellschaft seiner Zeit als eine Gesellschaftsform. Das Mahagonny bezeichnet zwar im unmittelbaren Sinne des Wortes den Namen einer Stadt, aber bedeutet zugleich eine Metapher, die im übertragenen Sinne das Symbol für den Genuss darstellt: Es symbolisiert zum einen die kulinarische Oper, die den Hauptakzent auf die Genussfunktion der Oper legt. Es spielt aber zum anderen auf den Genußort an, wo allerlei unmoralische Genussangebote zum Geldverdienst umgesetzt werden können, mit anderen Worten auf das kapitalistische Gesellschaftssystem. Um die Kulinarik der bestehenden bürgerlichen Oper und die hedonistischen Lebensweisen des Carpe diem in der Kapitalismusgesellschaft zu kritisieren, behandelt Brecht die grotesk überspitzte Absurdität der dummen Bürger in der kapitalistischen Gesellschaft, die in einer Extremsituation mehr und mehr den zerstörerischen Vergnügungen nachgehen und sich selbst zugrunde richten, als Thema seines Opernstückes. Damit bringt er das Problem des Genusses ohne Belehrung zur Debatte. Eine wichtige Aufgabe der Kunst bei Brecht ist, dass sie dem Menschen das Lehrhafte durch den künstlerischen Genuss übermitteln soll. Die Kunst soll also Brecht zufolge gleichzeitig die beiden Funktionen von Unterhaltung und Belehrung erfüllen.

2. 3 Die Utopie der Nächstenliebe in Mahagonny

Die Liebes- und Freundschafts-Sujets, die in den Kontext der Genussstadt Mahagonny eingeschoben werden, bilden eine besondere Antinomie der *Mahagonny-Oper*²², wie man im Folgenden feststellen kann. In der Goldstadt Mahagonny, wo man sich nur von Geld blenden lässt, hat ein wahres Verhältnis zwischen den Menschen kaum eine Chance. Die Brechtsche Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zeigt trotz alledem gelegentlich die lyrische Bühne, die eine andere Seite der Genusswelt Mahagonny bedeutet, durch die Liebesbeziehung zwischen dem Helden Paul und dem käuflichen Mädchen Jenny und durch die Freundschaftsbande zwischen den männlichen Freunden, die über mehrere Jahre der schweren Arbeit tief verwurzelt sind. Die nächsten Szenen demonstrieren, dass Mahagonny durch eine Koexistenz beider gegensätzlichen Einstellungen vom Materialismus und Humanismus in Verbindung mit den menschlichen Beziehungen gekennzeichnet ist.

Die verkäufliche Liebe ist eine Handelsware im Bordell der Witwe Begbick. Die Liebe ist ein kurz bemessener Geschäftsvorgang, zu dem die Männer von Mahagonny Schlange stehen. Paul und Jenny entwickeln sich jedoch mit der Zeit zu einem wirklichen Liebespaar, und das von ihnen gemeinsam im Duett gesungene Gedicht der Liebenden hebt sich vom Bild der käuflichen Liebe im Bordell der Witwe Begbick ab²³:

JENNY: So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.

²² Vgl. Ebd., S. 164.

²³ Vgl. Ebd., S. 164-165.

PAUL: Wohin ihr?

JENNY: Nirgendhin.

PAUL: Von wem entfernt?

JENNY: Von allen.

PAUL: Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?

JENNY: Seit kurzem.

PAUL: Und wann werden sie sich trennen?

JENNY: Bald.

BEIDE: So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.²⁴

Der Text des Liedes lässt durchblicken, dass das 'nichtverdinglichte authentische Liebesglück' für ein Weilchen bewahrt wird.²⁵

Die Freundschaft, die Paul und seine drei Freunde Jakob, Heinrich und Joe aus Anlass ihres gemeinsamen schweren Holzfällerberufes in Alaska schlossen, geht in Mahagonny kaputt. Alle Bindungen, die früher zwischen den Freunden herrschten, werden entweder durch den Tod gelöst oder in verdinglichten Beziehungen materialisiert. Jakob frisst sich zu Tode, und Joe, auf den Paul sein ganzes Geld setzt, wird vom schweren Dreieinigkeitsmoses im Ring totgeschlagen. Pauls letzter Freund Heinrich, der nur noch am Leben bleibt, wendet sich von ihm ab, als es um die Bezahlung für dessen Rettung geht. Diese verräterische Freundschaft trägt nur zur Hinrichtung von Paul bei. Jedoch bleibt wiederum die *„Freundschaft als Moment authentischer Erfahrung sowohl in der Gerichts- als auch in der Hinrichtungsszene gegenwärtig. Die Verteidigung Paul Ackermanns vor Gericht geschieht im Denken 'an Alaska'; als der zum Tode Verurteilte Abschied von Jenny und seinem 'letzten Freund Heinrich' nimmt, deutet sich in der vergegenwärtigenden Erinnerung ein Augenblick unauflösbaren*

²⁴ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 365.

²⁵ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 164.

*Glücks an [...].*²⁶

Die menschlichen Beziehungen von Paul Ackermann werden, wie gesehen, in zwei Punkten zusammengefasst: erstens die Freundschaft mit den männlichen Kameraden und zweitens die geschlechtliche Liebesbeziehung zu Jenny. Sowohl seine Freundschaft als auch seine Liebschaft scheinen zwar bis zu einem gewissen Grade ehrlich zu sein, ihre Grenzen zeigen sich jedoch bei der ernsthaften Geldangelegenheit. Obwohl sie Leute sind, die von ihm ins Herz geschlossen werden, wollen sie keinen Schaden in seiner Geldnot erleiden. Das Geld ist für sie wichtiger als alles andere. Es ist wichtiger als die Freundschaft und die Liebe. Das Geld ist eine lebenswichtige Sache, die auch vor der Entscheidung von Leben und Tod ihrer Liebenden nicht aufgegeben werden kann.

Es fällt hier wiederum ins Auge, dass Alaska und Mahagonny als die kontrastiven Orte in Verbindung mit der Utopievorstellung über die Liebe und die Freundschaft im Stück skizziert werden: Während Mahagonny als eine inhumane Gesellschaft, in der die humanistischen Einstellungen wie Menschenliebe, Nächstenliebe, Barmherzigkeit und Sympathie außer Kraft treten, geschildert wird, stellt Alaska einen Ort der Sehnsucht nach der wahren Humanität und Menschlichkeit dar und steht somit in krassem Gegensatz zu Mahagonny. Paul wagt eine imaginäre Ausflucht nach Alaska, das ehemals sein Wohnort war, als er aus Mangel an Geld in Gefahr gerät. Um einen Weg zur Glückseligkeit auf der Erde zu finden, verlässt er Alaska, ein Land, das voller Qual und Mühe ist, und betritt Mahagonny, ein neues Gelobtes Land, in dem das Glück und der Genuss durch die Kaufkraft des

²⁶ Ebd., S. 165.

Geldes gewährleistet werden. Aber die Paradiesstadt Mahagony wird als eine wahre Hölle auf Erden aufgedeckt, und seine vielfältigen Genuss-Angebote sind Fallen, die bloß als Glück verschleiert sind, und verleiten die Menschen zuletzt zu einem Weg des Verderbens. Der einzige Zufluchtsort vor der Höllenstadt Mahagony ist nun Alaska, das eine Stadt der Erinnerung an die Vergangenheit symbolisiert. Alaska, das in der Vergangenheit die Stadt der Qual für Paul und seine Freunde bedeutete, verwandelt sich jetzt für sie zu einer Rettungs- und Paradiesstadt, die sie aus dem Ort der Verdammnis erlösen kann. Paul Ackermann möchte sowohl seine Freunde als auch seine Geliebte in dieses Paradies mitnehmen. Er erträumt sich, dass er dort von der ihm übrig bleibenden unbezahlten Rechnung für drei Flaschen Whisky und eine Schachtel Zigaretten befreit werden und seine Freunde und Geliebte vor der Inhumanität bewahren könnte.

Aber während sich Paul und seine Begleiterschaft träumerisch erhoffen, dass sie bereits in Alaska wären, merken sie, dass sie sich immer noch in der grausamen Wirklichkeit Mahagonnys befinden. Sowohl die imaginäre Paradiesstadt Alaska als auch die realistische Höllenstadt Mahagony können ihre jetzigen verzweifelten Zustände nicht ändern und keinen Ausweg bieten. Als Begbick in der Realität Mahagonnys die Bezahlung von ihm fordert, will weder Jenny noch Heinrich ihm die Zeche bezahlen. Niemand will ihm helfen, "als es für ihn um Kopf und Kragen geht. Die Priorität des Geldes wird auch hier satirisch-deiktisch festgehalten."²⁷ Nur aus dem einzigen Grund, dass er kein Geld für drei Flaschen Whisky und eine Schachtel Zigaretten hat, wird er zur Hinrichtungsstätte geführt. Die Realität, der Paul nun gegenübersteht, ist ein schwerwiegender und

²⁷ Ebd., S. 165.

kalthertiger Vertrauensbruch sowohl von dem gesellschaftlichen System als auch von den von ihm selbst geliebten Menschen. Die Wichtigkeit des Geldes lässt Mahagonny zu einer Hölle der Entmenschlichung werden.

2. 4 Die Utopie des Reiches Gottes Mahagonny

Biblische Zitate und Stoffe, die oft in Brechts Stücken gefunden werden, dienen als Werkzeug, um die scharf antichristliche Tendenz des Marxisten und Atheisten Brecht recht plastisch hervorzuheben. Besonders in der *Mahagonny*-Oper finden sich zahlreiche Analogien und Beispiele, die mehr oder weniger auf biblische Geschichten anspielen. Der Titel der Brechtschen epischen Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* selbst enthält viele Anklänge an das Evangelium der christlichen Heilschrift, und zwar an die Entstehung und den Untergang der ganzen Menschheit und die Heilbotschaft von Jesus Christus hierfür: Die Schicksalsgeschichte über den Aufstieg und Fall Mahagonnys kann erstens parallel zur biblischen Geschichte über die Schöpfung der Welt und das Jüngste Gericht verstanden werden. Die Schicksalsgeschichte über den Helden Mahagonnys Paul Ackermann parodiert zweitens das Bild des welterlösenden Messias, und sein Leiden verspottet die Passion Jesu Christi, der für die Rettung der Menschheit das Kreuz trägt. Wie Jesus seine Mission als Christus durch die Ausbreitung des Evangeliums und den Kreuzestod erfüllt, spielt Paul die Rolle des Messias in Mahagonny²⁸, indem er die durch seine eigenen menschlichen Fehler und Erfahrungen erlangte neue Erkenntnis über das wahre Schreckensbild Mahagonnys als ein falsches Paradies verkündet und am Ende auf dem elektrischen Stuhl

²⁸ Vgl. Sehm, Gunter G.: Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: Brecht-Jahrbuch 1976, hrsg. von John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt am Main 1976, S. 92.

hingerichtet wird.

Die *Mahagonny*-Oper, die zu Beginn zwar von Brecht in drei Akte eingeteilt wurde, aber dann später meist ohne die Akteinteilung erschien, lässt sich durch die Grenzlinie der 'Nacht des Hurrikans' in zwei unterschiedliche Teile gliedern, falls man ihre Handlung von der gesamten Fabelstruktur aus betrachtet.²⁹ Während die erste Fabel der Oper (Szenen 1 - 10) über die Mahagonny-Gesellschaft unter der Aufsicht der Witwe Begbick bis zum Ereignis des Hurrikans berichtet, zeigt ihre zweite Fabel (Szenen 11 - 20), dass Paul Ackermann als der neue Leader die Stadt Mahagonny unter den neuen Gesetzen der menschlichen Glückseligkeit verwaltet. In seinem Aufsatz *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* bietet Gunter G. Sehm vielseitige Standpunkte an, die einen Beitrag zur vergleichenden Forschung zu der Brechtschen *Mahagonny*-Oper und den Bibelgeschichten leisten. Er versucht hierbei, jeweils die erste Mahagonny-Periode unter der Herrschaft der Witwe Begbick mit der Zeit des Alten Testaments und die spätere Mahagonny-Periode unter Paul Ackermanns Leitung mit der neutestamentlichen Zeit zu parallelisieren.

Sehm verfolgt die Parallelen in der *Mahagonny*-Oper und in den biblischen Büchern und bringt dabei die parallel einfallenden Aspekte folgendermaßen zum Ausdruck:

Es kann nicht unbemerkt bleiben, daß die Oper schon mit dem ersten Bild, der 'Gründung der Stadt Mahagonny', eine vertraute Geschichte des Alten Testaments wiederholt, nämlich die vom

²⁹ Vgl. Engelhardt, Jürgen: *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht / Weill*, München [u. a.] 1984, S. 184-192.

Auszug der Kinder Israel aus Ägypten. [...] Und [...] der Bund, den der Gott des Alten Testaments mit seinem auserwählten Volk dort schließt, stellt ebenso einen Pakt mit der menschlichen Sehnsucht nach Glückseligkeit dar wie das Unternehmen 'Paradiesstadt', das die drei steckbrieflich Gesuchten ins Leben rufen. Die 'Stadt der Freude' [...] gleicht in der Tat dem Gelobten Land, in dem zwar nicht Milch und Honig, dafür aber 'Gin und Whisky' fließen.³⁰

Die unzähligen strengen Gesetze und Verbote, welche die Witwe Begbick für die Verwirklichung ihrer Glücksverheißungen in Mahagonny festsetzt, erinnern ebenso daran, dass Gott der Menschheit durch Moses die heiligen Zehn Gebote und eine Vielzahl der alttestamentlichen Gesetze gibt, um sein auserwähltes Volk Israel zu regieren.³¹ Der 2. Teil der Oper beginnt jedoch damit, alte Prinzipien und Verbote der Begbick aufzuheben und die neuen Gesetze für die menschliche Glückseligkeit durch Paul Ackermann zu verkünden: "Es ist nichts verboten!" Die von Paul ausgeführte Mahagonny-Reform ist auch damit vergleichbar, dass Jesus Christus die Menschheit vom Joch der Gesetze des Alten Testaments befreit und ihr die neuen Gebote für das Neue Testament gibt. Im ähnlichen Zusammenhang stellt Sehm die folgende Behauptung auf, dass man Paul Ackermann als Prophet und Messias der neuen Glückseligkeit in Mahagonny und seine Lebensgeschichte als "eine Parodie des Neuen Testaments" interpretieren kann.³²

Die Religiosität von Mahagonny unterscheidet sich von Anfang an von der christlichen Weltanschauung. Durch das Spiel im Spiel *Gott in Mahagonny*, das als "eine Art letztes Spiel" in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* gilt, kann man nun ein konkretes Gottesbild

³⁰ Sehm, Gunter G.: Moses, Christus und Paul Ackermann, S. 86.

³¹ Vgl. Ebd., S. 86-87.

³² Ebd., S. 92.

Mahagonnys entwerfen.³³ Während das auserwählte Volk Israel fest in der Tradition des Glaubens an einen einzigen heiligen Gott verwurzelt ist, ist Mahagonny eine ungläubige Gesellschaft, in der man eine im frommen Sinne verstandene Existenz Gottes negiert oder verspottet. Wenn der Gott Israels von seinem Volk als der allmächtige Schöpfer verehrt wird, ist der Gott Mahagonnys hingegen ein bloßer Gegenstand der Verachtung und Verhöhnung. Der christliche Gott wird im Allgemeinen als ein barmherziger Gott symbolisiert: Er tritt nicht für die Starken, sondern für die Schwachen ein. Er liebt vielmehr die Armen als die Reichen. Er ist ein guter Hirt, der ständig seine Schafe behütet. Der Gott Mahagonnys tritt im Gegensatz dazu als eine unmoralische und abgefallene Erscheinung in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf: Er ist ein Säufer, der andauernd trinkt. Er ist ein grausamer Gott, der sein Volk nicht liebt, sondern alle gern zur Hölle schicken will. Durch dieses Spiel *Gott in Mahagonny* deutet Brecht an, dass der über eine kapitalistische Gesellschaft herrschende Gott im Wesentlichen zur gleichen Gruppe der Bourgeoisie gehört, die die Arbeiterklasse ausbeutet:

An einem grauen Vormittag
 Mitten im Whisky
 Kam Gott nach Mahagonny
 Mitten im Whisky
 Bemerkten wir Gott in Mahagonny.³⁴

Gegensätzliche Gottesbilder, die jeweils in Mahagonny und in der Tradition des Christentums erscheinen, spiegeln sich auch in ihren voneinander abweichenden Messiasbildern wider, die sich jeweils auf

³³ Weigel, Sigrid: "Gott in Mahagonny". Walter Benjamin liest Brecht, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 255.

³⁴ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 385.

Jesus Christus und auf Paul Ackermann beziehen. Der erstere wird als hingebender Messias dargestellt, der die verdorbenen Sünder endlos liebt und sie ständig zum heiligen Volk Gottes bekehren will. Der letztere stürzt zwar die alte ungerechte und diktatorische Herrschaft der Begbick, aber seine neue Reform trägt jedoch bloß dazu bei, die Mahagonny-Bewohner zu einem schlimmeren Zustand vom anarchistischen Chaos und zügellosen augenblicklichen Genussleben zu verleiten. Das durch Paul verkörperte Messiasbild Mahagonnys ähnelt dem Image eines religiösen Sektenstifters, der seinen Gläubigen Honig um den Bart schmiert und sie am Ende miserabel ruiniert:

[...] es ist alles erlaubt. Aber mit seiner Parole 'Es ist nichts verboten!' entwirft er zugleich ein neues Menschenbild, [...] ein atavistisches Triebwesen, einen Baal, dem er im Tonfall eines frommen Chorals sein 'carpe diem' predigt, den schrankenlosen Augenblicksgenuß: 'Laßt euch nicht verführen. Es gibt keine Wiederkehr.' [...]. Dem 'Du sollst nicht' wird das 'Du darfst es' entgegengehalten.³⁵

Mahagonny ist im Grunde eine ungläubige und entheiligte Gesellschaft. Daher erscheint es sehr ironisch und lächerlich, dass der Messias dieses Mahagonnys immer noch die Ehrfurcht vor dem heiligen Gott der Liebe und Gerechtigkeit ausdrückt. Kurz vor seiner Hinrichtung wirft Paul eine Frage nach der Existenz Gottes an die Begbick auf: "Ihr wißt wohl nicht, daß es einen Gott gibt?"³⁶ Als eine hohnlachende Antwort auf seine Frage lässt sie das Spiel *Gott in Mahagonny* spielen. Die Tatsache, dass Dreieinigkeitsmoses, der zur Gruppe der verderbten Stadtgründerin Begbick gehört, die Rolle Gottes spielt, gibt zu verstehen, dass der Gott

³⁵ Sehm, Gunter G.: Moses, Christus und Paul Ackermann, S. 89f.

³⁶ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 384.

Mahagonnys denselben Standpunkt der Stadtstifter-Klasse repräsentiert, und zwar dass sich das Gottesbild von der Ausbeuterklasse der kapitalistischen Gesellschaft in der Erscheinung des Mahagonny-Gottes widerspiegelt. Paul tritt zunächst als die Figur des im schlechten Sinne verstandenen Mahagonny-Messias auf und übt böartige Einflüsse auf die Mahagonny-Bewohner aus. Aber er zeigt später endlich die Erscheinung eines guten Messias, der den Leuten die Botschaft über die Wahrheit der Stadt mitteilt und somit sie auf den guten Weg leiten will, nachdem er den wahren Zustand der scheinbaren Utopiestadt Mahagonny und seine bisherige Unwissenheit erkennt. Hierbei zeigt sich sein Respekt vor dem wahren Gott als Beschützer der Liebe und Gerechtigkeit, ähnlich wie er in der Todesstunde immer noch von der humanistischen Freundschaft und Liebe träumt. Das Gottesbild, wonach Begbick und seine Gefolgsmänner streben, ist dagegen eine Art der Satire über die abgefallene Religiosität der unter dem kapitalistischen System wohnenden Bürger und spöttelt damit über das Heiligenbild Gottes und sein Urteilsvermögen über Gutes und Böses. Mit dem Spiel *Gott in Mahagonny* bringt Brecht ans Licht, dass die Religion unter dem Kapitalismussystem nicht das Gute tut, welches eigentlich als der Kern einer Religion fungieren soll, sondern ausschließlich dem Interesse der herrschenden Klasse Beistand leistet.

