

Cornell University, Herbstsemester 2019
GERST 4100: The Seminar
Professor Elke Siegel
Yuqing (Eva) Cao

Avant-Garde auf die Ost-und West Bühne:

Verständnis und Missverständnis zwischen Brecht und Mei Lanfang

Während Brechts Exil in Moskau war er Zeuge eines Stücks der Peking-Oper von Mei Lanfang, die ihn später dazu inspirierte den Aufsatz *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* zu schreiben. In dem Artikel hat er darüber gesprochen, wie das chinesische Theater die Ideologie des Verfremdungseffekts und des epischen Theaters verkörpert und wie der Verfremdungseffekt im sozialen Wandel und als Aufstand gegen das europäische bürgerliche Theater benutzt werden kann. Dennoch gibt es viele Missverständnisse von Brecht. Das chinesische Theater ist kein lebloses Objekt, es hat eine lange eigene Tradition. Der chinesische Künstler Mei Lanfang selbst ist eine Avantgarde des Ostens, die sich mit der Vereinbarkeit von Reform und Tradition, Inhalt und Form, Ästhetik und sozialer Bedeutung beschäftigt. Es ist fraglich, ob das chinesische Theater wirklich ein gutes Beispiel für Brechts Theorie des Verfremdungseffekts ist, und es ist ebenso zweifelhaft, ob Brecht tatsächlich ein komplettes Gegenteil des Stanislavsky-Systems ist. Andere Linsen, um das Phänomen zu lesen, sind Feminismus, Rezeptionstheorie und die Natur der Avantgarde.

Über Mei Lanfang

Mei Lanfang wurde 1894 in Peking in einer Familie von Pekinger Opernsängern

geboren. Später war er als Königin der Peking-Oper bekannt. Besonders hervorzuheben ist sein Porträt von Qingyi, einer Reihe von Figuren von Frauen mittleren Alters oder jüngeren Alters, die für ihre Eleganz und Armut bekannt sind.

In der Zeit von Brecht und Mei Lanfang wenden sich westliche Avantgarde-Theaterbewegungen nach Osten, um Allianzen in ihrer Kampagne gegen Naturalismus und Realismus zu finden. In China führte der vierte Mai dazu, dass China im Westen die Moderne zu finden. Das zeitgenössische chinesische Theater unterliegt ebenfalls tiefgreifenden Veränderungen. Obwohl Naturalismus und Realismus stark blieben, begannen antirealistische und antinaturalistische Kräfte, die etablierten Theaterbedingungen in Frage zu stellen und zu untergraben.

Mei hat vom neuen Theater studiert, die Darstellung der Gefühle des Charakters, nicht streng nach der Tradition. Mei hat bereits Theaterstücke geschaffen, die sich mit zeitgenössischen sozialen Themen befassen: Ausbeutung und Unterdrückung von Prostituierten, Kampf der Frauen für die Freiheit der Ehe, Satire des Aberglaubens. Doch nach seiner fünfjährigen Praxis gab Mei die Aufführung in Shizhuang Xinxi auf, einer von ihm erfundenen Form des modernistischen chinesischen Theatre. Er hat erkannt, dass solche Produktionen künstlerisch restriktiv und destruktiv waren. Er stellte fest, dass solche hybriden Mischungen von Realismus und Konventionalismus inhärente Inkompatibilitäten und Widersprüche aufwiesen. Erstens ist es der Widerspruch zwischen Inhalt und Form. Zweitens ist es die Inkompatibilität zwischen lebensechten Bewegungen und konventioneller Musik.

1941 fiel Hongkong an die japanische Besatzung. In diesen Jahren weigerte sich

Mei, für die japanische politische und kulturelle Propaganda aufzutreten.

Bekanntermaßen ließ er sich einen Schnurrbart wachsen, um seine Entschlossenheit zu demonstrieren, seine berufliche Laufbahn als Dan-Darsteller aufzugeben. Weil es unmöglich ist, die weiblichen Rollen mit dem Schnurrbart im Gesicht zu spielen.

