

Bertolt Brechts Kritik am Naturalismus

Eiji Kimura

Bei der Diskussion über Bertolt Brechts Dramentheorie ist man im allgemeinen oft geneigt zu denken, seine Kritik richte sich gegen „das alte Drama“ an sich, vermutlich wegen ihrer Neuheit und Gründlichkeit. Diese Interpretation trifft zwar noch zu im Hinblick auf den Kern von Brechts Drama und Dramentheorie, d. h. den Funktionswechsel des Theaters und das dafür von ihm eingeführte Prinzip. Es gilt jedoch schon als überholt, eine Gegenüberstellung von Brecht und „dem alten Drama“ vorzunehmen.

In diesem Zusammenhang hat man anscheinend noch nicht eindeutig festgestellt, welche Dramenform direkt unter Brechts Kritik steht. Ich möchte darauf hier schon im voraus mit dem „Naturalismus“ antworten und im folgenden aufgrund von Brechts Äußerungen über den Naturalismus betrachten, weshalb er diesen so heftig kritisiert.

I

In seinen frühen Jahren begeisterte sich Brecht zunächst für den Naturalismus. Im Jahre 1916, als er seine Arbeiten mit Bert Brecht zu signieren anfang, verfolgte er mit größtem Interesse die Dramenproduktion von Gerhart Hauptmann und August Strindberg.¹⁾ Ein paar Jahre später, als sich Brecht mit „Augsburger Theaterkritiken“ beschäftigte, verhielt es sich gar nicht anders. Diese Kritiken sprechen für die Ansicht, daß er sich sogar als Kämpfer des Naturalismus verstanden hat.

In welchen Punkten bekennt sich Brecht zu dieser Zeit zum Naturalismus? Er verwendet in oben erwähnten Theaterkritiken als positive Kriterien Wörter wie „Erlebnis“, „stark“, „vital“ u. ä. Er bezeichnet z. B. Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd“ als „ein starkes Stück“ und schreibt: „Es handelt von einem einfachen Bauernmädchel, das von den Männern mißbraucht wird, gehetzt wird [. . .] Es ist unsere Sache, die in dem Stück verhandelt wird, unser Elend, das gezeigt wird. Es ist ein revolutionäres Stück“²⁾ Eine solche Vorstellung vom Naturalismus ist anders als die spätere. Große Unterschiede sind dabei nicht nur in der Wertung, sondern allein schon in der Hinsicht zu finden, worin Brecht das Wesentliche im Naturalismus sieht. In jüngeren Forschungen über den Naturalismus vertritt man im allgemeinen die Anschauung, daß er sich nicht nur im sogenannten Nachahmungsprinzip der Wirklichkeit erschöpft, sondern daneben zugleich die ästhetische Eigenwirklichkeit der Dichtung angestrebt hat. Das gilt insbesondere für deutsche Naturalisten. Sie hoben im Vergleich zu dem strengen analytischen französischen Naturalismus die Verbindung von „Realismus“ und „Idealismus“ hervor.³⁾ Auch der frühe Brecht vertrat ähnliche Anschauungen, und man könnte sagen, er selbst hat die Anlage zu einem deutschen „Naturalisten“ gehabt. Er hatte schon viel früher, als sechzehnjähriger Junge, an Casper Neher geschrieben: „Naturwahrheit und Idealismus zu verschmelzen ist Kunst. >Wirklichkeit ist das Lager des großen Dichters, auf dem er seine Träume träumt.< (Diese Kunst, alltägliche

*昭和58年5月24日原稿受理

Begebenheiten in die Höhen des Geistes emporzuheben, hat G. Hauptmann.)“⁽⁴⁾

Bei der späteren Kritik am Naturalismus geht es fast ausschließlich um das Nachahmungsprinzip. Seine Vorstellung vom Naturalismus ist sehr deutlich, gelegentlich etwas zu deutlich geworden. Er nahm Dramenproduktionen nun nicht mehr als Rezipient auf, sondern mußte sich als Produzent mit anderen Strömungen auseinandersetzen. Es war der Funktionswechsel des Theaters, den er seit dem Marxismuserlebnis immer im Sinne hatte, d. h. ob das Stück den Zuschauern verhalf zur sozialen Erkenntnis zu kommen, das ist sein neues und letztes Kriterium geworden.