Der Mahagonny-Gott, der stets betrunken ist und den Menschen nicht aus der Not hilft, ist vor allem durch seine Unbarmherzigkeit und Gewalttätigkeit gekennzeichnet, weil er sein Volk auf brutale und gnadenlose Weise zur Hölle abführen will. Die Mahagonny-Bewohner erheben sich zuletzt gegen ihren Gott und treten in den Streik:

Rühre keiner den Fuß jetzt!
 Jedermann streikt. An den Haaren
 Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen
 Weil wir immer in der Hölle waren.³⁷

Die kapitalistische Gesellschaft, in der das Kapitalismussystem wie ein Paradies auf Erden verschönert wird, ist, vom Standpunkt der marxistischen Soziologie aus gesehen, immer nichts anderes als eine irdische Hölle. Brecht ironisiert im Spiel *Gott in Mahagonny* erstens die heuchlerische Religiosität der kapitalistischen Ausbeutergesellschaft und sagt zweitens durch die Blumen, dass man den Streik sowohl gegen die herrschende Klasse des Kapitalismussystems als die Ausbeuterklasse als auch gegen die mit dieser unter einer Decke steckenden Religionen ausrufen soll.

2.5 Die Utopie vom Jüngsten Gericht in Mahagonny

Es wurde bereits festgestellt, dass sich die Thematik über Aufschwung und Niedergang Mahagonnys in zwei selbständig verlaufenden Handlungen resümieren lässt: Wenn die erste Handlung (Szenen 1 – 10) von der Entstehung der Stadt Mahagonny bis hin zu ihrer wegen des Hurrikans ausbrechenden Krisensituation erzählt, berichtet die zweite Handlung (Szenen 11 – 20) die Ereignisse vom nochmaligen Aufschwung der Stadt Mahagonny nach den neuen Gesetzen der menschlichen Glückseligkeit bis zu ihrer unvermeidlichen grausamen Apokalypse. Es handelt sich beim ersteren um die Mahagonny-Gesellschaft unter der strengen Herrschaftsordnung der Witwe Begbick und beim letzteren um den anarchischen Zustand der Stadt unter der Führung von Paul

³⁷ Ebd., S. 386.

Ackermann. Diese zwei verschiedenen Fabeln behandeln jeweils ihr eigenes Thema über Aufstieg und Fall Mahagonnys als voneinander unabhängige Handlungen. Das Schicksal der Stadt Mahagonny wird hierbei parallel zur Lebensbahn der Hauptfigur Paul Ackermann erzählt.

Die Stadt Mahagonny verlockt die Leute mit vielerlei Verheißungen auf Spaß: Eintracht und Ruhe, Gin und Whisky, Mädchen und Knaben, Sieben Tage ohne Arbeit, Freizeitaktivitäten wie Schlafen, Rauchen, Angeln und Schwimmen. Die "Unzufriedenen aller Kontinente" drängen sich an die Goldstadt Mahagonny heran, und diese Stadt erfreut sich einige Jahre lang eines großen Aufschwungs.³⁸ Aber indem die Leute des monotonen Lebens in Mahagonny überdrüssig werden und es verlassen, gerät diese einst florierende Stadt nach und nach in die Klemme. Eine Hurrikan-Warnung wird überraschend für die Stadt Mahagonny ausgerufen. Der Hurrikan, der viele Nachbarstädte Mahagonnys zerstört, macht aber zum Glück um diese Stadt einen Bogen, und Mahagonny und seine Bürger finden eine zweite Chance für deren Wiederbelebung. Obwohl der Hurrikan eine metaphorische Warnung vor dem tatsächlich bevorstehenden wahren Untergang symbolisiert, ziehen Paul und die Mahagonny-Bewohner keine Lehre daraus, sondern geraten immer mehr in Ekstase des Genusses.

Paul erfindet die "Gesetze der menschlichen Glückseligkeit" in der Nacht des Hurrikans.³⁹ Er setzt die früheren Verbotsgesetze der Begbick außer Kraft und verkündet stattdessen seine neuen Mahagonny-Gesetze "Du darfst es!".⁴⁰ Sein anarchistisches Lebensverhalten, das aber nach wie vor weiter auf Geld beruht, wird somit zum neuen Leitprinzip der Stadt: Man

³⁸ Ebd., S. 339.

³⁹ Ebd., S. 355.

⁴⁰ Ebd., S. 358f.

darf hier alles tun, solange man Geld hat. Seine neuen Gesetze verschlechtern die Krisensituation Mahagonnys und bringen die gesamte Stadt in starke Verwirrung, die nicht mehr zu retten ist.

Die Situation ist voller Ironie, wie Paul, der den anderen eine Grube gräbt, letztendlich selbst hineinfällt. Er muss also laut dem von ihm selbst festgesetzten Gesetz verhaftet werden. Paul steht nur deswegen unter Anklage und sieht dem Tod ins Gesicht, weil er seine Zeche für drei Flaschen Whisky und eine Schachtel Zigaretten nicht bezahlen kann. Er macht sich jetzt erst von seinem vergangenen Irrtum frei und enthüllt den Mahagonny-Bewohnern die verfälschte Wahrheit der Goldstadt Mahagonny. Aber die äußerst erschwerte Problemsituation Mahagonnys kann nicht mehr verbessert und gerettet werden. Die Mahagonny-Bewohner gewinnen trotz Pauls Hinrichtung keine neuen Erkenntnisse über ihre Stadt und jagen dem leeren Traum von Gold und Genuss unbelehrt und unverändert weiter nach. Der Untergang Mahagonnys erscheint jetzt nicht mehr vermeidbar. *“In zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle demonstrieren in den letzten Wochen der Netzstadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale – unbelehrt.”*⁴¹ Auch wenn die ganze Stadt in Brand gerät, ziehen die Demonstrationzüge bloß durcheinander und gegeneinander ohne Ende: “Für die Teuerung”, “für den Kampf aller gegen alle”, “für den chaotischen Zustand unserer Städte” und “für den Fortbestand des goldenen Zeitalters”.⁴² Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zieht am Ende den Vorhang mit dem folgenden Schluss zu: “Können uns und euch und niemand helfen.”⁴³

⁴¹ Ebd., S. 386.

⁴² Ebd., S. 387.

⁴³ Ebd., S. 389.

Die Apokalypse Mahagonnys beschreibt, vom Standpunkt des marxistisch orientierten Stückeschreibers aus betrachtet, eine unvermeidbare Schattenseite der kapitalistischen Gesellschaft als einer Dystopie.⁴⁴ Brecht, der zur Schaffenszeit seiner *Mahagonny*-Oper mit dem Studium der marxistischen Soziologie begann, unterwarf dementsprechend die wahre Wesenheit des Kapitalismus einer kritischen Prüfung durch sein Opernprojekt *Mahagonny*. Aber dahinter versteckte sich seine wahre Hoffnung auf die Verwirklichung eines sozialistischen Staates, der auf den marxistischen Idealen basiert. Karl Marx sieht den Kommunismus als das höchste ideale Entwicklungsstadium der Menschheit an, das durch den Klassenkampf der Arbeiterklasse erreicht werden kann, während er den Kapitalismus als eine Gesellschaft voll von Elend und Ausbeutung betrachtet, die unbedingt aus dieser Welt geschafft werden soll.⁴⁵ In der kapitalistischen Gesellschaft, die von der monopolistischen ökonomischen Macht der Bourgeoisie beherrscht wird, findet Marx zufolge ein Klassenkampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat statt. Die Arbeiterklasse ergreift dabei zuletzt die politische Macht und hebt die Institution des Privateigentums und die Ausbeutung der Bourgeoisie auf. Und sie baut schließlich eine idealistische klassenlose Gesellschaft auf, in der das Kapital gleich verteilt wird.

Die kapitalistische Gesellschaft enthält jedoch bereits innere Widersprüche in sich selbst, bevor die proletarische Revolution ausbricht. Die ungerechte Neuverteilung des Reichtums, die das negativste Merkmal des kapitalistischen Wirtschaftssystems kennzeichnet, verursacht – Marx

⁴⁴ Vgl. Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 165-166.

⁴⁵ Vgl. Stapelfeldt, Gerhard: Zur deutschen Ideologie. Soziologische Theorie und gesellschaftliche Entwicklung in der Bundesrepublik Deutschland, Münster 2005, S. 268.

zufolge - einerseits die gesellschaftliche Unruhe wegen der Zwietracht unter den Klassen und erregt andererseits weiterhin eine Panik in der Finanzwelt wegen der inneren Widersprüche wie das Ungleichgewicht von Produktion und Konsum oder die Überproduktion. Die kapitalistische Gesellschaft gerät daher immer tiefer in die gesellschaftlich und wirtschaftlich unüberwindbare Krise und muss zuletzt mit dem unvermeidbaren grausamen Zusammenbruch enden. Die *Mahagonny*-Oper veranschaulicht die sich zuspitzenden Krisensituationen der Klassengegensätze und der wirtschaftlichen Konfusionen, die kurz vor dem Untergang der kapitalistischen Gesellschaft in Gang kommen sollen, wie die marxistische Theorie behauptet. Brecht will vor der bevorstehenden Apokalypse des Kapitalismussystems dadurch warnen, dass er ein pessimistisches Zukunftsbild der Stadt Mahagonny auf seine Opernbühne bringt.

Die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* berichtet auf der einen Seite von der eschatologischen Schicksalsgeschichte über den notwendigen Misserfolg einer Stadt als der wirtschaftlich-gesellschaftlichen Gemeinschaft und auf der anderen Seite von einem Helden, der einen elenden Tod erleidet, indem er - beim Aufstand gegen die herrschende Klasse der Stadt – seine Stadtreform nicht mit den richtigen soziologischen Sichtweisen, sondern auf die noch extrem irritierende Art und Weise des kapitalistischen Anarchismus durchführt. Was zuerst als idealistische Gegenründung zu der bestehenden kapitalistischen Gesellschaft gedacht ist, stellt sich als ein falsches, nicht lebbares Paradies heraus, weil sie auf dem Geld, also einem falschen gesellschaftlichen Fundament, aufgebaut ist. Zwar scheint Paul Ackermann zu Beginn ein Erlöser zu sein, der die hoffnungsvolle Zukunft für die am Rande des

Untergangs stehende Gesellschaft bringt, jedoch sinkt er am Ende zu einem bloßen prahlerischen Helden, der ein inhaltleeres Nichts zur Folge hat, weil seine Reform auf Sand gebaut ist, und zwar auf der Vergänglichkeit von Geld. Das falsche Paradies Mahagonny entpuppt sich als Hölle, und dessen Reformen kann ebenfalls keine bessere Gesellschaftsordnung und keine anderen Auswege präsentieren. Die Stadt Mahagonny geht am Ende in absoluter Anarchie unter, und ihr Held Paul Ackermann wird gnadenlos auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Die Oper endet zuletzt mit dem Geschrei des Volkes "Können uns und euch und niemand helfen."

2. 6 Grundsätzliche Überlegungen zur Analyse der *Mahagonny*-Oper

Der Name Mahagonny stellt das Symbol des Kulinarischen dar. Das Mahagonny metaphorisiert zum einen die Kunstform Oper, die langwierig in der bürgerlichen Gesellschaft als Genussmittel der Bürger dient und somit den kulinarischen Charakter trägt. Das Mahagonny stellt zum anderen die Metapher der Kapitalismusgesellschaft dar, die den Leuten das Geld mit Hilfe des Späßes abnimmt und daher deren eigentlicher Inhalt das Vergnügen ist.

Die bestehende Oper und die kapitalistische Gesellschaft stimmen darin überein, dass sie beide die Kulinarik für die Bewahrung ihrer erworbenen Rechte verwenden. Die Leute verfolgen gelegentlich die Neuerungen für die Verbesserung der bestehenden Kunstform oder der bestehenden Gesellschaft, damit sie mehr Publikum mobilisieren oder mehr Geld verdienen können. Aber hierbei werden Neuerungen nicht berücksichtigt,

die zum Funktionswechsel der Kunst oder der Gesellschaft führen könnten. Brecht macht die Oper und die Kapitalismusgesellschaft selbst zum Gegenstand des Theaters in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, um die Opern- und die Kapitalismusfunktion gründlich zur Debatte bringen zu können.

Die *Mahagonny*-Oper als solche bedeutet einen Versuch, "das Lehrhafte auf Kosten des Kulinarischen [...] stärker zu betonen".⁴⁶ Sie will also "aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand" entwickeln und "gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane" umbauen.⁴⁷ Das Mahagonny als Kunst- und Gesellschaftsform ist zwar immer noch so kulinarisch, aber hat jedoch eine "gesellschaftsändernde Funktion", denn "es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion" und "es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt".⁴⁸

Dass der Mensch einen Sinn durch die Literatur gewinnt, heißt in anthropologischer Hinsicht, dass er eine Selbstverwirklichung und eine Selbstdarstellung versuchen kann, indem er die literarische Unbestimmtheit durch eigene Kreativität ausfüllt. In diesem Zusammenhang wird das Mahagonny zur Erreichung des Zieles Brechts benutzt, das bei der Studie von gesellschaftlichen Problemen erlangte Erkenntnisergebnis soziologisch zu experimentieren. Eine Utopie symbolisiert ein Nicht-Ort, der nur in gedanklicher Konstruktion und in einer imaginierten, räumlich oder zeitlich entfernten Welt erreichbar ist. Die Utopiestadt Mahagonny in diesem Sinne

⁴⁶ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper "*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", S. 133.

⁴⁷ Ebd., S. 133.

⁴⁸ Ebd., S. 132.

stellt einen Unbestimmtheits-Raum dar.⁴⁹ Brecht benutzt den Unbestimmtheits-Ort Mahagonny als Werkzeug der Satire für die Kritik am Kapitalismussystem in Anlehnung an die marxistische Weltanschauung und füllt daher diesen leeren Ort mit den Bildern der dystopischen Kapitalismuswelt auf.

Mahagonny als ein Utopiemodell bedeutet bei Brecht keineswegs einen vollendet konzipierten Utopietyp, sondern bleibt ein Unbestimmtheits-Modell, welches er weiterhin untersuchen kann. Die Entstehungszeit der *Mahagonny*-Oper gilt - nach der in der Brecht-Forschung weitverbreiteten Phasentheorie - als eine Übergangszeit, in der sich Brecht von einem Subjektivisten der ersten Schaffensperiode zu einem Objektivisten der zweiten Periode entwickelt.⁵⁰

Wesentliche Charakterzüge von Brecht, der sich in dieser Übergangszeit befindet, spiegeln sich vor allem in der Hauptfigur der *Mahagonny*-Oper, Paul Ackermann, wider. Paul zeigt also gleichzeitig beide komplexen Merkmale des anarchistischen Subjektivisten Baal von Brechts Erstlingswerk und des anfänglichen Objektivisten, der gerade soziale Ursachen gesellschaftlicher Probleme zu erkennen beginnt. Die Existenz Pauls kann den prozesshaften gesellschaftlichen Entwicklungszustand von Brechts innerem Selbst andeuten. Die Oper lässt dort den Vorhang fallen, wo Paul zwar Fragen aufwirft, aber noch keine Lösungen findet. Dieses erinnert an Brechts damaligen sozialen Erkenntnisstatus in der Verfassungszeit der *Mahagonny*-Oper. Mit dem Studium des Marxismus, das ähnlich zur Entstehungszeit der *Mahagonny*-Oper angefangen wurde,

⁴⁹ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 331.

⁵⁰ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln, zwei Bände, Frankfurt am Main 1987, S. 296.

tat er den ersten Schritt, den Hintergrund von gesellschaftlichen Problemen aus marxistischer Perspektive zu betrachten, erreichte jedoch noch kein Niveau der vollständigen Analyse von strukturellen Widersprüchen des Kapitalismus. Der damalige junge Autor Brecht hielt sich selbst noch nicht für einen Marxisten und begann erst gerade damit, Probleme des Kapitalismus aus sozialkritischem Interesse zu studieren und ihre Lösungen zu finden. Von Paul Ackermann im Stück kann man auf den Status quo von Brechts innerlichem bzw. gesellschaftlichem Selbstbild in dieser Phase schließen.

Brecht beschrieb zwar eine gelungene Satire über die geldgierige Mahagonny-Gesellschaft und ihr grausames Ende, war aber noch nicht in der Lage, die konkrete Analyse von Problemen nach der marxistischen Wirtschaftslogik durchzuführen. Daraus kann man weiterhin schließen, dass dieses Stück dem Stückeschreiber einen Unbestimmtheits-Raum übrig lässt, den er noch künftig durch das weitergehende Soziologie-Studium komplementieren kann und der als freier Raum für seine demnächst stattfindenden weiteren Schöpfungen wirkt, und zwar als Unbestimmtheits-Bedingung für seine nächsten Schöpfungen. Brecht benutzt das Mahagonny-Konzept als Werkzeug dafür, seine gewonnenen soziologischen Kenntnisse zu experimentieren.

Die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* gilt als eine Parabel auf die kapitalistische Bürgergesellschaft, die im Stück parodistisch und hyperbolisch verspottet wird. Was die utopische Metapher Mahagonny angeht, so werden viele bekannte utopische Themen, die das gewöhnliche Leben des Kleinbürgers charakterisieren, zum Ausdruck gebracht, und zwar die Lebensanschauungen über materialistische

Begierde, Liebe, Freundschaft, Arbeit, Religion und Aktivität der Freizeit. Brecht nimmt diesen gewöhnlichen Sujets das Allgemeine, Selbstverständliche und Bekannte und gestaltet diese mit Hilfe der Verfremdungstechnik zu den Formen der für eine dystopische Welt geeigneten negativen, unmenschlichen und kränklichen Vorstellungen um. Um ein kritisches Gleichnis für eine dem Kapitalismussystem unterliegende Chaosgesellschaft hervorzubringen, verwendet er die verfremdende Sichtweise, wodurch er Widersprüche dieser Gesellschaft absichtlich bis zum Exzess treiben kann.

Die in diesem Stück dargestellten utopischen Vorstellungen erscheinen übertrieben, unrealistisch und nicht akzeptabel, wenn man sie vom bislang gesellschaftlich allgemein geltenden Standardmaßstab aus sieht. Aber die Beurteilungsrichtlinie hierfür beruht auf der marxistischen Ideologie des Stückeschreibers. Die Folgerung, die Brecht aus diesen negativen Utopievorstellungen ziehen will, ist, dass sein Publikum die Utopietypen, die für das Ideal einer im wirklichen Sinne besseren Welt geeignet sind, anhand des Gesetzes von der Negation der Negation dialektisch entwickelt. Wolfgang Iser fordert die Voraussetzung der Intersubjektivitäts-These, um die willkürliche und übersubjektive Rezeption des Lesers zu verhindern. Brecht verlangt auf ähnliche Weise von seinem Zuschauer, dass er den aus dem offenen Schluss der Oper entstehenden Unbestimmtheits-Raum nicht durch eine unbegrenzt subjektive Rezeption komplementiert, sondern diese Leerstellen des Stückes in Anlehnung an den Gesichtspunkt der von ihm als objektives Kriterium gewählten, marxistisch orientierten Soziologie konkretisiert.