In den 1950er Jahren las Mei Stanislavskys Werke mit großem Interesse und hat sein Verständnis von Stanislavskys Theorie auf seine eigenen Performances übertragen. Mei argumentierte, dass Stanislavsky "in seinem Standpunkt für Realismus im Handeln und gegen Formalismus, der vom Leben getrennt ist, konsequent war" (Tian, 342).

Eine weitere Besonderheit des chinesischen Theaters ist, dass es keinen einzigen Regisseur gibt, sondern mehrere Regisseure, die für die Ausbildung der einzelnen Charaktere verantwortlich sind. Mei erkannte jedoch deutlich die positiven Auswirkungen, die ein moderner Regisseur auf das alte System des traditionellen chinesischen Theaters haben könnte. Er spürte aber auch die Gefahr, die ein autokratischer Regisseur für die Integrität und Identität einer alten, schauspielerzentrierten Theatertradition bedeuten könnte.

Mei Lanfang System ist nicht unbedingt theoretisch. Er schätzt die Atmosphäre, die Aura und die Ästhetik des „Verlassens einer Leere“ sehr. Er respektiert die Leistungsmethode einer festgelegten Formel. Er meint, dass die Schauspieler im Mittelpunkt stehen sollten, die Drehbücher können dem Menschen folgen.

Als internationaler Performer dargestellt er seine Kunst in Japan, den USA und der Sowjetunion.

Brechts Aufsatz

In Brechts Aufsatz *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* spricht er über die Verwendung des Entfremdungseffekts im traditionellen chinesischen Handeln. Die Methode ist für nicht-aristotelische Theater gedacht, die sich zum epischen Theater entwickeln. Die Akzeptanz oder Ablehnung der Charaktere durch das Publikum basiert auf bewusster Rationalität anstatt auf Unterbewusstsein.

Basierend auf Brechts Beobachtungen wird der Entfremdungseffekt im traditionellen chinesischen Theater auf folgende Weise demonstriert: Die symbolische Verwendung von Requisiten, Kostümen, Gesten und Masken.

Die chinesischen Schauspieler tun niemals so, als ob sie die vierte Wand verlassen würden. Das Publikum ist nicht länger der unsichtbare Zuschauer. Die Schauspieler präsentieren auch Selbstbeobachtung. Der Künstler benutzt das Gesicht als leeres Blatt, um sich von der Körperechte einschreiben zu lassen.

Das Ziel des Künstlers ist es, dem Publikum seltsam und sogar überraschend zu erscheinen. Es ist ein Hauch von Erstaunen um ihn herum. Er sieht sich und das Publikum seltsam an.

Das Schauspiel erscheint dem westlichen Publikum kalt. Er liefert mit größter Leidenschaft, aber ohne zu heizen. Nichts ist eruptiv, sondern systematisch wie ein Ritual.

Gegenüber dem Stanislavsky-System, das Brecht als einen trüben Prozess im Unterbewusstsein beschreibt, schätzt Brecht das Illusionsminimum der chinesischen Schauspieler.

Die Schauspieler sind in keiner Trance. Sie können jederzeit unterbrochen werden.

Brecht weist jedoch darauf hin, dass das chinesische Theater eine "rudimentäre Wissenschaft, primitive Technologie" genannt wird. Das wirkliche Bedürfnis des V-Effekts für Brecht ist eine soziale Reform, um gegen die Universalität der Bedingungen im bürgerlichen Theater zu rebellieren. Er möchte historische Charaktere präsentieren, die das Publikum erwecken und zu sozialem Fortschritt führen.

Das Missverständnis

Eigentlich hatte Brecht schon lange bevor er Meis Auftritt im Jahr 1935 sah, neue Vorstellungen von Theater und Schauspiel. Sein Konzept des „V-Effekts“ wurde vorgeschlagen, und er hatte sie sowohl in theoretischen Schriften als auch in Theaterpraktiken artikuliert. Als er Mei Lanfangs Performance sah, war Brecht bereits mit einer formulierten Theorie und einem Synthesekonzept ausgestattet. Seine resultierende Interpretation des chinesischen Handelns ist eigentlich eine subjektive Konkretisierung und Ausarbeitung seiner eigenen Theorie.