II

Brecht schätzt immer, wie man zunächst festhalten sollte, daß das naturalistische Theater soziale Themen zum erstenmal „wirklich“ auf die Bühne gebracht hat. Er schreibt im „Arbeitsjournal“: „die geschichte des neuen theaters beginnt mit dem naturalismus. hier wird die neue gesellschaftliche funktion angestrebt.“⁽¹⁾ Er erkennt bis in seine letzten Lebensjahre diese Verdienste an, sieht im Naturalismus bei allen Mängeln den Durchbruch des Realismus in der modernen Literatur und auf dem modernen Theater.

Er äußert außerdem im Kölner Rundfunkgespräch 1929 die bemerkenswerte Meinung, daß Episches Theater mit dem Naturalismus begonnen hat:

„Aber die Versuche, episches Drama herzustellen, sind schon viel früher dagewesen. Wann begonnen Sie? Sie begonnen zu der Zeit, wo die Wissenschaft ihren großen Start hatte, im vorigen Jahrhundert. Die Anfänge des Naturalismus waren die Anfänge des epischen Dramas in Europa. [. . .] Das naturalistische Drama entstand aus dem bürgerlichen Roman der Zola und Dostojewski, der seinerseits wieder das Eindringen der Wissenschaft in Kunstbezirke anzeigte. Die Naturalisten (Ibsen, Hauptmann) suchten die neue Stoffe der neuen Romane auf die Bühne zu bringen und fanden keine andere Form dafür als eben die dieser Romane: eine epische. Als ihnen nun sofort vorgeworfen wurde, sie seien undramatisch, ließen sie mit der Form sofort auch die Stoffe wieder fallen, und der Vorstoß kam ins Stocken, anscheinend der Vorstoß in neue Stoffgebiete, in Wirklichkeit aber der Vorstoß in die epische Form.“⁽²⁾

Es ist schon aus dem Überblick deutlich, daß die Gattungsgrenze zwischen Epik und Dramatik beim Naturalismus fließend ist. „Familie Selicke“ ging z. B. aus Prosaskizzen hervor, die sich nur wenig vom Drama unterschieden. Der Naturalismus steuerte ursprünglich nicht auf die dramatische Dichtung zu. Das große Vorbild des deutschen Naturalismus war vielmehr der Epiker Émile Zola. Die Annäherung von epischer und dramatischer Dichtung beim Naturalismus wurde denn auch schon damals von Zeitgenossen nachgewiesen. Max Halbe schreibt im „Berliner Brief“: „Jeder Stoff, jedes Stück Leben eignet sich gleich gut für das Drama, gleich gut für den Roman.“⁽³⁾ und „wir gestatten dem Roman seine Gespräche, und wir gestatten nicht minder dem Drama seine Erzählungen.“⁽⁴⁾

So wird im naturalistischen Drama die Absolutheit des Dramas durch die soziale

Thematik zerstört und es ist in mancher Hinsicht episiert. Man kann z. B. in Gerhart Hauptmanns „Die Weber“ (1892) die Vielfalt der epischen Merkmale an revuehaften Szenen, Berichten, Beschreibungen der außerhalb des Hauses stattfindenden Vorgänge u. s. w. erkennen. Es ist auch in diesem Zusammenhang interessant zu beobachten, daß im naturalistischen Drama der „Fremde“, den man in der Figur wie Moritz Jäger („Die Weber“) oder Alfred Roth („Vor Sonnenaufgang“) sieht, häufig auftritt. Er beobachtet die anderen Figuren und Geschehnisse aus einer anderen Perspektive, erhält die Berichte über die jeweilige Situation, und erläutert sie als Sprachrohr des Autors, indem er von der eigentlichen Welt des Dramas Abstand hält. Diese Gestalt könnte man einen Johannes den Täufer nennen, der das Auftreten des richtigen „epischen Ich“ in naher Zukunft ankündigt.