Während der Marxismus als Beurteilungsmaßstab für ein objektives

Wissenschaftskriterium im Zusammenhang mit der Brecht-Literatur gilt, liefert die dialektische Denkweise dem jeweiligen Publikum einen Aspekt der Unbestimmtheit und anschließend die philosophische Grundlage für die unterschiedliche Rezeptierbarkeit. Dieser Punkt stellt einen ähnlichen Zusammenhang zwischen Brechts Literaturästhetik und Iser's Intersubjektivitäts-These her, wobei Iser objektive Elemente der Textstruktur und subjektive Elemente des Lesers miteinander verknüpft und schließlich die Bedingung der intersubjektiven Rezeption präsentiert. Brechts Geisteswelt besteht aus zwei einander widersprechenden Zusammenhängen, also der auf die Humanität gerichteten idealistischen Dialektik Hegels und dem alles Wirkliche einschließlich Welt, Gesellschaft und Menschen als Materie interpretierenden marxistischen Materialismus. Er erklärt einerseits gesellschaftliche Phänomene in Anlehnung an das Wirtschaftsgesetz des Materialismus und unterstützt andererseits zugleich eigene Interpretationen des jeweiligen Menschen durch die Offenheit des Theaterstückes. An dieser Stelle könnte behauptet werden, dass Brecht wie bei Iser ebenso nach dem Intersubjektivitäts-Kriterium in der literarischen Interpretation strebt, indem er beide Bestandteile, nämlich den als objektive Kriterien zu geltenden Materialismus und die als Unbestimmtheits-Prinzip wirkende dialektische Methode, in seinem Theater miteinander kombinierend verwendet.

Das höchste Ziel von Brechts Kunsttheorie ist die Erkenntnis. Der Zuschauer kann beim Theater mitdiskutieren und über die Bewältigung der Wirklichkeitsprobleme nachdenken. Die im vorigen Abschnitt dargestellte Problematik über utopische Glücksphantasien in der Netzestadt Mahagonny kann nun in Betracht gezogen werden:

Wird im ersten Teil eine (aus der warenproduzierenden und – konsumierenden Wirklichkeit extrapolierte) Freizeitutopie als Satire überlieferter Sozialutopien vergegenwärtigt, bildet das Schlußbild die Inversion der Utopie als Apokalypse. Im Zentrum jedoch steht die [...] Alternative einer hedonistischen Subjektutopie. Sie ist an das intensiv erlebende Ich und an das augenblickshafte Jetzt gebunden und entwirft kein Zukunftsbild.⁵¹

Damit deutet Brecht an, dass die kapitalistische Gesellschaft, in der man bloß epikureischem und augenblicklichem Genuss nachjagt und damit keine optimistische Vision der Zukunft vorbringt, schließlich einem anarchistischen Zusammenbruch gegenüberstehen wird. Eine solche Gesellschaft, die allein vom kapitalistischen Warengesetz beherrscht wird und dem Egoismus und dem anarchistischen Verhalten des Menschen Vorschub leistet, hat keine Überlebenschance. Brecht bezweckt, dass sich der Zuschauer ein objektivistisch-kritisches Urteil über das kapitalistische Gesellschaftssystem Distanz haltend bildet, während er sich die Oper ansieht.

Die Oper zwingt den Zuschauer in einen dialektischen Erkenntnisprozess hinein, der ihm den wirklichen Zustand der kapitalistischen Gesellschaft deutlich macht. Die überspitzte Darstellung der kapitalistischen Paradiesstadt und die Entlarvung der darin innewohnenden gesellschaftlichen Widersprüchlichkeit als ironische bzw. satirische Verfremdung führen dazu, dass die lügenhaften Utopien Mahagonnys kritisch zu bedenken sind. Brecht versucht, zwar die grundsätzlichen Widersprüche und die verheerenden Folgen des Kapitalismus in provokativer Weise aufzuzeigen, zeigt aber keinen Gegenvorschlag. Stattdessen überlässt er es dem kritischen Urteil des Zuschauers, der die

⁵¹ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 167.

Opernaufführung ansieht.

Die Logik von Frage und Antwort liegt dem Verstehen der *Mahagonny*-Oper zugrunde. Die Oper *Mahagonny* bildet eine Antwort Brechts auf die lange von manchen Intellektuellen gestellten Fragen nach strukturellen Problemen der Kapitalismusgesellschaft. Er versucht hierbei also, die von bisherigen Gebildeten aufgeworfenen und als eine Art der Unbestimmtheits-Form überlieferten sozialen Fragen zu erhellen. Brecht überträgt diese Methode der Logik von Frage und Antwort auch auf die Rezeption des Publikums und stellt seinen Zuschauern dieselbe Frage durch seine Oper. Er formuliert eine Fragestellung an sein Publikum, indem er lediglich negative Seiten des Kapitalismus in der *Mahagonny*-Oper zeigt, aber ihre Lösungen nicht liefert. Seine Frage wirkt als Leerstelle im Stück, die vom Publikum auf eigene Weise konkretisiert werden soll. Das Publikum darf sich dabei nicht in die dystopische Welt Mahagonnys hineinversetzt fühlen, sondern muss diese mit der vernünftigen und wissenschaftlichen Rezeptionshaltung durch die Distanznahme betrachten.

Dass der Zuschauer eine eigene Antwort auf die Frage des Stückeschreibers gibt, bezeichnet mit anderen Worten den Konkretisationsakt des Rezipienten, der im Rezeptionsvorgang stattfindet. Mahagonny zeigt sich dem äußeren Anschein nach als ein Paradies, verrät jedoch nach kurzer Zeit seine wahre Substanz als eine Hölle. Indem der Zuschauer diese widersprüchliche Doppelseitigkeit von Mahagonny beobachtet, muss er die Wahrheit der Mahagonny-Gesellschaft erkennen und nachfolgend eine bessere utopische Vorstellung als eine dialektische Synthese entwickeln. Brecht zeigt also nur die Zustände von These und Antithese dieser Gesellschaft im Stück und überlässt dem Publikum die

dialektische Synthese. Die Utopie Mahagonny wird nicht nur im Schöpfungsakt des Autors, sondern auch im Rezeptionsvorgang des Publikums als Mittel für soziologische Experimente benutzt. Das Publikum kann das Ergebnis der durch das Stück gewonnenen Erkenntnis darauf anwenden, eine politisch und sozialistisch bessere Idealgesellschaft zu entdecken, wie der Stückeschreiber seine bei der Studie der Soziologie erhaltenen Kenntnisse durch das Mahagonny-Konzept experimentiert.

Dass der Zuschauer selbst eine eigene utopische Welt erzeugt, heißt, dass er die Ideen, die er durch die Erfahrungen des Lesens oder des Theaterbesuches gewann, erneut in seiner eigenen Phantasiesprache reformuliert. Es handelt sich hier um die Selbstinszenierung des Zuschauers, die er im eigenen Spielraum der literarischen Unbestimmtheit gestaltet. Dabei ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass das Kriterium der Intersubjektivität, das für die Rezeption des Brechtschen Theaters geltend gemacht werden kann, vorausgesetzt werden soll. Brecht erwartet von seinem Zuschauer, dass er seine imaginäre Konkretisation des Theaterstückes im Anschluss an die Grundlage der marxistischen Soziologie leistet. Aber noch viel wichtiger für ihn ist, dass die Konkretisation seines Publikums nicht nur begrenzt in seiner Vorstellung oder in seinem Bewusstsein geschieht, sondern auch weiterhin in seinem wirklichen Lebensbereich zur Geltung gebracht wird. Hierbei ist die Rede von seiner These, dass ein wirklich zu einer Erkenntnis gelangender Mensch unbedingt eine Veränderung zur Folge haben muss. Die Konkretisation der *Mahagonny*-Oper durch den Zuschauer bietet ihm die Gelegenheit, die Entwicklung seines sozialen Selbsts zu zeigen. Das heißt, dass er sich dabei zu einem sozialkritischen Bewusstsein erziehen und sogar eigene sozialistische Utopievorstellungen schöpferisch produzieren

kann. Wenn die Konkretisation des Zuschauers tatsächlich die Veränderung seines individuellen Lebensbereiches und seiner sozialen Umgebungen nach sich zieht, heißt es dann, dass er seine schöpferische Fähigkeit ebenso auch als ein aktiver Reformierender seines eigenen Lebens und seiner Gesellschaft zeigt.

Brechts optimistische Hoffnung darauf, dass er das Publikum und die Gesellschaft durch sein Theater verändern kann, löste jedoch kaum Reaktionen in seinen wirklichen Theaterinszenierungen aus. Die Uraufführung der *Mahagonny*-Oper im Opernhaus in Leipzig im Jahr 1930 gilt insbesondere als einer der größten Theaterskandale der Weimarer Republik. Anhänger der NSDAP protestierten gegen das neue Werk vor dem Operngebäude, und die zornigen Zuschauer behinderten die Aufführung des Stücks selbst. Der Leipziger Skandal der *Mahagonny*-Oper führte nicht nur zum Boykott der dortigen Aufführung, sondern gab auch Anlass dazu, weitere ähnliche Angriffe und die Rücknahmen der Opernaufführungen in anderen Städten hervorzurufen.

3. Die Unbestimmtheits-Ästhetik der Utopievorstellungen in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

3. 1 Der Sinn als ästhetische Wirkung

Die Fiktion bedeutet Iser zufolge eine Kommunikationsstruktur, die dem menschlichen Subjekt etwas über die Wirklichkeit mitteilt. Die Intention des Textes liegt nach Iser in dessen Unbestimmtheits-Funktion für die produktive Rezeptionsaktivität des Lesers. Wenn man seinen wirkungsästhetischen Standpunkt auf die Literaturanthropologie überträgt, so lässt sich daraus die These formulieren, dass die Intention der Literatur im Prinzip der Unbestimmtheit liegt, und zwar in der produktiven literarischen Aktivität des Menschen unter der Bedingung der literarischen Unbestimmtheit. Autor und Leser können ihre eigene Literaturwelt und ihren eigenen Literatursinn dank dieser Unbestimmtheit erzeugen. An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, was Iser unter dem in wirkungsästhetischer Hinsicht definierten Literatursinn versteht.

Da Iser's Lesetheorie in wirkungsorientierter Perspektive an den Text herangeht, stellt sie die Wirkung des Textes in den Mittelpunkt der Untersuchung. Sie versteht den Text nicht als ein Objekt, welches man definieren soll, sondern als eine Wirkung, welche man bei der Lektüre erleben kann.¹ In seiner Lesetheorie fragt Iser also nicht danach, was der Text inhaltlich darstellt, sondern danach, welche Wirkung er auf den Leser ausübt. In diesem Zusammenhang bezeichnet der Sinn oder die Bedeutung des Textes bei Iser nicht die übliche inhaltsorientierte Sicht,

¹ Vgl. Holub, Robert C.: *Reception Theory. A critical introduction*, London 2003, S. 83.

sondern den Aspekt der ästhetischen Wirkung.²

Das Problem der ästhetischen Wirkung, das traditionell nur im Zusammenhang mit der Leserseite erläutert wurde, kann nun bis hin auf die Ebene des Autors erweitert werden, indem der Unbestimmtheits-Begriff in der vorliegenden Arbeit nicht nur auf den Leser, sondern auch auf den Autor angewendet wird. Der Fokus der Aufmerksamkeit verlagert sich damit auf die Fragen, wie die literarische Unbestimmtheit auf den schaffenden Autor wirkt und was er hierbei ästhetisch erlebt. Iser begreift darüber hinaus die ästhetische Wirkung, die der Leser in der Lektüre erlebt, als seinen eigenen Sinn, den er im Lesen generiert.³ In Anlehnung daran ist die ästhetische Wirkung, die der Autor im Schöpfungsakt dank der Unbestimmtheits-Funktion erlebt, ebenso als eigener Literatursinn zu bezeichnen, welchen der jeweilige Autor beim Verfassen eines literarischen Textes konstruiert.

Die grundlegende Bedeutung Mahagonnys liegt in seiner Funktion von Genuss. Durch diese Konzeption enthüllt Brecht, dass sowohl die kapitalistische Gesellschaftsform als auch deren Kunstformen wie das Theater oder die Oper den Aspekt der Gesellschaftskritik unter den Tisch fallen lassen und sich nur dem Aspekt des Vergnügens hingeben. Er weist mit Nachdruck darauf hin, dass die Funktion der Belehrung ebenso wichtig für das künstlerische und gesellschaftliche Leben des Menschen ist. Er vergleicht die Rolle des Autors mit der des Philosophen und betont dadurch, dass der Autor beim literarischen Schaffen unbedingt das Lehrhafte wie das Gesellschaftliche, das Politische und das Philosophische mit dem

² Vgl. Bonnemann, Jens: Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser, S. 7; Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik, S. 250.

³ Vgl. Pany, Doris: Wirkungsästhetische Modelle, S. 14.

Künstlerischen verknüpfen soll. Das Endziel seines Theaters besteht darin, die Menschen, die Gesellschaft und die Welt mit Hilfe der Kunst zu verändern.

Wolfgang Iser versteht den wahren Charakter der Ästhetizität als ein leeres Prinzip, worunter man verschiedene schöpferische Zeugnisse hervorbringen kann.⁴ Er begreift den Lesevorgang als den Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser, wobei ästhetische Erfahrung als kreative Erfahrung der Phantasiekräfte definiert wird, die der Leser beim Ausfüllen der vom Autor im Text eingebauten Leerstellen erlebt. Wie kann der Begriff der ästhetischen Erfahrung nun im Zusammenhang mit dem episch-dialektischen Theater definiert und praktiziert werden?

Der Begriff der Produktivität, der von Brecht in Entsprechung zu seinem politisch-philosophischen Kontext auf seine besondere Weise definiert wird, kann hierfür in die Waagschale geworfen werden:

Auf welche Sphäre des Lebens 'Produktivität' immer bezogen wird – auf die materielle Produktion, auf wissenschaftliche oder auf künstlerische Arbeit –, sie bedeutet stets das Hervorbringen eines Neuen. Brecht, der den Begriff der 'Produktivität' aus der Sphäre der Produktion auf alle Gebiete der menschlichen Tätigkeit übertrug, verstand darunter eine nützliche, verändernde Tätigkeit in allen Bereichen des Lebens [...]: produktiv sein heißt Neues zu schaffen, Menschen und Umstände zu verändern.⁵

Was er unter Produktivität versteht, heißt mit anderen Worten, dass der Mensch eine Veränderung im privaten Leben oder im gesellschaftlichen

⁴ Vgl. Iser, Wolfgang: Die Wirklichkeit der Fiktion, S. 301 und S. 316.

⁵ Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 29.

Umfeld hervorruft.

Literarisches Schaffen heißt bei Brecht nicht nur, dass man eine reale Modellwelt in die literarische Sprache übersetzt. Es soll des Weiteren ein tiefsinniges Ziel einschließen, dass man durch die literarische Darstellung einen erheblichen Einfluss auf das Leben des Menschen und die gesellschaftlichen Bereiche ausüben und dadurch deren Veränderungen zum Resultat führen kann. Es ließe sich hiernach folgern, dass die Brechtsche Literatur nicht den bedeutungsorientierten Standpunkt vertritt, sondern vielmehr vom wirkungsorientierten Standpunkt des Lesers ausgeht. Ihr letztes Ziel wird danach ausgerichtet, dass die literarische Tätigkeit sowohl des Autors als auch des Lesers nicht bloß auf den Bereich der reinen Literatur beschränkt, sondern auch auf die gesellschaftlich-politischen Bereiche erweitert wird. Die literarische Unbestimmtheit bezieht sich hierbei erstens auf den Akt der Konkretisation im ursprünglichen Sinne, die literarische Unbestimmtheit mit den produktiven Ideen des Menschen auszufüllen, nämlich auf die erste literarische Schöpfung des Autors und die vom Leser primär geleistete Konkretisation von Leerstellen im Text. Aber noch wichtiger für Brecht ist, dass sie zweitens sogar als kreative Bedingung dafür dient, Veränderungen sowohl im privaten Leben des Menschen als auch in seinem gesellschaftlichen Leben hervorzurufen. Eine besondere Funktion der Unbestimmtheit, die sich im Zusammenhang mit Brechts Literatur wirkungsästhetisch betrachten lässt, besteht darin, dass der Mensch eine soziale Veränderung durch die Literatur ästhetisch erlebt.

In diesem Zusammenhang lässt sich behaupten: Der Sinn als ästhetische Wirkung, welchen man durch die literarische Unbestimmtheit zu erleben vermag, kann unter Brechts Aspekt bedeuten, dass man eine

bestimmte gesellschaftliche Veränderung durch die Verwendung der literarischen Unbestimmtheit hervorbringt. Das heißt mit anderen Worten, dass man einen sozialen Wechsel durch die produktive literarische Tätigkeit hervorruft. Dass der Autor eine sozialpolitische Veränderung mit Hilfe seines literarischen Schaffens erreicht, heißt, dass er einen Sinn als ästhetische Wirkung durch seine Literatur erlebt. Der Leser kann ebenfalls seinen Sinn im Rezeptionsakt dadurch generieren, dass er eine Veränderung seines sozialen Selbsts und seiner Umgebung auf sich wirken lässt. Die Thematik der ästhetischen Wirkung bezieht sich in Brechts Literatur auf die Frage, ob eine Veränderung von Mensch und Gesellschaft durch die Auswirkung der Literatur stattfindet.

Das Problem der ästhetischen Erfahrung im Sinne von Veränderung ist sowohl das wichtigste Ergebnis der literarischen Unbestimmtheit im Brechtschen Theater als auch dessen wichtigstes Ziel. Es ist an dieser Stelle wichtig zu fragen, inwieweit der Stückeschreiber und seine Zuschauer diese in die Tat umsetzten. Gelang es Brecht, sozialistische Veränderungen zusammen mit dem Wachstum des sozialen Selbsts nach sich zu ziehen, während er sich mit seiner schöpferischen Theaterarbeit beschäftigte? Oder zogen seine Zuschauer eine Lehre aus der Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit, die in seinem Theater thematisiert wurde, und beteiligten sich an der Bewegung für die sozialistischen Reformen in ihren gesellschaftlichen Gemeinschaften, wie es sich der Stückeschreiber wünschte?

Nach dem Studium des Marxismus nahm Brecht sich den marxistischen Gesellschaftstyp zum Maßstab für sein gesellschaftliches Selbst. Er schrieb seine Theaterstücke für dieses sozialistische Ideal und führte einen

sozialpolitischen Kampf für dessen Verwirklichung. Aber sein politisches Idealbild wurde zu seiner Lebzeit niemals erfüllt und blieb als unerfüllte utopische Unbestimmtheit, die er sich lebenslänglich zu Herzen nahm. Brecht erlebte zwar im Inneren die allmähliche Entfaltung seines sozialen Ichs durch die Studie der Soziologie und die literarische Arbeit. Aber der Sinn als ästhetische Wirkung wurde bei ihm als eine stets in einem Entwicklungsvorgang befindliche, unvollendete Gestalt gelassen, indem er die Erfüllung der von ihm gewünschten Idealgesellschaft niemals in seiner Realität erlebte. Auch wenn er die Veränderung seines inneren Selbst erlebte, gelangte er nicht unmittelbar ans Ziel der Umänderung von Gesellschaft und Welt und beließ es beim zukunftsorientierten Unbestimmtheits-Modell als eine Utopie.

Ähnlich wie Brechts politisches Ziel nach einer marxistischen Utopiegesellschaft in seiner Zeit nicht verwirklicht wurde, stieß er kaum auf den idealen Zuschauer seines episch-dialektischen Theaters, wovon er träumte. Im Gegensatz zu den unzähligen weltweiten Aufführungen von Brechts Theaterstücken und dem großen Einfluss seiner Theatertheorie auf die Weltliteratur herrscht im Allgemeinen die Tendenz, dass sehr viele Leute die gesellschaftliche und politische Wirkungskraft der Brecht-Literatur anzweifeln. Und die marxistische Ideologie führte sogar einen Schlag gegen seine literarische Autorität nach dem Ende des Kalten Krieges im Laufe der 1990er Jahre. Um die Problematik der Wirkung Brechts weiterhin in der heutigen Zeit zur Diskussion stellen zu können, benötigt das moderne Publikum daher eine neue vielseitigere und flexiblere Herangehensweise an Brechts Literatur, die nicht mehr von der Sichtweise der politisch-ideologisch gegensätzlichen Zeit des Kalten Krieges ausgeht, sondern aktuell für die von allen ideologisch bedingten Barrieren befreite

moderne Zeit der Entideologisierung geltend gemacht werden kann.