In Brechts Fall bewirkt die Vertreibung eine Entfremdung oder Verfremdung dieser vertrauten Geschichten oder Fabel. Mit seiner Adaption *der Gute Mensch von Si Chuan* hat der exotische Hintergrund diese natürlichen entfremdeten Kontexte geschaffen.

Hier sind Brechts Missverständnisse über das chinesische Theater aufgeführt, die auf seiner Beobachtung der Kunst von Mei Lanfang beruhen.

Die Vierte Wand

Es ist wahr, dass es im chinesischen Theater keine vierte Wand gibt, die das Publikum von der Bühne und dem Schauspieler abschneidet. Aber genau diese Abwesenheit der vierten Wand bedingt in erster Linie, dass das chinesische Theater kein Gerät benötigt, um die Abwesenheit einer vierten Wand und überhaupt keiner Viererwand oder eines illusionistischen „V-Effekts“ nachzuweisen.

Es ist daher klar, dass Brecht das chinesische Theater und Mei Lanfangs Schauspiel von Anfang an nicht aus dem Kontext des chinesischen Theaters betrachtet, sondern aus seiner Wahrnehmung des Unterschieds und der Andersartigkeit des chinesischen Theaters im Gegensatz zum europäischen naturalistischen Theater.

In einem anderen Zusammenhang weist Brecht darauf hin, dass die Verwendung einer direkten Zielgruppenadresse die Bühnenillusion stört und den „V-Effekt“ erzeugt. Wenn der Schauspieler im chinesischen Theater direkt mit dem Publikum spricht, um seinen Charakter vorzustellen und das Publikum in die Situation des Charakters einzubeziehen, wird nicht erwartet, dass das Publikum zwischen dem Schauspieler und dem dargestellten Charakter unterscheidet. Die Selbsteinführung des Schauspielers hat keinen Einfluss auf die Identifikation des Publikums mit der Bühnenillusion, die durch die Aufführung des Schauspielers erzeugt wird. Im Gegenteil, die direkte Ansprache des Publikums dient dazu, das Publikum in die dramatischen und psychologischen Situationen des Charakters zu versetzen, sie nicht zu distanzieren oder zu entfremden.

Selbstbeobachtung und Entfremdung

Laut Brecht "beobachtet" sich der chinesische Darsteller in der Aufführung; sein Ziel ist es, „dem Publikum fremd und sogar überraschend zu erscheinen. Er erreicht dies, indem er sich und seine Arbeit seltsam ansieht. Infolgedessen hat alles, was er vorbringt, einen Hauch von Erstaunlichem.“ (Brecht 1964b, 92).

Von den chinesischen Zuschauern wird erwartet, dass sie mit den Geschichten, den Figuren, den Konventionen und sogar den Hauptdarstellern der verschiedenen Schulen des traditionellen chinesischen Theaters und ihrer Virtuosität vertraut sind. Ziel des chinesischen Interpreten ist es daher, die hohen Erwartungen der Zuschauer nach Kräften zu erfüllen, ohne ihnen fremd oder überraschend vorzukommen. Er spielt mit der Intimität und Sympathie seiner Zuschauer, nicht im Gegenteil. Die Selbstbeobachtung ist sowohl Tradition als auch Selbstevaluation. Der Zweck ist niemals zu überraschen.

Ein weiterer Aspekt ist Brechts Beobachtung, dass im chinesischen Handeln "alltägliche Dinge dadurch über das Niveau des Offensichtlichen und Automatischen gehoben werden" (Brecht 1964b, 92).