Allein das naturalistische Drama ist nie so weit gegangen, daß es diese vom Inhalt geforderten epischen Züge entwickelte und damit zu einer neuen Dramenform gelangte. Die Naturalisten versuchten bewußt vielmehr, epische Elemente wie Exposition, Anrede an das Publikum u. ä. auszuschließen. Diese stilistischen Züge zerstören nicht nur die Absolutheit des Dramas, dessen Träger der Dialog ist, sondern verstoßen auch gegen ihr Prinzip der treuen Wiedergabe des Lebens. So kann man mit Peter Szondi schließen: „Der Naturalismus, so revolutionär er sich gebärdete und im Stilistischen und ›Weltanschaulichen‹ auch sein mochte, nahm im Dramaturgischen eine konservative Richtung ein. Ihm ging es im Grunde um die Bewahrung der überlieferten dramatischen Form.“⁵⁾

III

Das naturalistische Drama ist wohl „der Beginn des neuen Dramas“, aber auch zugleich „das Ende des alten Dramas“. Außerdem hielt es nach Brecht am Hauptpunkt des alten Dramas fest, ja erreichte in dieser Hinsicht sogar seine höchste Vollendung. Was ist eigentlich der „Hauptpunkt“? Der bekannte Terminus „aristotelisch — nichtaristotelisch“ hat manche Mißverständnisse verursacht. Aber Brecht selbst definiert ihn auf eine unverkennbare Weise: „Als aristotelische Dramatik [. . .] wird da alle Dramatik bezeichnet, auf welche die aristotelische Definition der Tragödie in der ›Poetik‹ in dem, was wir für ihren Hauptpunkt halten, paßt.“¹⁾ Und er erklärt diesen „Hauptpunkt“ als Katharsis, die Reinigung von Furcht und Mitleid durch die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen. Die Katharsis beruht auf der Einfühlung des Zuschauers in die handelnden Personen, die die Illusion, d. h. die Vortäuschung, das Bühnengeschehen sei wirklich, fördert. Je vollkommener die Illusion ist, desto leichter fällt die Einfühlung. Nach Brecht sei „der eigentümliche psychische Akt der Einfühlung“ im Laufe der Jahrhunderte auf ganz verschiedene Art vollzogen worden.²⁾

Für das naturalistische Theater ist es das höchste Ziel, ein Stück Leben treu, wahrhaftig zu photographieren und glauben zu lassen, das Geschehen auf der Bühne sei kein Spiel, sondern wirkliches Leben. Max Halbe formuliert ganz einfach und klar: „vollendete, unentrinnliche Illusion also, das ist das Ideal.“³⁾ Die Bühnenaus-

stattung, auf die die ausführlichen Szenenanweisungen hinweisen, trägt auch zur Illusion bei. In diesem Zusammenhang möchte ich die folgende Bemerkung Brechts erwähnen:

„Das Theater der bürgerlichen Klassik stand in jener glücklichen Mitte der Entwicklung auf das Naturalistische-Illusionäre zu, wo die Maschinerie so viele illusionäre Elemente stellen konnte, daß einiges Natürliches vorgestellt werden mochte, aber nicht so viele, daß das Publikum glauben gemacht wurde, es sei nicht mehr im Theater, und die Kunst bestand darin, den Eindruck zu vernichten, sie sei am Werke.“⁴⁾

So kann man im großen und ganzen folgern, daß das Drama der Neuzeit mit einer zunehmenden Steigerung der Illusion einen Berg bestiegen hat, wobei der Naturalismus den Gipfel erreichte.

IV

Die Problematik des naturalistischen Prinzips scheint Brecht in einem größeren Zusammenhang begründen zu wollen. Hier soll ein anscheinend von unserem eigentlichen Problem abweichender, in keiner Beziehung zur Dramaturgie stehender Satz zitiert werden. Im „Messingkauf“ hält „der Philosoph“ am Anfang „der zweiten Nacht“ die „Rede über die Zeit“.

„Die ungeheuere Unterdrückung und Ausbeutung von Menschen durch Menschen, die kriegerischen Schlächtereien und friedlichen Entwürdigungen aller Art über den ganzen Planeten hin haben schon beinahe etwas Natürliches bekommen. Die Ausbeutung etwa, die mit Menschen getrieben wird, scheint vielen so natürlich wie die, der wir die Natur unterwerfen, Menschen werden da wie Äcker betrachtet oder wie Rinder.“¹⁾