Während die Utopieliteratur im positiven Sinne eine auf die Zukunft gerichtete vollkommene Utopie zum Thema diskutiert, zeigt die Dystopieliteratur ein unfertiges Utopiebild, das eine Gesellschaftsform voller Widersprüche liefert und daher immer noch viele Defizite als Unbestimmtheits-Elemente innehat. Diese verschiedenen Utopietypen nehmen jedoch in der Wirklichkeit beide die Unbestimmtheits-Gestalt an: Der erstere generiert einen Utopietyp, der zwar ein Bestimmtheits-Modell der vollkommenen Idealgesellschaft entstehen lässt, jedoch in der Tat kaum realisierbar ist. Der letztere modelliert eine dystopische Gesellschaft, deren Gegenwart durch einen verzweifelten, hoffnungslosen und destruktiven Mangelzustand charakterisiert ist und die somit ein lückenhaftes Unbestimmtheits-Modell bezeichnet. Und die beiden Modelle stehen dadurch im Einklang miteinander, dass sie die Hoffnung auf eine bessere utopische Gesellschaft in der Zukunft hegen und daher eine kämpferische Haltung gegen Leid und Unglück der jetzigen Zeit zeigen.

Für sein episch-dialektisches Theater bevorzugt Brecht im Allgemeinen den letztgenannten Typ der Dystopie. Er zeigt die Absurdität der Gesellschaft voller Widersprüche, den unfähigen Zustand der Helden auf der Bühne und lässt ohne Lösung den Vorhang fallen. Dieser offene Schluss bedeutet aber für ihn eine Frage, die er an seine Zuschauer weitergibt. Als deren Antwort erwartet Brecht von ihnen, dass sie den leerstehenden Raum der Dystopie im Theaterstück mit den besseren sozialistischen Utopievorstellungen ausfüllen.

Mahagonny, das auf Geld beruht, ist eine auf Sand gebaute Utopiestadt.

Ein auf Sand stehendes Haus stürzt ein, wenn der Wind weht. Auch erkaufte Glückseligkeit Mahagonnys kann jederzeit mit Geldverlust wieder in Dystopie verwandelt werden. Die Voraussetzung für das Glück in Mahagonny ist Geld. Als das Gerücht, dass eine Paradiesstadt gegründet wurde, verbreitet wird, sammeln sich die Unzufriedenen aller Kontinente in der Stadt Mahagonny. Um die Hohlheiten ihres unglücklichen Herzens mit dem Glück aufzufüllen, kaufen sie mancherlei Genuss-Angebote, die von der Stadt Mahagonny bereitgestellt werden. Mahagonny ist ein Raum, wo alle Werte des Menschen mit Geld getauscht werden. Mahagonny entleert alle menschlichen Beziehungen und füllt sie stattdessen mit Geldangelegenheiten auf. Mahagonny ersetzt die Inhalte der geistigen Werte, die die Menschen verbinden, mit Geldeswert. Utopische Vorstellungen, die den Traum der Menschheit bedeuten, werden ebenso ausgeleert und erneut mit dem Mammonismus aufgefüllt. Mahagonny-Bewohner tauschen mancherlei unterhaltsame Konsumgüter wie Essen, Alkohol, Liebe, Sport etc. mit Geld. Sie besitzen anscheinend Ruhe, Eintracht und Unterhaltung. Aber der Spaß, den sie mit dem Geld kauften, kann ihre geistige Befriedigung nicht erfüllen, und ihre Herzen sind noch immer hohl. Paul Ackermann lässt diesen Unbestimmtheits-Zustand von den Herzen der Mahagonny-Bewohner durch den folgenden wiederholten Seufzer erkennen: "Aber etwas fehlt."⁶ Indem es sich enthüllt, dass das erkaufte Glück wesentlich eine Nichtigkeit ist, werden alle auf Geld gebauten Werte von Mahagonny ebenfalls als inhaltsleer bloßgestellt. Daraus ergibt sich, dass alle auf Geld basierenden Utopievorstellungen von Mahagonny schließlich nichts anderes als leere Hüllen ohne Inhalt sind.

Mahagonny ist eine leere Räumlichkeit. Dieser Ort ist zwar voller

⁶ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 348-351.

Genuss-Angebote, diese sind jedoch nur inhaltslose Rede ohne wahres Glück. Eine dystopische Welt ist in dieser Hinsicht ein Unbestimmtheits-Raum, wo es keine wahre Glückseligkeit gibt. Aber diese negativen Leerstellen der Dystopie symbolisieren andererseits auch neue Möglichkeiten des Menschen. Weil dieser Ort leer ist, kann er auch ein hoffnungsvoller Raum sein, den man erneut mit den Bedingungen des wahren Glücks auffüllen kann. Dieses hängt lediglich davon ab, wie man sich darum bemüht. Brechts dialektische Weltanschauung, den Widerspruch als die Triebkraft der Hoffnung zu betrachten, steht im engen Zusammenhang mit dem anthropologischen Standpunkt, das Potenzial des Menschen durch die unvollständigen Unbestimmtheits-Bedingungen möglich zu machen. Das Unbestimmtheits-Prinzip hat zwar seinen Ursprung in einem negativen Zustand, erzeugt jedoch, vom anthropologischen Gesichtspunkt aus gesehen, zuletzt wichtige Bedingungen für die Schaffenskraft des Menschen. Brechts Theater zeigt ebenso anfangs nur negative Zustände von Mensch und Gesellschaft auf der Theaterbühne, bewirkt aber dadurch einen positiven Schluss als einen dialektischen Gegeneffekt bei seinem Publikum.

Mahagonny ist ein Unbestimmtheits-Ort für Brechts soziologische Experimente, in dem er die kapitalistische Gesellschaft aus der verfremdenden Sicht reanalysiert und den er somit mit allerlei falschen Utopiephantasien des Kapitalismus satirisch ergänzt. Brecht füllt die Oper *Mahagonny* mit Ausdrücken der negativen Seiten des Kapitalismus an und lässt ihren Schluss offen stehen. Der leere Raum vom offenen Schluss wird normalerweise als die Bedingung für die Konkretisation des Zuschauers verstanden. Aber im Brechtschen Theater dient er sowohl für den Zuschauer als auch für den Stückeschreiber als Raum für die kreative

Konkretisation und als Erkenntnisort für die Entdeckung von ihrem jeweiligen Sinn durch die Literatur. Die Unbestimmtheits-Bedingung, die Brecht durch die Metapher Mahagonny intendiert, soll erstens als ein Möglichkeits-Raum fungieren, den der Zuschauer mit den neuen Utopiebildern, die er in Anlehnung an den soziologischen Kenntnissen entwickelt, auffüllen kann. Sie soll zweitens weiterhin als ein offener Spielraum für die Schaffensgelegenheit von Brecht aufgefasst werden, wo er das durch das Schaffen der *Mahagonny*-Oper gewonnene Erkenntnisresultat, nämlich das von ihm wahrhaftig gehoffte Ideal von einem sozialistischen Staat, in seinen nächsten Stücken dialektisch weiterentwickeln kann.

Im Zusammenhang damit, dass der Autor und der Zuschauer jeweils ihren eigenen Sinn durch die *Mahagonny*-Oper generieren, stellt sich die Frage, ob die beiden Seiten über denselben Maßstab für ihre Beurteilung über die idealistische Gesellschaftsform verfügen. Eine soziale Gruppe oder Kategorie, an deren gesellschaftlichen Maßstäben ein Individuum seine eigenen Einstellungen, Normen und Werte orientiert, wird vom amerikanischen Sozialforscher Herbert H. Hyman als 'Bezugsgruppe' oder 'Referenzgruppe' bezeichnet.⁷ Unabhängig davon, ob dieses Individuum seiner Bezugsgruppe angehört, versteht es sie als ein positives Vorbild und identifiziert sich mit deren sozialen Prinzipien.

Im Anschluss daran lässt sich sagen, dass die 'Referenzgruppe', wozu Brecht gehören möchte, ein auf der marxistischen Soziologie basierender

⁷ Vgl. Hyman, Herbert H.: Reference Groups, in: Sills, David (Hrsg.): International Encyclopedia of the Social Sciences, Vol. 13., New York 1968, S. 353-359; Hyman, Herbert H. / Singer, Eleanor (Hrsg.): Readings in reference group theory and research, London 1968.

Staat ist. Sowohl das sich durch die *Mahagonny*-Oper zum Ziel setzende Utopia als auch der Sinn des Stückes als ästhetische Wirkung, welchen sein soziales Ich im Schaffensprozess ästhetisch erlebt, werden unmittelbar von Werten und Normen dieser Gesellschaft beeinflusst. Es versteht sich natürlich von selbst, dass die von Brecht gewünschte 'Bezugsgruppe', die seinem idealen Publikum als normative Bezugsgröße dienen soll, ebenfalls die marxistisch orientierte Gesellschaft darstellt. Was die vom Stückeschreiber bei seinem idealen Zuschauer gehegte Erwartung angeht, so lässt sich sagen, dass auch sein Zuschauer seinen eigenen Sinn unter demselben sozialistischen Standpunkt wie der Stückeschreiber hervorbringt.

Aber die Wirkungskraft des Brechtschen Theaters wird, wie bereits besprochen, als sehr skeptisch oder negativ beurteilt. Die Bedeutungen eines Theaterstückes von Brecht, welche sich von unterschiedlichen Zuschauern erzeugen lassen, können daher weit von seiner Erwartung entfernt liegen und nur im sehr beschränkten Rahmen mit dem Ideal von Brecht übereinstimmen. Und es erscheint umso zweifelhafter, dass das - von den politisch-ideologischen Konflikten zwischen Kapitalismus und Kommunismus befreite - Publikum des 21. Jahrhunderts der ursprünglichen politischen Intention des Stückeschreibers für die *Mahagonny*-Oper beistimmen würde.

Mahagonny gilt als besondere Metapher für die Anspielung auf die Kapitalismusgesellschaft in Brechts Literatur. Mahagonny im engeren Sinne ist eine dystopische Bezeichnung für die trügerische Kapitalismusgesellschaft, kann aber im weiteren Sinne als eine über das Stück hinausgehende allgemeine Metapher für Hohn und Spott über das Kapitalismussystem interpretiert werden, wogegen Brecht sein Leben

hindurch kämpft. Der Sinn als ästhetische Wirkung, welchen der Autor und der Leser durch ein literarisches Kunstwerk entdecken, bedeutet ästhetische Erfahrung, welche sie erleben, während sie ihren eigenen literarischen Unbestimmtheits-Raum jeweils im Produktions- und Rezeptionsvorgang auffüllen. Der Sinn als ästhetische Wirkung, den Brecht durch die Metapher Mahagonny erlebt, bezieht sich auf die Verwirklichung seiner sozialistischen Utopie. Im engeren Sinne wird dies als Brechts Erfahrung darüber bezeichnet, in welchem Maße das von ihm durch die Mahagonny-Oper intendierte Utopiemodell von seinem Zuschauer konkretisiert wurde und ob anschließend dadurch eine soziale Veränderung herbeigeführt wurde. Aber der von Brecht erlebbare Mahagonny-Sinn als ästhetische Wirkung kann im weiteren Sinne auch als dessen Erfahrung darüber begriffen werden, ob sein Traum von einer wahren sozialistischen Utopiegesellschaft - über das Stück hinausführend - in seiner Lebzeit tatsächlich in Erfüllung ging.

Brecht strebte zeitlebens nach dem marxistischen Ideal und kämpfte gegen das Mahagonny, das für ihn die Dystopie des Kapitalismus bedeutete. Aber der DDR-Staat, nämlich eine sozialistische Diktatur, die er erst in seinen letzten Lebensjahren in seinem Vaterland antraf, war keine von ihm erwünschte Utopie, sondern bedeutete bloß eine Dystopie, die noch nicht von Erfolg gekrönt wurde und sich immer noch in einem widerspruchsvollen Zustand befand. Ähnlich wie die utopischen Phantasien von der Stadt Mahagonny und deren Helden Paul Ackermann am Ende als leere Werte herausgestellt werden, so wurde Brechts ästhetische Erfahrung über seine sozialistische Utopievorstellung in der Wirklichkeit nicht realisiert und blieb in seiner Lebzeit noch unvollendete leere Räumlichkeit.

Brechts Weltansicht beruht auf dem dialektischen Standpunkt, dass der Mensch, die Gesellschaft und die Welt stets das Widersprüchliche in sich tragen und dadurch stets dialektische Entwicklungen fortsetzen. Die strukturellen Widersprüche der Mahagonny-Gesellschaft lassen in der Wirklichkeit eine düstere Dystopie erkennen, aber ihre Negativität wirkt unter dem dialektischen Gesichtspunkt im Gegenteil als die Grundkraft, welche die dialektische Entwicklung der Gesellschaft im positiven Sinne vorwärts treibt. Die gegenwärtige Widersprüchlichkeit stellt in Brechts Hinsicht umgekehrt eine Möglichkeit für die Hoffnung der Zukunft dar. Die Dystopie ist ein negatives Utopiemodell, das wegen ihrer negativen Aspekte in den Unbestimmtheits-Zustand gerät. Sie besitzt mangelhafte und unvollständige Leerstellen in sich, daher hat sie eine positive Möglichkeit, wiederum mit den besseren Utopievorstellungen ausgefüllt werden zu können.

Brechts dialektische Logik, die davon ausgeht, dass Widersprüche in allen Dingen immanent sind, bringt selbst einen Beweis dafür, dass das Widersprüchliche innerhalb seines utopischen Denkens gefunden werden kann. Und solche Widersprüchlichkeit fungiert als die Triebkraft, seine unvollständige Anschauung - besonders im modernen Sinne - zu einem verständlicheren und reiferen Gesichtspunkt entwickeln zu können. Eine theoretische Möglichkeit, dass die Widersprüchlichkeit innerhalb der utopischen Vorstellung von Brecht über ein sozialistisches Ideal existieren kann, lässt vor allem zwei weitere bedeutende Annahmen durchblicken: Erstens kann die Widersprüchlichkeit, die innerhalb der marxistischen Gesellschaft - als der Brechtschen 'Referenzgruppe' - gefunden wird, auch zu einem sozialen Übel werden, welches man unbedingt überwinden muss. Zweitens kann das marxistisch orientierte Urteil von Brecht über die

Mahagonny-Gesellschaft selbst zu einem neuen Urteilsobjekt im negativen Sinne werden. Dieses gibt weiterhin zu verstehen, dass eine Negation der Widersprüchlichkeit, welche innerhalb des von Brecht als eine zukünftige 'Referenzgruppe' erhofften idealistischen Gesellschaftsmodells auffindbar ist, gegebenenfalls notwendig sein kann. Diese Perspektive bildet die Grundlage dafür, dass das moderne Publikum ebenfalls Brechts utopische Vorstellungen selbst durch die für die moderne Zeit geeignete neue Betrachtungsweise verfremden und ihre negativen Seiten diagnostizieren kann, wie Brecht die dystopischen Aspekte der kapitalistischen Gesellschaft mithilfe der verfremdenden Sichtweise transparent machte.

Der Marxismus, der einen Aspekt von Brechts zwei großen Weltanschauungen darstellt, scheint, seine Widersprüche im Fluss der Zeitveränderung vom Untergang des Kommunismus enthüllt und bereits an Überzeugungskraft als einer politisch-gesellschaftlichen Utopie für die bessere Zukunft im 21. Jahrhundert eingebüßt zu haben. Brecht betrachtete nicht nur seine literarischen Theaterstücke, sondern auch seine politische Ideologie des Marxismus niemals als vollendet. Seine Stücke und Utopievorstellung, die in solcher Weise bei Brecht stets als Unbestimmtheits-Problematik wirken, müssen sich dem laufenden Strom der neuen Veränderungen im modernen Zeitalter aufs Neue anpassen und dementsprechend zu neuen Interpretationen und neuen Standpunkten gelangen. Brechts dialektische Denkweise, die den zweiten Aspekt seiner Gedankenführung ausdrückt, wird in diesem Zusammenhang von der vorliegenden Arbeit als eine abermalige Möglichkeit angenommen, die Grenze seiner als unerfolgreich erwiesenen marxistisch-kommunistischen Ideologie überwinden und jedes Mal erneut unter den nach der Zeitveränderung neu entstehenden jeweiligen Betrachtungsweisen an die

Brecht-Literatur herangehen zu können. Nach dem gleichen Prinzip, dass die Dialektik die Widersprüchlichkeit der Welt bloßlegt und eine neue Möglichkeit dialektisch entwickelt, kann Brechts dialektische Denkweise selbst paradoxerweise zur Enthüllung der innerhalb der marxistischen Weltanschauung seines Theaters versteckten Widersprüche führen. Und sie bietet zugleich eine dialektische Denkmöglichkeit als deren Alternativlösung und Synthese, seine Theaterstücke nicht immer in demselben Zusammenhang mit der marxistischen Ideologie zu betrachten, sondern diese unter den sich im neuen Zeitkontext neu entwickelnden, jeweiligen Perspektiven unterschiedlich reinterpreten zu können.

3. 2 Die Aktualität von Mahagonny als ein Unbestimmtheits-Modell

Brechts dialektisches Theater will eine dialektische Ausbildung für die Urteilskraft und die Fähigkeit zur Problemlösung beim Publikum dadurch herausfordern, dass es das innerliche Widersprüchliche der bis dahin äußerlich sehr fest und vertraut erscheinenden Gesellschaft durch das Medium des Theaters offen problematisiert und somit die fixierten Ideen der herrschenden Gesellschaftsideologien auflöst. Das Ziel des Brechtschen Theaters wirkt hierbei als eine Art Unbestimmtheits-Prinzip, welches der Zuschauer selbst aufgrund des offenen Schlusses des Theaters konkretisieren soll. Wie bereits geklärt, stellt sich an dieser Stelle als wichtig heraus, dass diese Unbestimmtheit im episch-dialektischen Theater Brechts nicht nur für die Rezeptionsstruktur des Zuschauers, sondern auch für die Produktionsstruktur des Autors geltend gemacht wird: Während sie dem Autor als Schöpfungsgegenstand dient, welcher die Gestalt von den noch ungelöst bleibenden gesellschaftlichen Problemen annimmt und in

seinen nächsten Stücken immer weiter untersucht und thematisiert werden kann, wirkt sie für den Zuschauer erstens als ein Rezeptions-Objekt, welches er im Zusammenhang mit einem Theaterstück konkretisieren soll, und zweitens als ein Objekt der Fragestellung, welche er in Verbindung mit den in seinem privaten Leben real auftretenden gesellschaftlichen Problemen stellt.

An dieser Stelle lässt sich fragen, wie dieses Prinzip der Unbestimmtheit - übertragen auf unsere moderne Zeit - verfügbar gemacht werden kann. Genauso wie die seinerzeitige Kapitalismusgesellschaft vom Stückeschreiber nicht als solche, sondern mit Hilfe der Verfremdungstechnik in eindeutig distanzierender Weise reanalysiert wurde, kann man heutzutage seine Literatur und Philosophie nicht einfach nach seiner ursprünglichen Intention rezipieren, sondern diese noch ein weiteres Mal verfremden und reinterpretieren, um sie in Analogie zu den parallel mit dem Zeitwechsel gesellschaftlich, politisch und kulturell geschehenen Veränderungen aktualisieren zu können. Brechts *Mahagonny*-Oper kann auch deswegen dem Kontext der heutigen Zeit entsprechend reinterpretiert und als das moderne Mahagonny wieder geboren werden. Es handelt sich hier nämlich um eine Art der modern aktualisierbaren Konkretisation der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die vom Publikum des 21. Jahrhunderts erneut produziert werden kann.

Der Hauptcharakter des Brechtschen dialektischen Theaters besteht vor allem darin, die Beweglichkeit der Gesellschaft auf der Theaterbühne anschaulich darzustellen. Es behandelt hierfür "die gesellschaftlichen

Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit.”⁸ Im Anschluss daran lässt sich eine These aufstellen, dass Mahagonny die Gestalt einer veränderlichen und verändernden Gesellschaft annehmen kann und somit nicht mehr als Fixum, sondern als Prozess im Vorgang seiner dialektischen Entwicklung erscheinen soll. Mahagonny hat also in dialektischer Hinsicht nicht mehr mit einer festgelegten Form zu tun, sondern trägt eine stets je nach Zeitwechsel wandelbare Bedeutung. In diesem Zusammenhang kann man eine modernisierte Bedeutung Mahagonnys aufs Neue entstehen lassen. Brechts einzelne Theaterstücke werden nicht als abgeschlossen betrachtet, sondern stets durch die Vorgänge von den verschiedenen Rezeptionen und Reinterpretationen bei den jeweiligen Aufführungen jedes Mal als ein neues Werk wiedergeboren. Sie sind in diesem Sinne verändernd und veränderlich und zeigen ständige Bewegungen ihrer dialektischen Entwicklungen. Im gleichen Zusammenhang kann gesagt werden, dass die Bedeutung der Metapher Mahagonny im dialektischen Sinne stets verändernd und veränderlich ist und sich somit im ständigen dialektischen Entwicklungsprozess befindet.