Die Aussage ist nur in dem Sinne richtig, dass im chinesisch handelnden Alltag Dinge künstlerisch ausgewählt, verdichtet, sublimiert, typisiert, idealisiert, verschönert und in ein Kunstwerk verwandelt werden. Es ist jedoch zweifellos weit hergeholt anzunehmen, dass dieser Prozess durchgeführt wird, um den Zuschauern fremd zu erscheinen.

Das chinesische Theater lebt von der Vertrautheit des Zuschauers mit seiner

Kunst. Wenn der Zuschauer nicht so kultiviert ist, dass er diese Kunst versteht, erscheint es ihm / ihr sicherlich seltsam.

Ein Beispiel wäre Yun Shou von Mei Lan Fang, was Brecht verblüfft. Im Gegenteil, Yun Shou ist in der Peking-Oper eher eine formelhafte Geste als eine erstaunliche Improvisation.

Kalt

Im Vergleich zu den westlichen Schauspielern hat der chinesische Schauspieler zweifellos eine bewusstere Kontrolle über seinen Körper und seine Emotionen. Dies ist der Grund, warum sein Auftritt einigen Westlern so kalt vorkommt, wie Brecht bemerkte. Was Brecht beschreibt, ist eine der typischen Konventionen im chinesischen Theater, die unterschiedliche Emotionen der Charaktere darstellt. Diese Art von Konvention wurde von chinesischen Schauspielern von Generation zu Generation aus ihrer Beobachtung und Erfahrung im wirklichen Leben entwickelt und dann zu einer Kunst des Ausdrucks verdichtet und sublimiert. Inhalt und Form sind nicht voneinander zu trennen. In der Aufführung sind diese Konventionen also nicht nur „die äußeren Zeichen“.

Entfremdung von den Charakteren

Brecht lobte die Verdienste der chinesischen Darsteller, sich von den Figuren zu entfremden, sich nie in Trance zu begeben und die Vernunft zu bewahren, anstatt auf die Ebene des Unterbewusstseins zu gehen.

In der Tat identifiziert sich der chinesische Schauspieler in Übereinstimmung mit verschiedenen Charakteren und verschiedenen dramatischen Situationen emotional

und spirituell mit dem Charakter in seiner Aufführung.

"Der Darsteller, der die weibliche Rolle spielt, sollte sich ständig als Frau vorstellen; derjenige, der die männliche Rolle spielt, sollte ständig den Wunsch haben, der Mann zu sein" (Tang 1982, 1128).

Mei bestand darauf, dass die ideale Aufführung so exquisit sein sollte, dass „der Tänzer nicht weiß, woher seine Emotionen kommen, und das Publikum nicht weiß, wo sein Verstand aufhört“ (1128).

„Als ich auf der Bühne spielte, war ich mir nicht sicher, wo ich tat, was ich vorhatte. Manchmal lachte ich, wo ich nicht anders konnte als zu lachen. manchmal habe ich nicht daran gedacht zu lachen, wo ich muss. "

Meis Aussagen machen deutlich genug, dass ein Großteil der Bewusstlosigkeit oder des Unterbewusstseins eine wichtige Rolle in seiner Kunst spielte.

Zuschaukunst

Brecht sah im chinesischen Theater ein Beispiel für seine Idee der Zuschaukunst. In der Tat muss der Zuschauer ein ausgefeiltes Fachwissen entwickeln, um das Vergnügen der chinesischen Schauspielkunst zu verstehen und zu genießen. Im Gegensatz zu Brechts Konzept der Kunst des Zuschauens, das die Entwicklung einer kritischen (sozialen, moralischen und philosophischen) Haltung des Zuschauers erfordert, soll der Zuschauer im chinesischen Theater jedoch nicht nur ein Kenner sein, sondern sich auch emotional identifizieren mit dem Charakter durch den Schauspieler.

Verschiebung

In seinem ausführlichen Aufsatz wendet Brecht seinen Neologismus nicht nur auf Mei Lanfangs Handeln an, sondern verdrängt und positioniert ihn auch in der Auseinandersetzung mit Stanislavsky. Pierre Bourdieu hat argumentiert, dass "das literarische oder künstlerische Feld ein Feld von Kräften ist, aber es ist auch ein Feld von Kämpfen, die dazu tendieren, dieses Feld von Kräften zu transformieren oder zu konservieren" (Bourdieu 1993, 30. Bourdieus Betonung).