Ich möchte auf das Wort „natürlich“ aufmerksam machen. Es ist nichts anderes als das Schlagwort des Naturalismus. Indem man es in den Mittelpunkt stellt, kann man meines Erachtens erläutern, worin Brechts Kritik am Naturalismus besteht, woraus sie entspringt. 1938 unterzieht er z. B. jenes Stück „Rose Bernd“, zu dem er sich 1920 sehr begeistert bekannt hat, heftiger Kritik: „Alles, was gezeigt wurde, war die Natur. Die Natur verlangte, daß diese da empfang. Sie verlangte, daß sie die Frucht abtötete, und sie verlangte, daß sie dafür bestraft wurde. Die gesellschaftlichen Zustände waren als natürliche erklärt worden.“²⁾

Für Brecht bedeutet „das Natürliche“ etwas, was nicht von Menschen gemacht wird und also auch nicht von ihnen verändert werden kann. Er verwendet in der Tat das Wort „natürlich“ und „unveränderbar“ häufig als einen untrennbaren Begriff oder das eine Wort als Paraphrase des anderen.³⁾ Gesellschaftliche Zustände als natürliche betrachten, das verhindert, zu richtiger Erkenntnis darüber zu gelangen und den Willen zur Veränderung zu haben, das ist letzten Endes eine von den herrschenden Klassen erwünschte Denkweise. Dem Naturalismus haftet in nicht geringem Maße solch eine unübersehbare Schuld an. Die heftige Kritik Brechts am Naturalismus beginnt um 1930.

Die Bemerkung „Über die Verwertung der theatralischen Grundelemente“ 1930 heißt wie folgt:

„Der Naturalismus offenbart schon in seinem Namen seine naiven, verbrecherischen Instinkte. Das Wort Naturalismus ist selber schon ein Verbrechen. Die bei uns bestehenden Verhältnisse zwischen den Menschen als natürliche hinzustellen, wobei der Mensch als ein Stück Natur, also als unfähig, diese Verhältnisse zu ändern, betrachtet wird, ist eben verbrecherisch. Eine ganze bestimmte Schicht versucht hier unter dem Deckmantel des Mitleids mit den Benachteiligten die Benachteiligung als natürliche Kategorie menschlicher Schicksale zu sichern. Es ist die Geschichte der Benachteiligten.“⁴⁾

Es ist interessant, daß Brecht schon hier den Naturalismus als ein Werkzeug des ideologischen Angriffs von seiten der Herrschenden kritisiert. In der Tat ist die naturalistische Sehweise, sei es bewußt oder unbewußt, unter verschiedenen Schichten verbreitet und tief eingewurzelt. Diesen Sachverhalt stellt Brecht auch in seinen Dramen immer wieder dar, z. B. in dem ebenfalls um 1930 niedergeschriebenen Stück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“. Der Versuch bürgerlichen Denkens, von Menschen verursachte Katastrophen als unveränderbar auszugeben und sie als Naturereignisse zu interpretieren, wird hier vor allem von den Fleischfabrikanten immer wieder unternommen:

Gegen Krisen kann keiner was!
Unverrückbar über uns
Stehen die Gesetze der Wirtschaft, unbekannte,
Wiederkehren in furchtbaren Zyklen
Katastrophe der Natur⁵⁾

Hier stellt sich neben der Verzweiflung ihre Selbstrechtfertigung dar. Nach ihrer Ansicht müssen sie als Menschen für die natürlichen, über die menschliche Macht hinausgehenden Katastrophen keine Verantwortung tragen. Auch die Schwarzen Stroh Hüte vertreten diese Meinung auf ihre Weise. So gibt Johanna am Anfang des Stücks eine Erklärung über das Unglück der Arbeiter ab: „Das Unglück kommt wie der Regen, den niemand macht und der doch kommt.“⁶⁾ Eine solche Ansicht hatte auch Brecht selbst mehr oder weniger geteilt, bis er Mitte der zwanziger Jahre mit dem Studium des Marxismus anfang. Von da an blieb seine Grundhaltung gegenüber dem Naturalismus bis in seine späten Jahre im wesentlichen unverändert.