Mahagonny wird von Brecht selbst als eine Unbestimmtheits-Utopie beschrieben, die von Anfang an geographisch nicht festgesetzt ist und sich im Nirgendland befindet. Im *Mahagonny*-Songspiel heißt es in direkter ironischer Anspielung auf den Nicht-Ort ‘Utopie’:

Mahagonny - das gibt es nicht.

Mahagonny - das ist kein Ort.

Mahagonny - das ist nur ein erfundenes Wort.⁹

⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 682.

⁹ Brecht, Bertolt: BFA, Bd. 2, S. 331.

Hierbei handelt es sich um einen – parodistisch erfundenen - unwirklichen Wunsdraum, der nur als Gedanke und Idee des Menschen vorstellbar ist, jedoch in der Realität nirgendwo existiert. Die Paradiesstadt Mahagonny ist nämlich kein realer Ort, sondern die überspitzte Darstellung eines nur unreal auf der Bühne verwirklichten Idealtypus, welcher der direkten Realität fernbleibt. Mahagonny ist *“angesiedelt im Nirgendland wie alle Raumutopien. Die vagen Angaben zur nordamerikanischen Topographie (zwischen Küste und Wüste, Alaska und Kalifornien, Alabama und Florida) unterstreichen eher das Imaginäre des Orts und steigern die Phantasietätigkeit der Hörer und Leser.”*¹⁰

Mahagonny als eine Art des Unbestimmtheits-Raums ist eine literarische Metapher, die jede Örtlichkeit allegorisieren kann. Auch wenn die Figuren in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* deutsche Namen tragen, informiert Brecht darüber, dass ihre Namen im Prinzip nicht festgelegt sind, sondern den Gepflogenheiten des Landes, in dem die *Mahagonny*-Oper jeweils aufgeführt wird, angepasst und in landesübliche Namen umbenannt werden können.¹¹ Wie die Helden der *Mahagonny*-Oper ihre Namen jeweils nach jedem Aufführungsort der Welt wechseln können, so kann die Stadt Mahagonny ebenfalls zu einer beliebigen Stadt aller Länder umgestaltet werden. Das Mahagonny symbolisiert nicht nur das Stadtimage aus Brechts Zeit, sondern kann weitgehend als Allegorie einer beliebigen imaginären Stadt der heutigen oder auch späteren Zeit dargestellt werden.

¹⁰ Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse, S. 159f.

¹¹ Vgl. Weisstein, Ulrich: Von reitenden Boten und singenden Holzfällern. Bertolt Brecht und die Oper, in: Hinderer, Walter (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, S. 288; Ponte, Susanne de: Caspar Neher - Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater, Leipzig 2006, S. 72f.; Neumüllers, Marie: Mahagonny, das ist kein Ort, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 42 und S. 51; Herrmann, Hans-Christian von: Wüste und Turbulenz. Anmerkungen zu Brechts Soziologie, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, S. 30f.

Brechts Weltansicht, die auf dem dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese basiert, präsentiert ein zukunftsorientiertes Utopiebild. Sein dialektisches Theater will das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige des Menschen durch das dialektische Prinzip von These-Antithese-Synthese ermitteln. Brecht zeigt zunächst die in den vergangenen und gegenwärtigen Zeiten bloßgelegten widerspruchsvollen Vorgänge des menschlichen Lebens als eine Form der Fragestellung von These und Antithese auf der Bühne. Er verlangt dann die Erkenntnis der sozialen Wahrheit und die Bewusstseinsveränderung des Zuschauers und beabsichtigt damit ein Resultat der Synthese, das die zukünftige Richtung von Mensch, Gesellschaft und Welt beeinflusst. Ein dialektisches Theater mit "wirklichem Geschichtsbewußtsein" lässt dem Menschen wissen, nicht nur "woher er kommt und wo er steht", sondern auch "wohin er will".¹²

Mahagonny ist eine Gaunerstadt, die von drei Schwindlern, Leokadja Begbick, Dreieinigkeitsmoses und Willy, errichtet wurde. Als ihr Plan, an die Goldküste zu gehen und dort weiter mit Betrug umzugehen, ins Wasser fällt, gründen sie eine trügerische Goldstadt in einer öden Gegend, also da, wo sie gerade stehen. Mahagonny ist nach Doris Zeilinger auch ein im zeitlichen Zusammenhang verstehbarer Unbestimmtheits-Raum, der die Vergangenheit und die Zukunft vom Menschen verbindet. Daraus kann man eine neue Definition von Mahagonny folgendermaßen bestimmen: Mahagonny kann einen örtlich-zeitlichen Punkt bezeichnen, in dem man sich gerade jetzt während seines ganzen Lebens befindet. Es liegt in der *"unpassierbaren Wüste in der einen Richtung, die unerreichbare Goldküste in der anderen Richtung zwingen zum Halt. Aufgrund dieser Raum-*

¹² Hermand, Jost: Zwischen Partei und Volk, S. 380.

Not ist der Ursprung Mahagonnys in einem 'Nicht' zu situieren, zwischen dem vergangenen menschenfeindlichen Terrain und einem aus der Zukunft lockenden Goldland."¹³

Die von Brecht sozialistisch und politisch geträumte Utopiegesellschaft zeigt ein unvollendetes Utopiemodell, welches sich im ständigen dialektischen Entwicklungsprozess befindet und daher keine endgültige Form geben kann. Hierbei handelt es sich um eine Weltanschauung, welche die Idee von dem ständigen Fluss und der ständigen Bewegung der Dinge und der Geschichte in den Vordergrund rückt. Brecht begreift danach alle Dinge einschließlich Mensch, Gesellschaft, Welt und auch Geschichte als "gleitend", "übergänglich" und "prozeßhaft" und lehnt eine "Fixierung auf einen Endpunkt" völlig ab.¹⁴ Die Begriffe wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können die Grenze zwischen Anfang und Ende in dialektischer Hinsicht nicht eindeutig durchschneidend festsetzen. Sie liegen in einem dialektischen Zeitverlauf, der ununterbrochen in der Geschichte verfließt. Die bereits genannte Bedeutung Mahagonnys als eine Metapher, die das Vergangene und das Zukünftige des Menschen verbindet, symbolisiert einen zeitlich betrachteten Unbestimmtheits-Begriff, der ebenfalls die Grenze zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im endlosen Zeitfluss nicht ziehen kann. Sie metaphorisiert aber nicht nur das Jetzige im zeitlichen Sinne, sondern auch das Hiesige, das im räumlichen Sinne verstanden wird. Mahagonny bedeutet also einen zeitlich-räumlichen Punkt, an dem man jetzt gerade steht, und kann als ein Unbestimmtheits-Begriff für allerorts und allezeit geltend gemacht werden.

¹³ Zeilinger, Doris: "Die Wolke erzittert und geht eilig ab". Natur in Mahagonny aus Blochscher Perspektive, in: Koch, Gerd [u. a.] (Hrsg.): Können uns und euch und niemand helfen, Frankfurt am Main 2006, S. 30.

¹⁴ Hermand, Jost: Zwischen Partei und Volk, S. 379.

Mahagonny ist ein Symbol für die negative Utopie, worin sich Brechts Ästhetik der Negativität und sein Grundgedanke von der Negation der Negation tiefsinnig spiegeln. Seine auf die Zukunft gerichtete Utopievorstellung beruht auf der Ästhetik seiner eigentümlichen negativen Dialektik. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie ein zwiespältiges Verhältnis zum Thema der Zukunft zeigt, während sie einerseits die Botschaft der Hoffnung und andererseits die Botschaft der Verzweiflung in Bezug auf das Zukunftsbild mitteilt. Das heißt: Brechts Ansicht über die Zukunft bezieht eine doppeldeutige Nuance von Hoffnung und Spott mit ein, wobei es sich zum einen um die Zukunft der 'großen Ordnung', zum anderen um die Zukunft der 'großen Unordnung' handelt. Er thematisiert äußerlich auf sarkastische Weise eine apokalyptische Prognose gegenüber der kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Aber er hegt dabei eine innerlich versteckte wahre Hoffnung, dass seine Zuschauer, die die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ansehen, ein positives Zukunftsbild von einem idealen Sozialstaat als deren dialektische Synthese generieren. Indem Brecht die apokalyptische Zukunft der kapitalistischen Gesellschaft satirisch schildert, regt er den Zuschauer paradoxerweise zur Hoffnung auf die zukünftige Utopie eines sozialistischen Staates im wirklichen marxistischen Sinne an.

Die Negation der Negation, ein Leitbegriff in Brechts negativer Dialektik, rückt hierbei in den Mittelpunkt. Alle Dinge und Vorgänge tragen stets das Widersprüchliche in sich selbst, und der Begriff der Negation bezeichnet dabei ihre Widersprüche. Und der Zustand der Synthese ist schließlich ein positives Resultat, welches durch die nochmalige Negation dieser Negation entsteht. Brechts dialektisches Theater will seine wichtigste

Erkenntnisfunktion durch die gerade genannte Ästhetik der Negativität erreichen. Brecht zeigt negative Figuren und widerspruchsvolle Wirklichkeitssituationen als solche auf der Bühne und stimuliert dadurch den Zuschauer zur umgekehrten kritischen Negierung von diesen. Und er bezweckt eine bessere Zukunft der sozialistischen Gesellschaftsutopie als eine dialektische Synthesis, die vom Publikum der *Mahagonny*-Oper versucht werden soll.

Mahagonny als irrtümliche Utopie der Kapitalismusgesellschaft ist ein typisches Beispiel für das 'Schreckbild der großen Unordnung' und bildet zugleich ein Gegenmodell für die politisch-soziale Utopie eines sozialistischen Staates als ein 'Wunschbild der 'großen Ordnung''.¹⁵ Brechts Auseinandersetzung über die Problematik der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung' bedeutet die dialektische Entfaltung seiner utopischen Vorstellungen, die sich nicht nur in seinen literarischen Stücken, sondern auch in seinem ganzen Literaturleben fortsetzt. Er erlebt selbst die Dialektik zwischen diesen zwei gegensätzlichen Utopiegesellschaften, während er sich mit der literarischen Arbeit beschäftigt und auch während er sein reales Leben führt. Die Dialektik von Utopiebildern der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung', worauf Brecht in seiner Zeit stieß, soll sich jetzt an die moderne Zeit des 21. Jahrhunderts anpassen und erneut reinterpretiert werden. In diesem Zusammenhang handelt es sich um die Thematik über die Mahagonny-Aktualität, auf die im nächsten Abschnitt näher eingegangen werden soll.

Mahagonny ist nach Brecht eine 'Netzestadt', die den Menschen Geld abschmeichelt. Diese Netzestadt fängt den Menschen, indem sie ihn mit

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 380.

irdischen Glücksversprechen - Spaß, Entertainment, Freizeitvergnügen etc. - lockt.¹⁶ Mahagonny ist also Modell und Metapher für den verführerischen Traum des Kapitalismus. Es stellt sich dann die Frage, wie die Metapher Mahagonny im Zusammenhang mit der heutigen Zeit der Entideologisierung aktualisiert werden kann. Die Problematik über die 'große Ordnung' und die 'große Unordnung', die von Brecht in seiner Schaffenszeit von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zur Debatte gestellt wurde, konnte damals etwa als der dialektische Gegensatz von Kapitalismus und Sozialismus knapp formuliert werden. Aber in unserem 21. Jahrhundert, in dem die ideologische gegensätzliche Zeit des Kalten Krieges beendet ist, soll dieses Problem andersartig in den Blick genommen werden, indem man die ursprüngliche Ansicht von Brecht über die *Mahagonny*-Oper wiederum aus der heutigen Perspektive verfremdet und unter der unserem Jahrhundert geeigneten aktuellen Betrachtungsweise an das Stück herangeht.

Die Metapher Mahagonny ist ein gegensätzliches Utopiekonzept des von Brecht gewünschten Utopiebildes und wird als ein Instrument der dialektischen Erkenntnis für die Entstehung einer neuen idealistischen Gesellschaft im wahren Sinne verwendet. Wenn man nun die Metapher Mahagonny und ihre funktionalistische Perspektive auf die jetzige Zeit überträgt, kann das Mahagonny im Sinne von einem negativen Utopiebegriff immer noch als eine satirische Metapher fungieren, die vor dem verschrobenern Weltbild des modernen Menschen warnt und dadurch eine positive Veränderung als die dialektische Synthese provoziert. In ihrem gemeinsamen Aufsatz *Können uns und euch und niemand helfen. Die Mahagonnysierung der Welt* charakterisieren Florian Vaßen und Marc

¹⁶ Vgl. Koch, Gerd [u. a.] (Hrsg.): *Können uns und euch und niemand helfen*, S. 8f.

Silberman die Metapher Mahagonny im modernen Sinne als einen utopischen "Hohlraum": Der Hohlraum Mahagonny sei "Platzhalter für allerlei Glücksversprechen" und Utopia als "der Nichtort, an dem die menschliche Glückseligkeit stattfindet".¹⁷ Im nächsten Abschnitt soll konkreter thematisiert werden, wie die verführerische Netzstadt Mahagonny als eine Metapher für die irrümlichen Träume des modernen Menschen im heutigen Zusammenhang aktualisiert werden kann.

3. 3 Das Mahagonnysieren im 21. Jahrhundert

Die epische Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* kann auch modernen Menschen Beistand leisten, indem sie ihren modernen Zuschauer dazu anregt, die Mahagonny-Welt als politische Parabel zeitgemäß zu reinterpretieren und einen eigenen aktuellen Sinn der Oper zu generieren. Der Zuschauer kann dabei im Weiteren versuchen, sich zum Einsichtsvermögen für die Lösung seiner jetzigen Probleme zu erziehen. Die *Mahagonny*-Oper ist nach Kurt Weill "Sittenbilder des 20. Jahrhunderts" und somit "ein Gleichnis vom heutigen Leben".¹⁸ Die Widersprüchlichkeit in der Kapitalismusgesellschaft des 20. Jahrhunderts wird von Brecht durch das Gleichnis der Stadt Mahagonny verspottet. Er will auf diese Weise das Bewusstsein der Gesellschaftskritik vom Zuschauer seiner Zeit stimulieren und ihn vor der Gefährlichkeit des Kapitalismus warnen. Wenn man nun Brechts Bühne der Stadt Mahagonny zu einem für die Sittenbilder des 21. Jahrhunderts geltenden Raum umgestalten will, dann kann man darüber debattieren, welche gesellschaftliche Problematik 'das Mahagonnysieren

¹⁷ Vaßen, Florian / Silberman, Marc: "Können uns und euch und niemand helfen". Die Mahagonnysierung der Welt, in: Koch, Gerd [u. a.] (Hrsg.): Können uns und euch und niemand helfen, Frankfurt am Main 2006, S. 10.

¹⁸ Völker, Klaus: Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk, München 1983, S. 112.

im 21. Jahrhundert' suggerieren kann.

Brecht ironisiert die krankhaften Utopievorstellungen der unter dem kapitalistischen System lebenden Menschen mit Hilfe der Metapher Mahagonny, wobei der ideologische Konflikt zwischen Kapitalismus und Sozialismus eine große Rolle spielt. Aber Mahagonny bedeutet im engeren Sinne grundsätzlich einen dystopischen Gesellschaftstypus, der als ein Sündenbabel die irrige Begierde des Menschen reizt und am Ende zu seinem Untergang führt. Mahagonny stellt im weiteren Sinne ein Unbestimmtheits-Konzept dar, in dem man je nach Standpunkt unterschiedliche Sichtweisen und Interpretationen aus der Metapher Mahagonny dialektisch entwickeln kann. Mahagonny kann also auf die zeitlichen Situationen des heutigen postbrechtschen Zeitalters angewendet werden, indem es sich metaphorisch als eine sarkastische Trope für die möglichen verschiedenen dystopischen Gesellschaftstypen aktualisieren lässt.

Die moderne Zeit wird als die Grenze vor und nach den 1990er Jahren in die Zeit des Kalten Krieges und die entideologisierte Zeit eingeordnet. Wenn jene den Zeitabschnitt vom ideologischen Gegensatz zwischen Kapitalismus und Kommunismus bezeichnet, so ist diese die entideologisierte Zeit, in der eine bestimmte Ideologie keinen Einfluss mehr auf die Weltpolitik ausüben kann. Falls man nun versucht, die Metapher Mahagonny, die eine wegen der boshaften Begierde des Menschen erkrankte Höllenwelt symbolisiert, im modernen Kontext zu reinterpreten, kann sie erstens eine kommunistische Mahagonny-Welt durchblicken lassen, die - im Gegensatz zu Brechts ursprünglicher politischer Absicht - paradoxerweise unter dem kommunistischen System während des Kalten

Krieges beobachtbar ist. Und sie kann zweitens eine Mahagonny-Welt des kapitalistischen Gesellschaftstypus zur Diskussion bringen, der als eine Abart des Kapitalismus der heutigen entideologisierten Zeit auftritt.

Brechts zukunftsgerichtete Utopievorstellung wird durch das dialektische Verhältnis von der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung' ausgedrückt.¹⁹ Während eine idealistische Utopie bei Brecht die Gesellschaft der 'großen Ordnung' bezeichnet, bezieht sich eine Dystopie im negativen Sinne auf die Gesellschaft der 'großen Unordnung'. Seine utopische Dialektik, die lebenslang hauptsächlich im ideologisch gegensätzlichen Verhältnis zwischen Kapitalismus und Kommunismus auseinandergesetzt wird, entwickelt sich jedoch in seinen letzten Lebensjahren zu einer neuen Problemerscheinung der 'großen Ordnung' und der 'großen Unordnung', welche nun in einem völlig anderen Kontext entsteht, und zwar innerhalb des kommunistischen Gesellschaftssystems der DDR selbst.

Genauso wie die Stadt Mahagonny anfangs, um den Menschen zu täuschen, unter der Maske eines idealistischen Traumlandes mit den irrtümlichen Glücksangeboten prahlt, treibt der Kommunismus Propaganda für die Theorie eines vollkommenen Paradieses auf Erden, das niemals von der Menschheit erreicht werden könnte. Indem die kommunistische Theorie die Gleichheit aller Klassen und Schichten und die unparteiliche Neuverteilung des Reichtums behauptet, bekommt sie zunächst die Unterstützung der vielen Unterdrückten. Aber die despotische Schreckensherrschaft und die wirtschaftliche Chaosituation, welche die kommunistischen Staaten in der Geschichte zur Folge haben, zeigen eine

¹⁹ Vgl. Hermand, Jost: Zwischen Partei und Volk, S. 380.

dystopische Welt unter dem Kommunismus, die sich keinesfalls von der Mahagonny-Welt im Stück als eine Dystopie unterscheidet. In diesem Zusammenhang können diese kommunistischen Länder ebenfalls als eine Art der unter dem kommunistischen System auffindbaren Mahagonny-Welt satirisiert werden, worin der Mensch nach einer falschen Sozialutopie in Anlehnung an den Kommunismus strebt und zuletzt in Verfall gerät.