Laut Bourdieu ist der Kampf um Macht und Dominanz im Bereich der kulturellen Produktion durch eine Verschiebung der Struktur des Feldes bestehender Positionen durch neue oder fortgeschrittene Positionen gekennzeichnet, was zu einer Verschiebung der Geschmacksstruktur (58, 107–8).

Das chinesische Theater verdrängt sich in Brechts Bildung seiner „neuen“, „fortgeschrittenen“ oder „wissenschaftlichen“ theoretischen Positionen und damit in seiner Position gegen und Verdrängung der bestehenden Positionen des europäischen bürgerlichen Theaters und für Brecht, sein Höhepunkt, das Stanislavsky-System.

Feminismus

Überraschenderweise nutzte Brecht in seinem Aufsatz nicht die Tatsache aus, dass Mei Lanfang ein weiblicher Imitator war, eine Tatsache, die verwendet werden könnte, um Brechts Argument zu untermauern, dass die Distanz zwischen dem Demonstrator (Mei) und dem Demonstrierten (der weiblichen Figur) das „V - Wirkung.“

In einem anderen Kontext sprach Brecht über Meis weibliche Imitation. Für Brecht jedoch die Chinesen Hauptanliegen des Schauspielers war es, das Wesen

und die Philosophie der Frau und nicht die einer echten Frau zu präsentieren.

Seit der Qing-Dynastie müssen alle Peking-Opernschauspieler Männer sein, und die weiblichen Rollen sollten auch von Männern gespielt werden. Es wird als Verbrechen für Frauen angesehen, die Bühne zu betreten, da es als Korruption der Ethik angesehen wird. Dennoch gibt es eine Menge sexueller Verfolgungen für die Männer, die auch die weiblichen Rollen spielen. Sie wurden häufig von männlichen Gästen, insbesondere von Aristokraten, missbraucht, angegriffen und vergewaltigt und blickten auch außerhalb der Bühne auf sie herab. Ein altes chinesisches Sprichwort besagt, dass die niedrigste Beschäftigung darin besteht, eine Prostituierte oder eine Peking-Opernsängerin zu sein.

Bouriscot glaubt nicht, dass Chinesisches Handeln ein transparentes Medium ist, das sowohl Schauspieler als auch Charakter zeigt, sondern ein undurchsichtiges Medium, das eine Vision einer idealen asiatischen Frau vor dem Blick eines sehr gläubigen Zuschauers präsentiert.

Schließlich war in China in den 1930er Jahren die Besetzung von Frauen in Frauenrollen eine radikale Form der Geschlechterideologie: "Frauen konnten jetzt in ihren eigenen Stimmen sprechen und ihre eigenen Posen einnehmen. Mit anderen Worten, eine realistische Leistung war für die chinesische Moderne die Strategie von Befreiung von ihrer traditionellen Vergangenheit. "

Brecht und Stanislavski im Spiegel von Mei Lan Fang

Inwiefern unterscheidet sich Brechts System von dem von Stanislavski? Brecht

ist in seinem Schreiben gegen Stanislavski, doch Mei Lan Fang spielt die interessante Rolle eines Referenzrahmens. Brecht begrüßt das Schauspiel von Mei Lan Fang, da es den Geist des epischen Theaters in seiner Perspektive vermittelt, und dennoch hat Mei gelernt, sich von Stanislavskys Schauspielsystem inspirieren zu lassen.

Stanislavskys System besteht darin, dass eine Reihe von körperlichen Handlungen, die nacheinander angeordnet sind, die notwendigen Emotionen in der Leistung eines Schauspielers auslösen. Diese Emotionen beruhten auf Unbewusstem (oder Unterbewusstem) und konnten bei Bedarf nicht direkt zum Vorschein kommen.