Lesen wir am Schluß dieses Abschnittes als Zusammenfassung eine Stelle über „Die Weber“ aus dem bekannten Aufsatz „Notizen über realistische Schreibweise“ 1940, wo nach meiner Meinung das Zentralliegen der Brechtschen Kritik am Naturalismus am deutlichsten festzustellen ist. Er bezeichnet es als „das erste große Werk, das die Emanzipation des Proletariats hervorbringt.“⁷⁾ Aber er setzt seine Bemerkung etwas später folgendermaßen fort:

„[. . .] es [= „Die Weber“ EK] hatte zwei Auftraggeber, die zueinander im Widerspruch standen. Das Werk war ein naturalistisches Werk. Der Klassenkampf war

dargestellt, das war realistisch, aber er hatte einen eigentümlichen Naturcharakter im bürgerlichen Sinn. [. . .] Es war natürlich, daß die Proletarier kämpfen, aber es war auch natürlich, daß sie besiegt werden. [. . .] die Umgebung trat als Schicksal auf, wurde nicht als von Menschen aufgebaut und von Menschen veränderbar dargestellt.“⁸⁾

V

Das naturalistische Drama sollte eigentlich versuchen, ebensogut wie das Brechtsche, den wissenschaftlichen Geist ins Theater einzuführen und auf dessen Basis Sozialkritik zu üben. Von Brecht wurde ihm trotzdem heftig vorgeworfen, daß es die Welt als unveränderbar darstelle. Was hat denn zu diesem Ergebnis geführt? Wir sollten hier die „Wissenschaftlichkeit“, die nach allgemeiner Meinung die Gemeinsamkeit von Brecht und Naturalismus zeige, genauer betrachten und dabei den entscheidenden Unterschied zwischen den beiden feststellen. Die Naturalisten wollten zwar das Prinzip der Wissenschaftlichkeit im Drama verwirklichen, aber sie beriefen sich hauptsächlich auf die Milieutheorie Hippolyte Taines, nach der das Kunstwerk als kausal bestimmtes Produkt von Rassen (Vererbung), Milieu und Moment zu interpretieren sei. Sie erfaßten Ursache und Wirkung im mechanistischen, vulgärmaterialistischen, also undialektischen Sinne. In der naturalistischen Darstellung, die auf einer solchen Wissenschaft basiert, tritt die soziale Kausalität als Schicksal mit einem neuen Gesicht auf.

Gegen den Determinismus hat sich Brecht immer wieder mit aller Entschiedenheit und großer Energie gewendet, z. B. in seiner Auseinandersetzung mit dem bedeutendsten amerikanischen Arbeitstheater »Theatre Union« bei der „Mutter“-Aufführung 1935 deutlich erkennbar: „Ich hatte mir meistens größte Mühe gegeben, Naturalismen zu vermeiden, weil es mir schien, daß die Arbeiterbewegung große und einfache Formen braucht. Ich fürchte immer, das Milieu zu übermächtig werden zu lassen, weil dann die Art, wie die Personen handeln, vom Zuschauer immer aus dem Milieu heraus erklärt wird und das subjektive Moment, richtiges oder falsches politisches Verhalten, unter den Tisch fällt.“¹⁾ Der Naturalismus gibt dem Zuschauer wohl zu erkennen, daß die soziale Kausalität vorhanden ist, aber eben als gewaltige, dunkle Macht. Man denke an jene drückende Stimmung, die bei naturalistischen Aufführungen herrscht.

Worauf beruht dagegen das Brechtsche Drama? Es beruht, mit einem Wort, auf der materialistischen Dialektik, der Wissenschaft der Bewegung und Entwicklung, vor allem der Veränderung der Dinge. Sie ermöglicht nach Brecht dem Drama, Charaktere und Vorgänge als historisch, widersprüchlich und veränderlich darzustellen.

Dieser wesentliche Unterschied in der wissenschaftlichen Erkenntnistheorie prägt auch den Unterschied in der Literaturlauffassung, besonders in der Haltung des Subjekts gegenüber dem Gegenstand. Brecht schreibt: „Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar. Sie sind aber auch nicht sichtbar, wenn der Zuschauer nur das Auge oder das Herz einer in diese Prozesse verwickelten Person borgt.“²⁾

Diesem Hinweis auf die Unzulänglichkeit und Problematik des Naturalismus liegt die Überzeugung zugrunde, daß die Wahrheit nicht immer als Sichtbares objektiv gegeben oder vorhanden ist, sondern sich erst durch Beteiligung des Subjekts erkennen läßt.