Der Kommunismus scheint prinzipiell eine vollkommene Theorie für die Glückseligkeit der Menschheit zu sein. Aber seine wesentlichen Widersprüche, die während seiner praktischen Ausführungsvorgänge in den kommunistischen Ländern entschleiert werden, führen dazu, den Zusammenbruch der kommunistischen Länder zu beschleunigen. Die kommunistische Gesellschaft führt in wirtschaftlicher Hinsicht das System der staatlich organisierten Planwirtschaft ein, das den geraden Gegensatz zur freien Marktwirtschaft des Kapitalismus bildet. Dieses zentral gelenkte Wirtschaftssystem funktioniert nach dem Grundprinzip, dass der Staat sämtliche wirtschaftliche Aktivitäten kontrolliert und auch dass materielle Güter dabei ebenfalls unter Aufsicht der Regierung allen gleichmäßig neu verteilt werden. Obwohl man fleißig arbeitet, kann man unter einem solchen Wirtschaftssystem kaum zur Vermehrung seines Privateigentums gelangen. Weil alle Leute ohne Rücksicht auf einzelne Ergebnisse den gleichen Lohn erwerben, mangelt es ihnen am Willen, fleißig zu arbeiten. Solche Widersprüchlichkeit verursacht schließlich eine schwere wirtschaftliche Krise des Landes wegen des Absinkens der Produktivität. Die kommunistische Gesellschaft strebt darüber hinaus in politischer Hinsicht nach einer starken Zentralregierung, daher bewilligt sie nicht nur dem einzelnen Individuum keine Willensfreiheit, sondern unterdrückt auch die Leute, die die sich der kommunistischen Regierung widersetzenden Ideen

hegen. Die erbarmungslose Schreckensherrschaft und die Unterdrückung von Privatbesitz und Freiheit des Individuums entblößen viele Widersprüche innerhalb der kommunistischen Länder und führen soziale und wirtschaftliche Krisen herbei.

Der größte Widerspruch der kapitalistischen Gesellschaft besteht im Phänomen, dass die Reichen immer reicher und die Armen immer ärmer werden. Um solche Probleme zu überwinden, führen viele kapitalistische Länder Elemente der sozialistischen Wirtschaft insofern ein, als dass der Staat in die Wirtschaft intervenieren und die gerechte Neuverteilung des Reichtums versuchen kann. Aber solche Widersprüche des Kapitalismus bringen jedoch umgekehrt positive Wirkungen mit sich. Falls jemand unter dem kapitalistischen System eine wirtschaftliche Leerstelle des Reichtums erkennt, verspürt er instinktiv ein starkes Verlangen danach, sie aufzufüllen. Er arbeitet daher immer fleißiger, um reicher zu werden. Diese Tendenz übt im Endeffekt schwerwiegende Einflüsse aus nicht nur auf die ökonomische Kraft des Individuums, sondern auch auf die Entwicklung der gesamten Staatswirtschaft. Die kommunistischen Länder lehnen dagegen die Rolle der wirtschaftlichen Leerstelle ab, die als Unbestimmtheits-Raum für die freie wirtschaftliche Tätigkeit des Individuums fungiert. Wenn man fleißig arbeitet, aber dafür das gleiche Einkommen wie die anderen erhält, verliert man die Lust, die ökonomische Leerstelle des Reichtums zu ergänzen. Dieses Phänomen bedeutet einen ernsten Verlust für die Entwicklung der Wirtschaft des Landes und verursacht schließlich die Armutskrise sowohl im privaten Leben des Individuums als auch im Staatsbetrieb. Daraus ergibt sich, wie wichtig sowohl die gesellschaftliche Widersprüchlichkeit - als Entstehungsbedingung von defiziten Leerstellen - als auch die Freiheit des Einzelmenschen für den Aufbau eines idealistischen Staates sind.

Die Widersprüchlichkeit des Kommunismus kann auch durch den überheblichen Utopiegedanken, den der orthodoxe Kommunismus während des Bauprozesses der kommunistischen Länder zeigt, erkennbar werden. Die orthodoxen Kommunisten prahlen damit, dass ihre politische Utopie bereits mit der Gründung ihres sozialistischen Staates zur Vollendung gebracht sei. Es fehlt ihnen daher an allgemeinen Eigenschaften eines zukunftsgerichteten Utopismus, nämlich dem sozialkritischen Bewusstsein über die gesellschaftlichen Widersprüche und dem Glaube an der zukunftsstrebenden Entwicklung ihres Landes. Brechts Methode, die auf einem Unbestimmtheits-Utopiemodell beruht, zeigt dagegen die beiden wirklichkeitskritischen und zukunftsorientierten Haltungen, die normalerweise von einer Utopieliteratur zusammen verfolgt werden. Die orthodoxen Kommunisten halten an ihrer Überzeugung fest, dass sie schon alles im Besitz haben. Diese Haltung führt dazu, dass sie sich nicht anstrengen, ihre Schwäche selbst zu ergänzen oder zu verbessern. Solche Perfektionisten, die ihre eigenen unzulänglichen Leerstellen nicht zugeben, haben Mangel am Herausforderungs-Geist für das Neue. Sie leugnen überdies die Leerstellen des Herzens für die Aufnahme von anderen Meinungen. Sie nehmen daher oft eine dogmatische Haltung ein oder wählen einen diktatorischen Gesellschaftstypus als ihre eigene Bezugsgruppe. Aber der Verteidiger eines Utopismus, der auf dem Unbestimmtheits-Prinzip basiert, empfindet dagegen seinen lückenhaften Zustand und zeigt eine aktive Haltung, Himmel und Erde in Bewegung zu setzen. Die Leerstellen, die seinem Utopiekonzept innewohnen, können als eine schöpferische Möglichkeit für etwas Neues oder als ein offener Raum für die demokratische Akzeptanz der verschiedenen Meinungen wirken.

Die kommunistischen Länder, die wegen der angehäuften wirtschaftlichen Widersprüche ihre Wirtschaftskrise nicht mehr verhüllen konnten, führten endlich die wirtschaftlichen Reformen durch. Die Sowjetregierung führte als Mittelpunkt von Michail Gorbatschow die freie Marktwirtschaft des Kapitalismus in das Kommunismussystem ein und verfolgte zugleich die neue Demokratisierungspolitik in verschiedenen gesellschaftlichen Gebieten. Diese Reformbewegung führte den Fall des Kommunismus in der Sowjetunion, die Unabhängigkeiten der bis dahin unter der Herrschaft der sowjetischen kommunistischen Partei stehenden Völker und den Zusammenbruch der kommunistischen Staaten in Osteuropa herbei. Die Zeit des Kalten Krieges, die während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dauernd im ideologischen Konflikt stand, ging somit zu Ende, und eine neue Ära der Entideologisierung für das 21. Jahrhundert brach stattdessen herein.

Aber eine Schlussfolgerung, dass das moderne Mahagonny lediglich innerhalb des kommunistischen Systems existiert, soll aller Logik widersprechen. Dystopische Aspekte kamen immer wieder in der Geschichte des Kapitalismus vor und treten im 21. Jahrhundert immer deutlicher als die Erscheinung von ernsten gesellschaftlichen Problemen auf. Die moderne kapitalistische Gesellschaft wird zum einen durch utopische Aspekte wie den Respekt vor Freiheit und Fähigkeit des Menschen, aber zum anderen gleichzeitig durch dystopische Aspekte wie den Mammonismus gekennzeichnet. Die Mahagonny-Welt, die sich im 21. Jahrhundert analysieren lässt, wird nicht bloß auf das kommunistische Lager beschränkt, sondern findet sich auch in den kapitalistischen Ländern, die nach dem Ende des Kalten Krieges allein über die Weltpolitik herrschen.

Eine dystopische Welt, die der Kapitalismus in der Entideologisierungszeit vor Augen führt, soll nun im Folgenden als der zweite Typus der Mahagonny-Gesellschaft des 21. Jahrhunderts analysiert werden.

Utopische Aspekte des Kapitalismus können vor allem in der kapitalistischen Tradition über den Geist der moralischen Wirtschaftsethik gefunden werden. Max Weber stellt eine These auf, dass der Geist des modernen Kapitalismus in Europa grundsätzlich aus der protestantischen Ethik von Johannes Calvin stammt, und betont anschließend die moralische Pflicht des Unternehmers.²⁰ Die ähnlichen Traditionen werden beispielsweise durch amerikanische industrielle Unternehmer wie John D. Rockefeller und Andrew Carnegie oder durch das moderne Wohltätigkeitswerk von Bill Gates weiterhin fortgesetzt. Die praktische Ethik der moralischen Pflicht des Reichen für die Gesellschaft kann – auch wenn teilweise - als Versuch verstanden werden, den gesellschaftlichen Widerspruch der einseitigen Hinneigung des Reichtums zu einer bestimmten Klasse zu überwinden und den Traum vom kapitalistischen Wohlfahrtsstaat zu verwirklichen.

Aber dystopische Aspekte des Kapitalismus, sich solchen utopischen Traditionen zu widersetzen und die Gesellschaft in einen großen Chaoszustand zu stürzen, werden heutzutage am stärksten entlarvt. Die wirtschaftliche Macht tritt im entideologisierten 21. Jahrhundert an Stelle von allen politischen Ideologien und herrscht allein sowohl über die internationale Gesellschaft als auch über das Leben des einzelnen Individuums. Die kapitalistischen Länder gründen die

²⁰ Vgl. Weber, Max: Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus, Bodenheim 1993.

Wirtschaftsgemeinschaften wie Europäische Union (EU) oder Nordamerikanisches Freihandelsabkommen (NAFTA) und konkurrieren gegenseitig durch die regionale wirtschaftliche Kooperation. Der Mensch des 21. Jahrhunderts steht unter dem Einfluss von einem materialistischen Utopismus, der die in der Brechtschen Goldstadt Mahagonny geltenden Bedingungen für die Erlangung der Glückseligkeit nachahmt. Ein neuartiger Materialismus, der die Wirtschaft für das Wichtigste hält, wirkt also als eine über die Welt herrschende neue Ideologie, obwohl der Marxismus als eine politische Macht in Auflösung begriffen ist.²¹ Das Geld ist dabei der wichtigste Wertmesser dafür, sowohl menschliche Beziehungen als auch Verhältnisse zwischen den Staaten zu bestimmen. Wie die kommunistische Theorie kritisiert, zeigt die moderne kapitalistische Welt die Tendenz, zu einer in den Mammonismus geratenen Mahagonny-Welt in einem modernen Sinne entartet zu werden.

Hierbei spielt der Neoliberalismus die zentrale Rolle, der seit den 1980er Jahren im Schwunge ist und im 21. Jahrhundert die Führung über die Wirtschaft fast aller kapitalistischen Länder übernimmt. Er wird zunächst als ein neuer Typus des modernen Kapitalismus verstanden, der im Grunde die Freiheit der Marktwirtschaft betont und die Einmischung des Staats in den wirtschaftlichen Bereich einschränkt. Der Grund, warum sich der Neoliberalismus als ein ernster Kritikpunkt für die moderne Zeit geltend macht, liegt vor allem an seinem philosophischen Hintergrund. Die Wissenschaftler des Neoliberalismus übernehmen den Sozialdarwinismus von Herbert Spencer, der sich auf dem Gesetz des 'Überlebens der

²¹ Vgl. Song, Chung-Shik: "Die geistige Polarisierung ist auch ein Problem", in: The Kyunghyang Shinmun, 23. Januar 2006, <http://media.daum.net/editorial/column/newsview?newsid=20060123181511074> (abgerufen am 01. September 2011).

Tauglichsten' und dem Gesetz 'Der Schwächere fällt dem Stärkeren zum Opfer' gründet, als ihre philosophische Basis.²² Sie kommen mit ihm über die sozialdarwinistische Sichtweise auf die Gesellschaft überein, dass nur die in der Gesellschaft Überlegenen überleben und gesellschaftlich zu etwas Höherem weiterentwickelt werden können. Der Neoliberalismus stellt daher eine Behauptung auf, dass sich die Weltordnung im dezentralistischen und anarchischen Zustand befindet und allein von der Macht des Stärkeren beherrscht werden kann. Obwohl er die Politik der weltweit wirtschaftlichen Liberalisierung unterstützt, reizt er die wirtschaftliche Ungleichheit und verschärft die wirtschaftliche Polarisierung zwischen Arm und Reich. Diese Idee verbreitet darüber hinaus die krankhafte Haltung des modernen Menschen, die Wirtschaft für die allerhöchste Ideologie zu halten, während sie jeden Preis, jedes Opfer für die Wirtschaft legitimiert. Der Neoliberalismus wird wegen solcher Nebenwirkungen als die unüberwindliche Last des 21. Jahrhunderts bewertet und wird zu einem ernsthaften Angriffsziel.

Der Kommunismus lässt die wirtschaftlichen Leerstellen, die vom einzelnen Individuum je nach seiner Freiheit und Fähigkeit ausgefüllt werden können, nicht gelten und verursacht dadurch selbst seine eigenen strukturellen Widersprüche. Im Gegensatz dazu veranlasst der Neoliberalismus seine eigenen wirtschaftlichen Nebenwirkungen dadurch, dass er diese im wirtschaftlichen Sinne definierbare Unbestimmtheit mit den falschen Ideologien ergänzt. Solche Tendenz zeigt, wie wichtig die Funktion der Unbestimmtheit, die als die Bedingung für das Potenzial des Menschen wirkt, für die Entwicklung der menschlichen Geschichte sein

²² Vgl. Iben, Gerd (Hrsg.): Ende der Solidarität? Gemeinsinn und Zivilgesellschaft, Münster 1999, S. 105.

kann. Einerseits kann eine Krise zum Vorschein kommen, wenn man die Rolle der Unbestimmtheit im Entwicklungsprozess der Menschheit verleugnet. Andererseits kann die Menschheit ebenso auf die Problemsituation stoßen, wenn sie eine willkürliche Freigeisterei bei der Auffüllung der Unbestimmtheits-Bedingungen erlaubt. Wenn ein Unbestimmtheits-Raum für die menschliche Wirtschaftstätigkeit durch geistige Werte der Wirtschaftsethik nicht bedingt wird, dann kann eine gefährliche ökonomische Logik wie der Neoliberalismus, die gar keiner moralischen Kontrolle unterliegt, die Gesellschaft bedrohen. Es scheint äußerlich, dass der Kapitalismus durch das Ende des Kalten Krieges den als eine dystopische Welt gebrandmarkten Kommunismus besiegte und als eine einzige positive Utopia-Alternative gelobt wurde. Aber der Kapitalismus kann im Wesentlichen jederzeit in eine dystopische Hölle sinken, wenn man dessen wirtschaftlichen Unbestimmtheits-Raum, der als die positive Aktivierungsbedingung für die menschliche Fähigkeit gelten soll, mit den irrtümlichen Utopievorstellungen auffüllt.

Viele Leute stehen heutzutage auf dem pessimistischen Standpunkt, dass es keinen Gegenvorschlag mehr zum utopischen Gesellschaftsmodell gibt. Dies geht auf die Skepsis aufgrund des Scheiterns der utopischen Weltanschauungen von beiden kommunistischen und kapitalistischen Ideologien zurück. Während der Kommunismus als ein utopisches Projekt allorts versagt wird, wird der Neoliberalismus als ein kaum erfolgversprechendes Utopiemodell scharf kritisiert.²³ Die Leute fallen aufgrund dessen in einen Skeptizismus, dass sie unter beiden Systemen nicht mehr zu hoffnungsvollen Ausblicken für die Zukunft gelangen können,

²³ Vgl. Harvey, David: Spaces of Hope, Edinburgh 2000, S. 195.

und boykottieren den Utopismus an sich überhaupt.²⁴

Aber Brechts Utopismus, der auf einer negativen Dialektik basiert, kann weiterhin eine positive Vision für die Überwindung der dystopischen Welt liefern. Seine dialektische und positive Haltung, den Widerspruch in die Hoffnung zu verwandeln, rückt jetzt in den Mittelpunkt der Überlegung. Die moderne verzweifelte Krisensituation bleibt unter Brechts Perspektive nicht dauerhaft, sondern ist nichts anderes als das Widersprüchliche, das während des dialektischen Entwicklungsvorgangs in Richtung einer idealistischen Gesellschaft enthüllt wird.²⁵ Diese Probleme sind veränderbar und lassen sich überwinden. Man muss sich daher dafür anstrengen. Die verschiedenen dystopischen Gesellschaftstypen, die als die Mahagonny-Welten in der Geschichte satirisiert werden können, sind bloß ein Teil unter den Gesellschaftsformen, die im geschichtlichen Entwicklungsprozess auf unterschiedliche Weise zum Vorschein kommen, und sind weder feststehend noch permanent. Für Brecht bedeutet der Mensch nicht das Wesen, das dem Fluss der Geschichte passiv folgt, sondern ist vielmehr ein Held der Geschichte, der sich für die Verwirklichung einer besseren Welt an Veränderungen wagt.

An dieser Stelle soll kurz Bedenken gegen die Haltung des Zuschauers geäußert werden, die von Brecht als das Verhalten eines neuen Menschentyps für sein episch-dialektisches Theater postuliert wird. Er erklärt das Vorbild eines idealen Publikums am Beispiel des sport-ansiehenden Zuschauers. Er ist der Meinung, dass diese Art des Zuschauers eine beurteilende, abwägende Haltung einnimmt, wobei er den

²⁴ Vgl. Ebd.

²⁵ Vgl. Geoghegan, Vincent: Utopianism and Marxism, London [u. a.] 1987, S. 2.

Sport mit Hilfe der Distanznahme vernünftig und objektiv beobachtet.²⁶ Aber hierbei enthüllt sich ein Widerspruch der Brechtschen Ansicht. Wenn ein Spiel die Klimax erreicht, dann erhitzen sich auch die Zuschauer in der Sporthalle und spenden stürmischen Beifall. Aber wenn das Spiel in kühler Ruhe gesetzt wird, verhalten sie sich auch ruhig und schauen nüchtern zu. Dies ist ein gutes Beispiel, an dem man zwei verschiedene Haltungen desselben sportlichen Publikums gleichzeitig beobachten kann. Es handelt sich zum einen um die Haltung der Einfühlung und zum anderen um die distanzierende Haltung. Diese Sicht stimmt mit Brechts Behauptung nicht überein, dass die Zuschauer im Sportpalast dem Spiel nur mit der vernünftigen Haltung zusehen.

Das Gefühl und die Vernunft sind repräsentative Grundphänomene der menschlichen Existenz. Die meisten Leute harmonisieren diese zwei Merkmale vom Menschen und erhalten dadurch einen gegenseitig ergänzenden Koexistenz-Zustand von beiden. In seiner Literaturtheorie legt Brecht aber diesbezüglich den Fokus nicht auf die harmonische Balance zwischen Gefühl und Ratio, sondern auf das gegensätzliche Verhältnis zwischen beiden. Ein großer Teil der Brecht-Forscher interpretieren sogar diese Thematik so falsch oder zu extrem, dass sie die Behauptung aufstellen, dass Brecht einfach das Gefühl als das Negative und die Ratio hingegen als das Positive definieren würde. In diesem Zusammenhang nimmt Brecht folgende Stellung ein, dass er niemals alle Emotionen verneint, sondern die Formen der durch vernünftiges Denken gereinigten Gefühle aktiv unterstützt.²⁷ Er betrachtet mit anderen Worten die mit der Form der Einfühlung verknüpften Gefühle als etwas Negatives, während er

²⁶ Vgl. Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater, S. 34f.

²⁷ Vgl. Rüllicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, S. 51f.

die von der Vernunft verursachten Gefühle als etwas Produktives für sein Theater ansieht. An dieser Stelle kann wiederum auf einen Widerspruch seiner Ansicht hingewiesen werden, wobei man sich damit auseinandersetzt, ob man wirklich alle eingefühlten Gefühle als schlecht und nur rationale Gefühle als gut bezeichnen kann, wie Brecht meint.