Wenn die Systeme von Brecht und Stanislavski tatsächlich in völligem Gegensatz zueinanderstehen, warum würde Mei Lanfang von Brecht geschätzt, wenn seine Methode tatsächlich von Stanislavski inspiriert ist?

Eine mögliche Erklärung, basierend auf dem Text von Eric Bentley. *Sind Stanislavski und Brecht angemessen?* Ist das fraglich ist, ob es tatsächlich zwei Systeme gibt, zwei Lebensweisen, die die Entweder-Oder-Wahl darstellen.

Ein Teil der Meinungsverschiedenheiten ist höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass sie sich mit unterschiedlichen Themen befasst haben. dass sie sich über dasselbe Thema unterschieden, bleibt zu beweisen.

Für Brecht waren Schauspieler das Mittel zur vollständigen Verwirklichung seiner Stücke, die Schauspieler waren wie „fertige Produkte“, die vom Regisseur verwendet werden konnten. Für Brecht ist die Dramaturgie jung und entwickelt sich, während das Handwerk der Schauspieler bereits vollendet ist. Für Stanislavsky ist das Stück bereits vollendet, und es sind die Schauspieler, die ständig Vorbereitung und

Ausbildung benötigen. Vielleicht ist es klüger, beide gleichzeitig zu integrieren, anstatt die beiden in Opposition zu bringen. Erst kann ein Mann Schauspieler werden - mit Hilfe von Stanislavskys Methode, dann kann er sich auf alle Arten von Stücken einlassen, wie zum Beispiel auf das Brecht-Theater.

Es gibt auch die Grenze zwischen Theorie und Realität. Theoretisch stehen Brecht und Stanislavsky in einem solchen Gegensatz. Doch im wirklichen Leben, wenn die Theorien aktualisiert werden, findet Brecht Meis Leistung nicht gegen seine eigenen Theorien.

Tatsächlich klingt Brechts Angriff auf die Idee der Empathie und seine Verteidigung der Entfremdung bedrohlicher, als es sich in der Praxis herausstellt. Der „V-Effekt“ ist der Tradition des Comic-Theatre nicht fremd, Was Brecht angreift, ist die tragische Tradition in ihrer abgeschwächten Form des häuslichen, psychologischen Dramas von Pathos und Spannung.

Eine weitere interessante Tatsache ist, dass Brecht im Übrigen nie daran gedacht hat, dass das Berliner Ensemble oder irgendjemand anderes wirklich „epische“ Schauspielleistungen erbracht hat. Es gibt also seine eigene Autorität zu sagen: Es gibt keine brechtschen Schauspieler.

Es ist auch wichtig zur Kenntnis zu nehmen, dass, obwohl Brecht so stark gegen Stanislavsky ist, Stanislavskys Handlungsweise starke Vorzüge hat.

Erstens gibt es in seinen Stücken starke, unbestreitbare Verdienste wie das Gefühl für die Poesie eines Stücks. Selbst als Stanislavskys Theater naturalistische Handlungen durchführen musste, um den Geschmack der Zeit zu befriedigen, verlieh

die Inszenierung ihnen poetische Züge.

Ein weiterer Verdienst ist die Wahrhaftigkeit als Pflicht. Der Schauspieler muss genau über sich selbst und die Männer Bescheid wissen, die er porträtieren möchte.

Als Humanist schätzt Stanislavsky auch die Bedeutung der Menschheit.

Er ist auch in der Lage, die Vielfalt und Komplexität des sozialen Lebens zu erfassen und es darzustellen, ohne sich zu verwickeln.

Brecht und Rezeption

Wenn wir das Missverständnis von Brecht und dem chinesischen Theater als kulturelle Missverständnisse einstufen, ist es wichtig zu bemerken, dass Brecht und Stanislavsky beide am westlichen Theater beteiligt sind. Auf einem breiteren Spektrum des Verständnisses werden die Missverständnisse also durch die verschiedenen Ansätze bestimmt, mit denen man sich mit einer früheren Theorie auseinandersetzt.