Diese Überzeugung entspricht dem Grundprinzip der neuzeitlichen Naturwissenschaft. Die gesamte naturwissenschaftliche Forschung der Neuzeit ist, wie es sich symbolisch am Anfang in der „Kopernikanischen Revolution“ zeigt, eine Widerlegung des naturalistischen Glaubens.³⁾ Die Wahrheit ist manchmal anders als es gewöhnlich Menschengenossen erscheint, oder gar nicht unmittelbar sichtbar. Daher sollte es Aufgabe der Wissenschaft sein, etwas sichtbar zu machen, was normalerweise nicht zu sehen ist. Dies führt gerade zum Hauptpunkt des Brechtschen Realismus, der ihn entscheidend vom Naturalismus unterscheidet. Man kann mit Recht sagen, daß die „Verfremdung“ eben auf dieses Verfahren abzielt. Brecht beruft sich denn auch manchmal auf die Haltung des Naturwissenschaftlers, wenn er die „Verfremdung“ erklärt.

Er ist überzeugt, daß der Zuschauer nicht durch naturalistische Schilderung sozialer Kausalität auf den Grund kommen kann; denn sie bleibt normalerweise den Menschengenossen verschlossen. Er kritisiert in diesem Zusammenhang aber auch Stanislawski als einen Naturalisten: „Es kam ihm auf die Natürlichkeit an, und so schien alles bei ihm viel zu natürlich, als daß man sich dabei aufgehalten hätte, es eigens zu untersuchen.“⁴⁾

Dagegen läßt er den „Philosophen“ im „Messingkauf“ sprechen: „Bacon sagt: Die Natur verrät sich mehr, wenn sie von der Kunst gedrängt wird, als wenn sie sich frei überlassen bleibt.“⁵⁾ Und so erklärt Brecht die Beziehung von Naturalismus und Realismus:

„Man hat einfach als realistisch erklärt, was bloße Wiedergabe photographischer Art der Realität war. Nach dieser Definition war der Naturalismus realistischer als der sogenannte Realismus. Dann hat man ein neues Element hineingebracht, die Meisterung der Realität. Dieses Element sprengte den Naturalismus, auf Grund dessen allein man von Realismus gesprochen hatte.“⁶⁾

Der Naturalismus strebte die exakte Wiedergabe des wirklichen Lebens an, was sich am klarsten im Problem der Theatersprache betrachten läßt. In der Theatergeschichte war es eine allgemeinverbindliche Voraussetzung gewesen, daß der Dialog im Theater etwas anderes als die Sprache im Leben ist. Aber die Naturalisten versuchten diese Voraussetzung abzulehnen, wie Arno Holz unverkennbar schrieb: „die Sprache des Theaters ist die Sprache des Lebens“⁷⁾ und damit auch in der Praxis experimentierte. Sie wollten außerdem verschiedene andere, bis dahin anerkannte Voraussetzungen fürs Theater abschaffen. Wie Holz „zutreffend“ formulierte, versuchten sie „aus dem Theater allmählich das Theater zu drängen.“⁸⁾

Im Gegensatz dazu heißt es nach Brecht: „Der Realismus gibt keine ganz und gar exakten Abbilder der Realität, das heißt, er vermeidet ungekürzte Wiedergabe von Dialogen, die in der Wirklichkeit stattfinden, und legt weniger Gewicht darauf, mit dem Leben ohne weiteres verwechselt zu werden. Dafür will er die Realität tiefer fassen.“⁹⁾

So ist er sich meistens des Vergleichs mit dem Naturalismus bewußt, wenn er von Realismus spricht. 1947 schreibt er im „Arbeitsjournal“: „der unterschied zwischen realismus und naturalismus ist immer noch nicht geklärt.“⁹⁾ Man erkennt, daß sich

Brecht seit dem Ende der zwanziger Jahre immer mit dem Naturalismus auseinandersetzt, nicht nur dem sogenannten naturalistischen Drama im engeren literaturgeschichtlichen Sinne, sondern auch naturalistischen Ausrichtungen in Inszenierung, Schauspielkunst, Bühnenausstattung u.s.w. In der Eintragung desselben Tages stellt er ein Schema auf und liefert 12 Unterschiede zwischen Naturalismus und Realismus. Er stellt darin dem „milieu“ und der „reaktion der individuen“ beim Naturalismus „das system“ und „gesellschaftliche kausalität“ beim Realismus gegenüber.¹⁰⁾ Beim Naturalismus sollten die Vorgänge für sich selbst sprechen, während beim Realismus ihnen zur Verständlichkeit verholfen werde.¹¹⁾ Bemerkenswert ist Brechts Gegenüberstellung der „Kopien“ des Naturalismus und der „Stilisierungen“ des Realismus.¹²⁾ Das ist anscheinend sehr drastisch und gewagt, erscheint aber in der Folge zutreffend und überzeugend, wenn wir es in Betracht ziehen, daß das Schema keine absoluten Gegensätze, sondern nur Gewichtsverschiebungen zeigt, wie es bei Brecht oft anzutreffen ist.