Die Theaterzuschauer zeigen im Allgemeinen auch ähnliche Emotionen wie die Reaktionen vom Publikum in der Sporthalle. Wenn sie großes Gefallen an einem Theaterstück finden und sich darin vertiefen, dann bringen sie erhöhte emotionale Reaktionen zum Ausdruck. Aber wenn das Stück scharfe Urteile von ihnen fordert oder wenn das Stück ihnen nicht gut gefällt, dann nehmen sie in den meisten Fällen kühle und ruhige Zuschauhaltungen ein. Die Zuschauer zeigen im ersten Fall den Ausdruck von ihrem Gefallen oder ihrer Zustimmung in Bezug auf das Stück. Aber sie lassen im zweiten Fall dagegen die Reaktion von ihrer kühlen Beobachtung oder ihrer Uninteressiertheit bzw. Ablehnung gegenüber dem Stück erkennen. Es ist hierbei wichtig, dass die Publikumsreaktionen bis zu einem gewissen Grade von der gesellschaftlich geltenden Objektivität beeinflusst werden sollen. Der Begriff der Intersubjektivität wird von Iser als ein Zustand erklärt, worin sowohl objektive als auch subjektive Eigenschaften verschmolzen sind. Im Anschluss daran bezeichnet er eine Rezeptionsform, die sowohl subjektive als auch objektive Reaktion des Rezipienten auf ein Kunstwerk in sich schließt, als die intersubjektive Rezeption. Sie hat nämlich den subjektiven und den objektiven Charakter zugleich und stellt einen Rezeptionsvorgang dar, in dem der Rezipient hauptsächlich die von einem in der Gesellschaft allgemein geltenden Objektivitätskriterium anzuerkennenden Elemente unter all seinen subjektiven Urteilen über das Kunstwerk auswählt. Die Reaktionen des

Publikums können sehr voneinander abweichend sein. Aber um dabei die in einen unbegrenzten willkürlichen Rezeptionszustand verfallende Gefahr zu verhindern, braucht man bestimmte Richtlinien für das intersubjektive Urteil beim Rezeptionsakt.

Die Fähigkeit des Rezipienten, den qualitativen Wert des Kunstwerkes zu beurteilen, ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Die in Brechts Sinne verstehbare objektive und vernünftige Haltung des Zuschauers, die er durch eine Distanznahme erlangen kann, tritt in diesem Fall als Rezeptionsvoraussetzung in Kraft. Bevor ein Theaterzuschauer seine Reaktion auf die Bühne bezeigt, soll er zuerst einen leeren Raum zwischen Bühne und ihm durch die Distanzierung entstehen lassen und dann dort sein eigenes Urteil über den qualitativen Wert des Theaterstückes entscheiden, damit es ihm gelingt, eine intersubjektive Rezeption zu schaffen. Dieser leere Raum für die Rezeption bedeutet also einen Ort, wo der Rezipient seine nächste Reaktion auf das Kunstwerk bestimmen kann. Wenn das Stück von guter Qualität ist, entscheidet er eine Haltung der Einfühlung als Zeichen seiner Zustimmung zum Stück. Aber wenn das Stück ihm nicht gefällt oder nicht über ein gutes Maß an künstlerischer Qualität verfügt, dann erscheint seine nächste Haltung als kritische oder kalte Reaktion.

Zum Unterschied zu Brechts Ansicht richtet sich die Methode der Distanznahme nicht immer danach, die vernünftige Haltung des Zuschauers zu erzeugen. Die durch die Technik der Distanzierung entstehende Kluft zwischen Bühne und Publikum ist ein Unbestimmtheits-Raum, in dem der Zuschauer ein Theaterstück je nach dem qualitativen Niveau des Stückes und seinem persönlichen Geschmack beurteilt und

seine folgenden verschiedenen Reaktionen wie einfühlende oder distanzierende Haltung entscheidet. Daraus folgt, dass die Distanznahme einen Unbestimmtheits-Raum nicht nur für die Erzeugung der rationalen Gefühle, sondern auch zugleich für die Entstehung und Entfaltung von eingefühlten Emotionen zugänglich macht. Brechts Behauptung, dass die durch die Einfühlung entstehenden Gefühle immer negative Wirkungen ausüben, kann sich also als nicht einwandfrei erweisen. Der springende Punkt soll nicht an der Frage nach den unterschiedlichen Formen von Gefühlen, sondern an dem Problem über das qualitative Niveau des Stückes liegen. Wenn das Theaterstück eine künstlerisch gute Qualität hat, kann das Publikum jederzeit die in das Stück eingefühlten Reaktionen ausdrücken. Brechts Benehmen, dass er die einfühlende Rezeptionshaltung kritisiert und nur die rationale und kühle Rezeptionshaltung unterstützt, mag daher in dieser Hinsicht mehr oder weniger als einseitig bewertet werden.²⁸

Ein Gegenvorschlag, womit man die Einseitigkeit von Brechts Ansicht über die Haltung des Publikums zu überwinden versuchen kann, könnte durch das Shakespearesche Theater präsentiert werden. Shakespeare löst verschiedenartige Reaktionen des Publikums wie die zustimmende oder die ablehnende Haltung zu einem bestimmten Theaterstück dadurch aus, dass er die Subjektivität der Einfühlung und die Objektivität der Distanzierung in seinem Theater auf angemessene Weise kombiniert.²⁹ In

²⁸ Es erscheint, dass diese Ansicht von Brecht vor allem auf den Materialismus zurückgeht, der seine Gedankenwelt beherrscht. Marx glaubt, dass alles Wirkliche nicht von dem Geistigen, sondern von dem Materiellen abgeleitet wird. Brecht, der unter diesem materialistischen Einfluss steht, bevorzugt die vernünftige und kühle Haltung vor der emotionellen Seite des Menschen.

²⁹ Vgl. Lee, Hye-Kyoung: Das Publikum und die Technik der Distanzierung in den Dramen von Shakespeare, Brecht und Dürrenmatt, in: Englische Literatur und Sprache 16, H. 1, Seoul 1997, S. 68-74.

Anlehnung an dieses Shakespearesche Theatermodell stellt Barbara Mowat eine These auf, dass sich ein ideales Publikum im Gleichgewicht zwischen Einfühlung und Distanzierung befindet.³⁰

Die hierbei neu aufgestellte These, dass die Technik der Distanzierung die beiden unterschiedlichen Reaktionen des Zuschauers, nämlich die Haltung der Einfühlung und die Haltung der Distanzierung, nach sich ziehen kann, kann ebenfalls für die Untersuchung über die Mahagonnysierung im Kontext des 21. Jahrhunderts angewendet werden. Die verschiedenen Mahagonny-Weltanschauungen, die das Publikum des 21. Jahrhunderts treffen kann, verlocken die heutigen Menschen mit vielerlei trügerischen Utopievorstellungen und verlangen von ihnen weiterhin das Einverständnis zu ihrer Ideologie und Gesellschaftsform und die aktive Teilnahme daran. Die Reaktionen der Mahagonny-Rezipienten können sich auf unterschiedliche Arten zeigen: Einige Leute wählen solche Mahagonny-Utopietypen als ihre Bezugsgruppe, und einige zeigen dagegen starke Ablehnungsreaktionen. Wichtig hierbei ist wiederum, dass man zuerst die qualitative Art und Weise von solchen Gesellschaftstypen in einem Raum der Distanzierung beurteilen soll. Um die Richtigkeit von modernen verschiedenartigen Utopiemodellen einer kritischen Überprüfung zu unterziehen, können die modernen Menschen wiederum die Verfremdungstechnik als Werkzeug für die Kritik an den modernen Gesellschaften verwenden. In einem durch die Distanznahme entstehenden Unbestimmtheits-Raum können sie diverse Mahagonny-Gesellschaftstypen des modernen Zeitalters durch die verfremdende

³⁰ Vgl. Ebd., S. 91; Mowat, Barbara A.: *The dramaturgy of Shakespeare's romances*, Athens 1976, S. 121, zitiert nach: Lee, Hye-Kyoung: *Das Publikum und die Technik der Distanzierung in den Dramen von Shakespeare, Brecht und Dürrenmatt*, S. 91.

Sichtweise kritisch beobachten und objektiv analysieren und dann anschließend ihre folgenden konkreten Reaktionen gegenüber diesen Utopiemodellen entscheiden, ähnlich wie Brechts Publikum die Theaterbühne aus verfremdender Sicht beobachtet und kritisiert. Sie können die einführende Haltung als Zeichen der Zustimmung für ein wahres Utopiemodell im positiven Sinne auswählen. Im Gegensatz dazu können sie aber auch die kritisierende Haltung durch die weitergeführte Distanzierung als ein Ausdruck der Ablehnung gegen die dystopischen Weltanschauungen einnehmen. Die Problematik um den qualitativen Wert von Utopietypen steht hierbei wiederum im Zentrum der Überlegung.

Schlussbemerkung

Bertolt Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters und die wirkungsästhetische Theorie Wolfgang Isters haben viele Gemeinsamkeiten. Ister entwickelt eine neue leserzentrierte Literaturtheorie und versucht damit, die passive Rolle des Lesers in der Literaturwissenschaft zu verstärken. Parallel dazu behandelt Brecht ebenso das Publikum, das - im bisherigen bestehenden Theater im Vergleich mit dem Autor und dem Schauspieler - lange nicht beachtet und als eine untergeordnete Rolle angesehen wurde, als den wichtigsten Teil seiner Theatertheorie. In diesem Zusammenhang entsteht eine grundlegende Gemeinsamkeit, dass sowohl Ister als auch Brecht dazu beitragen, derartige Rezeptionstheorien für die Rezipienten in der Literatur zu verfestigen.

Der wichtigste Berührungspunkt zwischen Ister und Brecht ergibt sich vor allem daraus, dass das Gesetz der literarischen Unbestimmtheit nicht nur in Isters Wirkungstheorie, sondern auch in Brechts Theorie des epischen Theaters in Kraft bleibt. Durch die These von der Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung des Textes zieht Ister seinen wirkungsorientierten Aspekt heran, dass der literarische Text eine Anzahl bestimmter vom jeweiligen Leser persönlich aufzufüllenden Leerstellen aufweist und daher einen Spielraum von verschiedenen Aktualisierungsmöglichkeiten ein und desselben Textes bei jeder Lektüre gewährt. Brecht errichtet ebenso einen Unbestimmtheits-Raum zwischen seinem Theaterstück und dessen Rezipienten durch die Technik der Distanzierung, die erstens zwischen den von ihm geschaffenen Figuren des Dramas und den diese Rollen spielenden bzw. rezipierenden Schauspielern und zweitens zwischen der

Theaterbühne des Stückeschreibers und dem Sitzplatz des Publikums eingesetzt werden soll, und verhindert damit die Einfühlung in seinem epischen Theater.¹ Im Einklang mit Iasers Wirkungstheorie handelt es sich hierbei um einen wirkungsästhetischen Standpunkt, der die unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten vom jeweiligen literarischen Rezipienten - als dem Schauspieler oder als dem Zuschauer – unterstützt.

Die literarische Unbestimmtheit ist in wirkungsästhetischer Hinsicht die Bedingung für die literarische Kommunikation zwischen dem menschlichen Subjekt und Literatur. Der Unbestimmtheits-Begriff, der traditionell im begrenzten textimmanenten Zusammenhang zur Anwendung kommt, wird von den renommierten Wissenschaftlern wie Roman Ingarden, Umberto Eco und Wolfgang Iser als die Bedingung für die Kommunikation zwischen Text und Leser erläutert. In der vorliegenden Arbeit wurde aber versucht, diesen nur auf die Rezeptionsstruktur beschränkten alten Unbestimmtheits-Begriff vom Standpunkt der Anthropologie aus zu reanalysieren und dessen neue Begriffsbestimmung zu konzipieren. Hierbei handelt es sich um einen erweiterten und modifizierten Unbestimmtheits-Begriff, der über den Textzusammenhang hinausgeht und essenziell bereits vor der Textschöpfung des Autors existent ist. Er gilt hier als Wirkungsbedingung für die produktive Tätigkeit des Menschen, wozu sowohl das literarische Schaffen des Autors als auch die schöpferische Rezeption des Lesers gehören.

Die Fiktion will als eine Kommunikationsstruktur dem menschlichen Subjekt etwas über die Wirklichkeit mitteilen. Sie verwickelt dabei den Menschen in eine Situation, worin er einem Unbestimmtheits-Raum

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: GW, Bd. 16, S. 546.

begegnen und seine Phantasiekraft aktivieren kann. In der Literarischen Anthropologie stellt Iser die Frage, wozu der Mensch die Literatur braucht. Der Mensch ist eine Existenz, die stets sich selbst ausdrücken und seine begrenzte Fähigkeit überwinden möchte. Die Literatur bietet ihm dabei eine Gelegenheit, eine Selbstdarstellung zu gestalten und die Grenze seiner realen Existenz imaginär zu überschreiten. Die Unbestimmtheit bildet hier wichtige Voraussetzung für die Aktivierung seiner Einbildungskraft. Was die Literatur dem Menschen übermittelt, ist also die literarische Unbestimmtheit.

Die These von der Bedingung der Unbestimmtheit für die Schaffenskraft des Menschen bzw. des Autors kann ebenfalls im Zusammenhang mit Brechts Theater zur Anwendung gebracht werden. Das episch-dialektische Theater ist eine Form des experimentellen Theaters. Um die gesetzmäßigen Zusammenhänge zwischen Mensch und Gesellschaft zu erforschen, macht Brecht die verschiedenen Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens von Menschen zum Untersuchungsgegenstand seines experimentellen Theaters. Nach der dialektischen Weltbetrachtung definiert er die Eigenschaften aller Wesen mit Einschluss von Mensch, Gesellschaft und Dingen als den ständig sich ändernden und in Bewegung befindlichen Zustand, nämlich als den stets prozesshaften Zustand. Brechts dialektische Methode lässt erkennen, dass seine sich auf verschiedene Gebiete der Literatur, Philosophie und Politik beziehenden Weltbilder grundsätzlich auf dem Unbestimmtheits-Prinzip beruhen.

Brecht, der alle Dinge nicht als etwas Endgültig-Festlegbares definiert, sieht ebenso seine eigenen Theaterstücke niemals als bereits abgeschlossen an, sondern steht auf dem Standpunkt, dass diese sich im ständigen Prozess der dialektischen Entwicklung befinden, indem deren

unvollendeten Schlüsse durch seine nächsten Theaterstücke weiterhin untersucht und thematisiert werden. Die in seinem Theater als die Form des offenen Schlusses gelieferte Problematik stellt also die Unbestimmtheits-Bedingung dar und wirkt dabei in doppelter Hinsicht: Einerseits gilt sie als der Unbestimmtheits-Forschungsgegenstand, der durch das weitergehende literarische Schaffen des Autors behandelt werden kann und somit als die Wirkungsbedingung für dessen literarische Produktion fungiert. Andererseits bildet sie aber auch die Bedingung der schöpferischen Rezeption, worunter der Zuschauer seinen eigenen Schluss des Stückes produzieren kann. Es handelt sich im ersteren Fall um die Konkretisation des Autors und im letzteren um die Konkretisation des Lesers. Das Brechtsche Theater selbst ist auf dem Gesetz der dialektischen Entwicklung aufgebaut und funktioniert somit nach einem Unbestimmtheits-Prinzip, welches die Grundidee der dialektischen Methode bildet. Sein Theater als eine Form des dialektischen Theaters setzt auf diese Weise nicht nur den rezeptionsästhetischen Unbestimmtheits-Begriff voraus, der für die Rezeption des Zuschauers zur Anwendung kommt, sondern schließt auch die Unbestimmtheits-Bedingung für die kreative Aktivität des Menschen in sich, die in der vorliegenden Arbeit unter der anthropologischer Perspektive aufs Neue begründet wird.

Brecht zielt mit seinem episch-dialektischen Theater darauf ab, die bestehenden starren Ideen der Gesellschaft aufzulösen und die fixierte Welt zu verändern. Derartige dialektische Denkweisen spiegeln sich auch in seinem Standpunkt über den Marxismus wider, der die wichtigste Grundlage für seine politischen, sozialen und künstlerischen Einstellungen bildet. Die anderen Marxisten desselben Zeitalters halten an ihrer Überzeugung fest, dass die marxistische Weltanschauung und die darauf

fußende Gesellschaft eine abgeschlossene Utopie repräsentieren. Im Gegensatz dazu hat Brecht die Ansicht, dass sowohl der Marxismus als auch die marxistische Gesellschaft keine vollkommene sozial-politische Utopie darstellen, sondern sich in einem steten Wandlungsprozess befinden, in dem sie sich dialektisch in der Richtung nach einer wahrhaften vollkommenen Utopie entwickeln. In demselben Zusammenhang wird die Utopiegesellschaft, die von ihm selbst erträumt wird, ebenfalls nicht als eine abgeschlossene Utopie-Form, sondern als eine Unbestimmtheits-Form entworfen, die in einem ständigen Entwicklungsvorgang liegt und daher stets ein unvollendetes Utopiemodell präsentiert.

Mahagony ist ein Unbestimmtheits-Utopia, das nicht geographisch und zeitlich festlegbar und nirgendwo befindlich ist. Es handelt sich hier um einen imaginären Ort, der ausschließlich in der Phantasie des Menschen existiert. Mahagony in diesem Sinne kann als Gegenstand und Werkzeug der literarischen Konkretisation wirken.

Die Brecht-Literatur, die sich nicht bloß die literarische Darstellung als solche, sondern deren Auswirkung der Veränderung von Mensch, Gesellschaft und Welt zum Grundziel steckt, kann als eine Form der funktionalistischen oder wirkungsästhetischen Methode betrachtet werden. Indem sich der Autor und der Zuschauer - jeweils als Produzent und Rezipient von Literatur - mit den ersten literarischen Tätigkeiten beschäftigen, ihren eigenen Raum der literarischen Unbestimmtheit aufzufüllen, müssen sie ebenso weiterhin ihre literarischen Leistungen steigern und letztlich dazu bringen, bestimmte gesellschaftliche Veränderungen in ihrem wirklichen Lebensbereich zu erleben.

Die Metapher Mahagonny lässt sich im doppelten Sinne bestimmen: Mahagonny im engeren Sinne bezeichnet ein dystopisches Modell der kapitalistischen Gesellschaft, das sich unmittelbar auf die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* bezieht. Mahagonny kann aber auch im weiteren Sinne als eine besondere Metapher für die Satire auf den Kapitalismus interpretiert werden, wogegen Brecht das ganze Leben hindurch kämpft. Der Sinn als ästhetische Wirkung, welchen Brecht durch die Metapher Mahagonny erleben kann, lässt sich in dieser Hinsicht als die Erfahrung verstehen, ob er überhaupt zu der Verwirklichung einer von ihm erträumten Sozialutopie kommt. Zwar sah er die Gründung des sozialistischen Staates DDR mit eigenen Augen in seinen letzten Lebensjahren, aber dieser war jedoch weit entfernt von der von ihm lange erträumten wahren Sozialutopie. Seitdem Brecht in Berührung mit der marxistischen Soziologie kam, machte er die marxistisch orientierte Utopiegesellschaft zum Maßstab für sein soziales Selbst und kämpfte lebenslang dafür. Trotz alledem gelang es ihm nicht, die Realisierung seines politischen Ideals zu erleben.

Vom Standpunkt der dialektischen Methode aus gesehen stellt Mahagonny keine vollständige Gesellschaftsform dar, die als Bestimmtheits-Modell betrachtbar ist, sondern ein unvollendetes gesellschaftliches Modell, das in ständiger dialektischer Entwicklung begriffen und daher verändernd und veränderlich ist. Mahagonny ist nämlich ein Unbestimmtheits-Gesellschaftsmodell, welches nicht als Fixum, sondern als Prozess in Erscheinung tritt. Wenn man dieses Mahagonny vom Standpunkt des 21. Jahrhunderts aus reinterpreten will, kann der moderne Zuschauer, der von ideologischen Gegensätzen zwischen Kommunismus und Kapitalismus befreit ist, - in Anlehnung an die

dialektische Methode - den Unbestimmtheits-Ort Mahagonny mit anderen Perspektiven auffüllen, welche nicht mit der ursprünglichen Absicht von Brecht übereinstimmen.