Jede Interpretation ist situativ, geprägt und beschränkt durch die historisch relativen Kriterien einer bestimmten Kultur; Es gibt keine Möglichkeit, die tatsächliche beabsichtigte Bedeutung eines früheren Gedankens oder einer Theorie zu kennen, wie sie ist.

So ist es auch emotional leicht, sich Brechts Aktionen vorzustellen, das chinesische Theater fast als kulturelle Aneignung zur Unterstützung seiner eigenen Theorien zu nutzen, und seine scharfe Kritik an Stanislavsky als etwas Negatives. Es ist immer noch unbestreitbar, dass diese Quellen es ihm ermöglichten, produktiv zu

verstehen und zu interpretieren. Das neue Potenzial einer ursprünglichen Theorie und eines Kunstwerks wurde erkannt und ein neuer Unterschied gemacht, als Brecht seine epischen Theatertheorien vorantreibt. Das Ereignis des Verstehens kommt zustande, wenn unser eigener "Horizont" historischer Bedeutungen und Annahmen besteht "verschmilzt" mit dem "Horizont", in dem sich das Werk selbst befindet. Brecht ist in die „fremde“ Welt der chinesischen Oper eingetreten und hat ein umfassenderes Verständnis seiner eigenen Theorien erreicht. Anstatt "das Haus zu verlassen", bemerkt Gadamer, "kommen wir nach Hause."

Die Hauptfrage ist dann, ob die stillschweigenden kulturellen Vorurteile oder Vorverständnisse die Rezeption das Kunstwerk beeinträchtigen können. Es ist nicht nur eine Frage für Brecht, sondern auch für die Avantgarden, ob Ost oder West, wie sie sich mit der Tradition auseinandersetzen. Kreative Vorurteile sind gefährlich, aber auch progressiv. Es ist daher wichtig zu beachten, dass die Interpretation in der Rezeptionstheorie immer eine dynamische Aktivität, eine komplexe Bewegung und eine zeitliche Entfaltung ist.

Tatsächlich kann der Verfremdungseffekt von Brecht selbst als eine Art Rezeptionstheorie angesehen werden. Brecht hat sich sehr auf das Publikum konzentriert, die Gruppe, die empfängt. Er möchte durch die Aktivierung des Publikums einen sozialen Wandel herbeiführen. Mit dem Verfremdungseffekt befragt und transformiert das Publikum die impliziten Überzeugungen, die die routinemäßigen Wahrnehmungsgewohnheiten "entkräften". Anstatt nur die gegebenen Wahrnehmungen zu verstärken, verletzt oder übertritt Brechts Kunstwerk diese

normativen Sichtweisen.

Widersprüche und die Avantgarde

Es gibt so viele Widersprüche in Brechts Kunstwerk und sich selbst als Künstler. Als jemand, der vorankommen will, wirkt er „autoritär“, wenn er seine Kunst unerbittlich vertritt. Für jede stark gehaltene ästhetische Position entspringt ein anderer in gleich starkem Widerspruch. Im starken Widerspruch liegt die Schönheit. Die drastische Abkehr von der Tradition für westliche und östliche Avantgarde-Künstler und ihre Versöhnung mit der Tradition macht die Frage wichtig, was wirklich „neu“ und was „veraltet“ ist...

Wie wäre es, die Widersprüche ungelöst zu lassen und in eine parallele Beziehung zu setzen? Wie in Walt Whitmans *Song to the Self*: „Do I contradict myself? When I contradict myself, I am large, I contain multitudes.“

Bibliographie

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*: (In 20 Bänden. Suhrkamp, 1967.

Lei, Daphne. “*Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. By Min Tian. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 320 Pp. £65.00 (Cloth, Ebook).”

Brecht Sourcebook, edited by Henry Bial, and Carol Martin, Routledge, 2000.

ProQuest Ebook Central,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/cornell/detail.action?docID=235088>.

Smith, James. Terry Eagleton: a Critical Introduction. Polity, 2008.