Der Naturalismus war nach Brecht zwar der Beginn des Realismus, aber zugleich „ein realismus-ersatz“¹³⁾, mangelnder Realismus und manchmal dessen Gegensatz. Man denke wieder an die Problematik des Naturalismus, kurz, den Widerspruch von Inhalt und Form – Gesellschaftskritik und Illusion –, und erfasse ohne Mühe den Sinn meiner einführenden Worte am Anfang dieses Aufsatzes. Um etwas Neues in die eigentlich beabsichtigte Richtung zu entwickeln, waren die Mittel und Darstellungsweisen des Naturalismus ungenügend, ja nachteilig. Weil der Naturalismus soziale Themen sozusagen „ungeschickt“ behandelte, hatte er eben deswegen einen großen, und zwar schlechten Einfluß und wurde daher von Brecht als ein direkt zu überwindender Vorläufer kritisiert. Allerdings besagt das, anders betrachtet, daß Brecht gerade die Absicht hatte, den Keim der sozialkritischen, realistischen Darstellung auf der Bühne, den das naturalistische Drama in sich getragen hatte, selbst großzuziehen.

ANMERKUNGEN

I

- 1) Vgl. Klaus Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München 1976, S. 17f.
- 2) Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1967 (abgekürzt: GW.). Bd. 15, S. 24.
- 3) Vgl. Theorie des Naturalismus. hrsg. von Theo Meyer. Stuttgart 1973, S. 40.
- 4) Bertolt Brecht: Briefe in 2 Bänden. Frankfurt am Main 1981. Bd. 1, S. 10.

II

- 1) Bertolt Brecht: Arbeitsjournal in 3 Bänden. Frankfurt am Main 1973 (abgekürzt: Aj.). Bd. 1, S. 215.
- 2) GW. 15, S. 151.
- 3) Max Halbe: Berliner Brief. Die Gesellschaft. Jahrgang 5. 1889. In: Dramen des deutschen Naturalismus. Anthologie in 2 Bänden. München 1981. Bd. 2, S. 622.

- 4) Ibid., S. 623.
- 5) Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main 1959, S. 41.

III

- 1) GW. 15, S. 240.
- 2) Vgl. ibid.
- 3) Max Halbe: a. a. O., S. 624.
- 4) GW. 15, S. 251.

IV

- 1) GW. 16, S. 538.
- 2) GW. 18, S. 257.
- 3) Vgl. dazu z. B. GW. 12, S. 437. Dort in „Me-ti“ schreibt Brecht: „Sie [= Kopfarbeiter EK] halten dieses System für ein natürliches und unvermeidbares.“ Auch GW. 15, S. 300. Dort heißt es: „Die gesellschaftlichen Phänomene treten so als ewige, natürliche, unänderbare und unhistorische Phänomene auf und standen nicht zur Diskussion.“
- 4) GW. 15, S. 207.
- 5) GW. 2, S. 704f.
- 6) GW. 2, S. 674.
- 7) GW. 19, S. 364.
- 8) GW. 19, S. 366.

V

- 1) Materialien zu Bertolt Brechts ›Die Mutter‹. hrsg. von Günter Busch. Frankfurt am Main 1969. S. 91.
- 2) GW. 16, S. 520.
- 3) Vgl. Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980, S. 407.
- 4) GW. 16, S. 516.
- 5) GW. 16, S. 515.
- 6) GW. 16, S. 520.
- 7) Arno Holz: Vorwort zu »Sozialaristokraten«. 1. Auflage. 1896. In: Dramen des deutschen Naturalismus. Bd. 2, S. 648.
- 8) Ibid., S. 649.
- 9) Aj. 2, S. 780.
- 10) Vgl. ibid.
- 11) Vgl. ibid.
- 12) Vgl. ibid.
- 13) Ibid.

Ich bedanke mich herzlich bei meinem Kollegen Dr. Manfred Ringhofer für die Deutschkorrektur.