Brechts dialektische Logik, dass das Widersprüchliche in jeder Gesellschaft und zu jeder Zeit existiert und als die treibende Kraft für die dialektische Entwicklung der Gesellschaft fungiert, ermöglicht im Weiteren die folgende Logik, dass das Widersprüchliche ebenso innerhalb seiner marxistischen Utopievorstellungen selbst zu finden ist. Daraus kann man schließen, dass die Brechtsche Ideologie, die scharfe Kritik an der Mahagonny-Gesellschaft und somit weiterhin am Kapitalismussystem überhaupt ausübt, wiederum zum Gegenstand einer neuen Kritik werden kann und für deren Überwindung die Negation ihrer eigenen Widersprüchlichkeit benötigt. Das heißt: Der moderne Zuschauer kann Brechts rückständige Utopievorstellungen erneut unter der Perspektive der neuen Zeit verfremden und die darin enthaltenen negativen Widersprüche von unserem modernen Gesichtspunkt aus diagnostizieren, ähnlich wie der Stückeschreiber die dystopischen Seiten der kapitalistischen Gesellschaft mit Hilfe der Verfremdungstechnik an den Tag bringt.

Das Mahagonny im modernen Sinne, das sich vom altmodischen Kontext der ideologischen Gegensätze herauszieht, kann als eine Metapher interpretiert werden, welche heutzutage immer noch als ein Symbol für die negative Utopiewelt gilt und die irritierenden Ideale des modernen Menschen satirisiert. Dass man den Unbestimmtheits-Ort Mahagonny mit modernen Perspektiven erneut ausfüllt, ist ein neuartiger Konkretisationsakt im modernen Sinne, welchen der Zuschauer unseres

Jahrhunderts durch die Anwendung von der Brechtschen *Mahagonny*-Oper versuchen kann.

Während Brechts marxistische Einstellung mit dem Zusammenbruch der kommunistischen Länder nicht mehr als eine überzeugende Ideologie für das 21. Jahrhundert, eine Zeit der Entideologisierung, tauglich ist, hat seine auf der Ästhetik des Widerspruchs beruhende dialektische Denkweise den Vorteil, nicht vom Einfluss der zeitlichen Veränderungen bedingt zu werden, sondern umgekehrt vielmehr das Wechselspiel dieser Zeitströmungen herbeizuführen. Seine dialektische Methode bietet außerdem seinem modernen Zuschauer die Möglichkeit, nicht nur die Brecht-Literatur als Ganzes, sondern auch seine einzelne *Mahagonny*-Oper unter der – z. B. den Rahmen der rückschrittlichen ideologischen Gegensätze sprengenden – neuen Perspektive zu reinterpretieren und den neuen Sinn der Oper zu generieren.² Brechts episch-dialektisches Theater verfügt mit anderen Worten über die Fähigkeit, die erstarrten Sichten der alten Zeit aufzulösen und stattdessen deren entleerten Stellen nun durch einen innovativen Standpunkt zu ersetzen.

Brecht als ein sozialkritischer Autor appelliert im 21. Jahrhundert kaum mehr als ein marxistischer Autor, sondern vielmehr als ein rein realistischer Autor an sein modernes Publikum. Er definiert einen realistischen Autor als einen Künstler, der in einer neuen Zeit auf die Formen und Themen der alten Zeit verzichtet und die dem neuen Zeitgeist geeigneten aktuellen Probleme in seinem literarischen Kunstwerk thematisiert. Die Künstler, die in einer neuen Zeit immer noch an den alten Formen und Problemen hängen, sind ihm zufolge bloß armselige Formalisten, die stets hinter der

² Vgl. Hinderer, Walter (Hrsg.): Brechts Dramen, S. 31.

Zeit zurückbleiben. Wenn man in der neuen Zeit der Entideologisierung den Stückeschreiber immer noch unflexibel ausschließlich unter der alten Perspektive der marxistischen Ideologie zur Diskussion stellen will, kann diese Haltung, vom Standpunkt der Brechtschen realistischen Literatur gesehen, eher als eine Art der formalistischen Literatur gelten. Aber die Haltung, seine Stücke – dem Zeitwandel folgend – auf die aktuellen Gesellschaftsthemen der neuen Zeit zu beziehen, kann aber im Gegenteil zur realistischen Literatur gehören. Der realistische Autor Brecht, der vom modernen Lesepublikum der *Mahagonny*-Oper erneut aufgefunden werden kann, hätte weniger mit einem Marxisten zu tun, der den Fokus ausschließlich auf die ideologische Kritik am Kapitalismus legt, sondern würde vielmehr eine Rolle des Voraussehenden darstellen, der die Sturmglocke der dystopischen Welt, welche den Menschen mit vielerlei irrtümlichen Ideologien zum Unglück verleitet, läuten lässt.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper *„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, in: Hennenberg, Fritz / Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht / Weill. *„Mahagonny“*, Frankfurt am Main 2006, S. 123-133.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20. Bänden (zit.: GW), hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (zit.: BFA), hrsg. von Werner Hecht [u. a.], 30 Bände, Berlin und Frankfurt am Main 1988-1998.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 3. Aufl., Tübingen 1965.

Ingarden, Roman: Konkretisation und Rekonstruktion, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 42-70.

Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, hrsg. von Rolf Fieguth und Edward M. Swiderski, Tübingen 1997.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main 1991.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 4. Aufl., München 1994.

Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive,

in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 253-276.

Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 228-252.

Iser, Wolfgang: Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur, in: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994, S. 277-324.

Iser, Wolfgang: Towards a Literary Anthropology, in: Cohen, Ralph (Hrsg.): The Future of Literary Theory, New York 1989, S. 208-228.

Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. Aufl., München 1994.

Warning, Rainer: Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983, S. 183-206.

2. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970.

Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin [u. a.] 2009.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, 7. Aufl., München 2005.

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Literatur in der DDR, München 1991.
- Austin, John L.: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford 1975.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, Hamburg 2002.
- Berg, Günter / Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, Stuttgart [u. a.] 1998.
- Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe, Hamburg 2001.
- Bluhm, Harald (Hrsg.): Karl Marx - Friedrich Engels. Die deutsche Ideologie, Berlin 2010.
- Bonnemann, Jens: Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser. Wolfgang Isters impliziter Leser im Herzmaere Konrads von Würzburg, Frankfurt am Main 2008.
- Bosse, Anke: Retheatralisierung in Theater und Drama der Moderne. Zum Spiel im Spiel, in: Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin [u. a.] 2009, S. 417-430.
- Brüns, Elke: Spaß muss sein?! *Mahagonny* und die Spaßgesellschaft, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 394-405.
- Buhr, Manfred: Philosophisches Wörterbuch, zwei Bände, Berlin 1970.
- Carr, Wilfred / Kemmis, Stephen: Becoming critical. Education, knowledge

- and action research, London [u. a.] 1986.
- Chalybäus, Heinrich Moritz: Historische Entwicklung der speculativen Philosophie von Kant zu Hegel, Dresden 1837.
- Cobben, Paul [u. a.] (Hrsg.): Hegel-Lexikon, Darmstadt 2006.
- Cohen, Ralph (Hrsg.): The Future of Literary Theory, New York 1989.
- Collingwood, Robin G.: Denken. Eine Autobiographie, Stuttgart 1955.
- Delabar, Walter (Hrsg.): Bertolt Brecht (1898-1956), Berlin 1998.
- Derrida, Jacques: Die différance, in: Derrida, Jacques: Die différance. Ausgewählte Texte, Stuttgart 2008, S. 110-149.
- Derrida, Jacques: Die différance. Ausgewählte Texte, Stuttgart 2008.
- Die Weltliteratur von heute. Wolfgang Iser, in: Woigugmunhag (Deutsche Übersetzung: Ausländische Literatur), Sommer 1989, H. 19, S. 156-184.
- Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden, Bd. 6, 3. Aufl., Mannheim [u. a.] 1999.
- Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch, 7. Aufl., Mannheim [u. a.] 2001.
- Dümling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik, München 1985.
- Dürscheid, Christa / Kircher, Hartmut / Sowinski, Bernhard: Germanistik, Köln [u. a.] 1994.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 8. Aufl., Frankfurt am Main 1998.
- Engelhardt, Jürgen: Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht / Weill, München [u. a.] 1984.
- Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Hamburg [u. a.] 1970.

Fahrenbach, Helmut: Brecht zur Einführung, Hamburg 1986.

Fausser, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft, 4. Aufl., Darmstadt 2008.

Fleig, Anne: "Ein Ostern, was auf Weihnachten fällt" oder Die 'utopischen' Glücksversprechen der Netzstadt. Brecht, Keun, Kracauer, in: Koch, Gerd (Hrsg.): Können uns und euch und niemand helfen. Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", Frankfurt am Main 2006, S. 60-70.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1974.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198-229.

Gabriel, Gottfried: Bestimmte Unbestimmtheit – in der ästhetischen Erkenntnis und im ästhetischen Urteil, in: Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007, S. 141-156.

Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007.

Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva: Die Unbestimmtheit der Kunst, in: Gamm, Gerhard / Schürmann, Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007, S. 7-22.

Gamm, Gerhard: Das rätselvoll Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst, in: Gamm, Gerhard / Schürmann,

- Eva (Hrsg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007, S. 23-57.
- Gamm, Gerhard: Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne, Frankfurt am Main 1994.
- Geoghegan, Vincent: Utopianism and Marxism, London [u. a.] 1987.
- Harvey, David: Spaces of Hope, Edinburgh 2000.
- Hassan, Ihab: Pluralismus in der Postmoderne, in: Kamper, Dietmar (Hrsg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne vs. Postmoderne, Frankfurt am Main 1987, S. 157-184.
- Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, 8. Aufl., München 2005.
- Hecht, Werner (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters, Frankfurt am Main 1986.
- Hennenberg, Fritz / Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht / Weill. "Mahagonny", Frankfurt am Main 2006.
- Hennenberg, Fritz: Neue Funktionsweisen der Musik und des Musiktheaters in den zwanziger Jahren. Studien über die Zusammenarbeit Bertolt Brechts mit Franz S. Bruinier und Kurt Weill, Halle 1987.
- Hermant, Jost: Utopisches bei Brecht, in: Brecht-Jahrbuch 1974, hrsg. von John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermant, Frankfurt am Main 1974, S. 9-33.
- Hermant, Jost: Zwischen Partei und Volk. Brechts utopischer Ort, in: Delabar, Walter (Hrsg.): Bertolt Brecht (1898-1956), Berlin 1998, S. 379-385.

- Herrmann, Hans-Christian von: Wüste und Turbulenz. Anmerkungen zu Brechts Soziologie, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 30-39.
- Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm, Bielefeld 2009.
- Hetzel, Andreas: Negativität und Unbestimmtheit. Eine Einleitung, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm, Bielefeld 2009, S. 7-17.
- Hinderer, Walter (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984.
- Holub, Robert C.: Reception Theory. A critical introduction, London 2003.
- Hyman, Herbert H. / Singer, Eleanor (Hrsg.): Readings in reference group theory and research, London 1968.
- Hyman, Herbert H.: Reference Groups, in: Sills, David (Hrsg.): International Encyclopedia of the Social Sciences, Vol. 13, New York 1968, S. 353-359.
- Iben, Gerd (Hrsg.): Ende der Solidarität? Gemeinsinn und Zivilgesellschaft, Münster 1999.
- Irmischer, Hans D. [u. a.] (Hrsg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck, Göttingen 1983.
- Iorio, Marco: Einführung in die Theorien von Karl Marx, Berlin [u. a.] 2012.
- Jahraus, Oliver: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft, Tübingen [u. a.] 2004.

- Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.
- Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000.
- Jendreich, Helmut: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung, Düsseldorf 1969.
- Kamper, Dietmar (Hrsg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne vs. Postmoderne, Frankfurt am Main 1987.
- Kang, Dae-Suk: Hegel oder Feuerbach? Der Einfluß der Dialektik und des Materialismus auf die gesellschaftliche Veränderung Südkoreas, in: Hegel-Jahrbuch 2000. Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Zweiter Teil, hrsg. von Andreas Arndt, Karol Bal und Henning Ottmann, Berlin 2000, S. 224-228.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, hrsg. von Raymund Schmidt, 3. Aufl., Hamburg 1990.
- Karydas, Dimitris / Sagriotis, Giorgos: "Sans rêve et sans merci" sich verzehren. Hohlraum "Mahagonny" als U-topos der Hoffnung, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 64-82.
- Kertscher, Jens: Unbestimmtheit und Bestimmtheit der Interpretation. Zum Primat der Intersubjektivität bei Davidson, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm, Bielefeld 2009, S. 41-61.
- Kim, Hyung-Ki: Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im "Messingkauf" und im "Kleinen Organon für das Theater", Frankfurt am Main 1992.

- Kim, Taekwan: Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler, Frankfurt am Main 2000.
- Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken, Berlin [u. a.] 2004.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, 14. Aufl., München 1999.
- Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 1, Stücke, Stuttgart [u. a.] 2001.
- Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt am Main 1974.
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche, zwei Bände, Stuttgart 1996.
- Koch, Gerd [u. a.] (Hrsg.): Können uns und euch und niemand helfen. Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", Frankfurt am Main 2006.
- Kocher, Manuela / Böhler, Michael: Über den ästhetischen Begriff des Spiels als Link zwischen traditioneller Texthermeneutik, Hyperfiction und Computerspielen, in: Jahrbuch für Computerphilologie, Vol. 3, Paderborn 2001, S. 81-105.
- Kocher, Ursula / Krehl, Carolin: Literaturwissenschaft. Studium – Wissenschaft – Beruf, Berlin 2008.
- Koller, Gerold: Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts, Zürich [u. a.] 1979.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und

- Perspektiven, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 345-375.
- Kugli, Ana (Hrsg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart [u. a.] 2006.
- Kuhangel, Sabine: Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers, Wiesbaden 2003.
- Kuhne, Frank: Selbstbewußtsein und Erfahrung bei Kant und Fichte. Über Möglichkeiten und Grenzen der Transzendentalphilosophie, Hamburg 2007.
- Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud, in: Lacan, Jacques: Schriften, Bd. 2, 2. Aufl., Weinheim 1986, S. 15-55.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: Lacan, Jacques: Schriften, Bd. 1, 2. Aufl., Weinheim 1986, S. 61-70.
- Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, 3. Aufl., Weinheim 1987.
- Lacan, Jacques: Schriften, zwei Bände, 2. Aufl., Weinheim 1986.
- Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten, in: Lacan, Jacques: Schriften, Bd. 2, 2. Aufl., Weinheim 1986, S. 165-204.
- Lee, Hye-Kyoung: Das Publikum und die Technik der Distanzierung in den Dramen von Shakespeare, Brecht und Dürrenmatt, in: Englische Literatur und Sprache 16, H. 1, Seoul 1997, S. 65-95.
- Lindley, David: Die Unbestimmbarkeit der Welt. Heisenberg und der Kampf um die Seele der Physik, München 2008.
- Mersch, Dieter: Ding, Gabe und die Praxis der Künste, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm,

Bielefeld 2009, S. 91-104.

Meyer, Theo (Hrsg.): Theorie des Naturalismus, Stuttgart 2008.

Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln, zwei Bände, Frankfurt am Main 1987.

Mowat, Barbara A.: The dramaturgy of Shakespeare's romances, Athens 1976.

Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und 'Linksabweichung' in Bertolt Brechts "Messingkauf", in: Hecht, Werner (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters, Frankfurt am Main 1986, S. 142-182.

Neumüllers, Marie: Mahagonny, das ist kein Ort, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 42-53.

Niermann, Anabel: Das ästhetische Spiel von Text, Leser und Autor, Frankfurt am Main 2004.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen - Grundbegriffe, 2. Aufl., Stuttgart [u. a.] 2001.

Nünning, Ansgar: Totgesagte leben länger. Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des "impliziten Autors", in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 42, Berlin 2001, S. 353-385.

Pany, Doris: Wirkungsästhetische Modelle. Wolfgang Iser und Roland Barthes im Vergleich, Erlangen 2000.

Petry, Michael J. (Hrsg.): Hegel und die Naturwissenschaften, Stuttgart 1987.

Plaice, Renata: Das Spiel als das Dynamische. Der Begriff des Spiels zwischen Moderne und Postmoderne, in: Anz, Thomas / Kaulen,

- Heinrich (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin [u. a.] 2009, S. 359-370.
- Pleger, Wolfgang H.: Widerspruch – Identität – Praxis. Argumente zu einer dialektischen Handlungstheorie, Berlin [u. a.] 1986.
- Pöltner, Günther: Philosophische Ästhetik, Stuttgart 2008.
- Ponte, Susanne de: Caspar Neher - Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater, Leipzig 2006.
- Röckel, Gerhard: Texte erschließen. Grundlagen - Methoden - Beispiele für den Deutsch- und Religionsunterricht, Düsseldorf 2006.
- Röd, Wolfgang: Dialektische Philosophie der Neuzeit, 2. Aufl., München 1986.
- Rülicke-Weiler, Käthe: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung, Berlin 1966.
- Ruprecht, Thomas: Die Unbestimmtheit der Verursachung. Ein philosophischer Essay über Kausalität, Bern [u. a.] 2003.
- Schäfer, Rainer: Die Dialektik und ihre besonderen Formen in Hegels Logik. Entwicklungsgeschichtliche und systematische Untersuchungen, Hamburg 2001.
- Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch, 23. Aufl., Stuttgart 2009.
- Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation, 3. Aufl., Stuttgart [u. a.] 1993.
- Sehm, Gunter G.: Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: Brecht-Jahrbuch 1976, hrsg. von John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt am Main 1976, S. 83-100.

- Simon, Tina: Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch, Frankfurt am Main [u. a.] 2003.
- Spieker, Michael: Wahres Leben denken. Über Sein, Leben und Wahrheit in Hegels Wissenschaft der Logik, Hamburg 2009.
- Stapelfeldt, Gerhard: Zur deutschen Ideologie. Soziologische Theorie und gesellschaftliche Entwicklung in der Bundesrepublik Deutschland, Münster 2005.
- Stegmann, Vera Sonja: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie, Frankfurt am Main [u. a.] 1991.
- Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis, Frankfurt am Main 1995.
- Stiehler, Gottfried: Dialektik und Gesellschaft. Zur Anwendung der Dialektik im historischen Materialismus, Berlin 1981.
- Tietz, Udo: Die Gesellschaftsauffassung, in: Bluhm, Harald (Hrsg.): Karl Marx - Friedrich Engels. Die deutsche Ideologie, Berlin 2010, S. 59-81.
- Trotzki, Leo: Verteidigung des Marxismus, Essen 2006.
- Tuschling, Jeanine: Autorschaft in der digitalen Literatur, in: Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Instituts, Heft 19, Ifkud (Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien), Bremen 2006.
- Vielmetter, Georg: Die Unbestimmtheit des Sozialen. Zur Philosophie der Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main [u. a.] 1998.
- Voigts, Manfred: Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931, München 1977.

- Völker, Klaus: Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk, München 1983.
- Voßkamp, Wilhelm: Zwischen Utopie und Apokalypse. Die Diskussion utopischer Glückspantasien in Brechts "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", In: Irscher, Hans D. [u. a.] (Hrsg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck, Göttingen 1983, S. 157-168.
- Wandschneider, Dieter: Die Stellung der Natur im Gesamtentwurf der Hegelschen Philosophie, in: Petry, Michael J. (Hrsg.): Hegel und die Naturwissenschaften, Stuttgart 1987, S. 33–58.
- Weber, Max: Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus, Bodenheim 1993.
- Weigel, Sigrid: "Gott in Mahagonny". Walter Benjamin liest Brecht, in: Das Brecht-Jahrbuch 29. Mahagonny.com, hrsg. von Marc Silberman und Florian Vassen, Madison 2004, S. 252-267.
- Weisstein, Ulrich: Von reitenden Boten und singenden Holzfällern. Bertolt Brecht und die Oper, in: Hinderer, Walter (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, S. 266-299.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 7. Aufl., Stuttgart 1989.
- Wright, Elizabeth: Postmodern Brecht. A Re-Presentation, London [u. a.] 1989.
- Zeilinger, Doris: "Die Wolke erzittert und geht eilig ab". Natur in Mahagonny aus Blochscher Perspektive, in: Koch, Gerd (Hrsg.): Können uns und euch und niemand helfen. Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", Frankfurt am Main 2006, S. 30-39.
- Ziegler, Marc: Zur Unbestimmtheitssemantik der Einbildungskraft in der

Moderne, in: Hetzel, Andreas (Hrsg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm, Bielefeld 2009, S. 105-117.

Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, Tübingen 1991.