

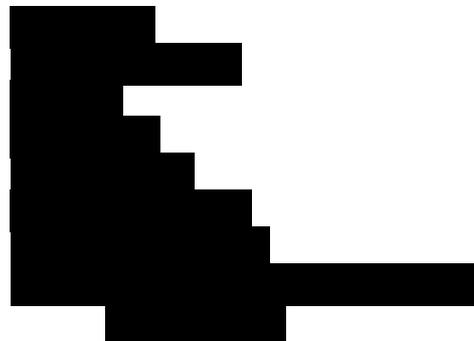
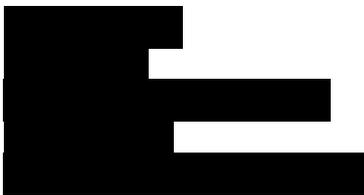
Universität
Modul



Universität Regensburg
Neuere deutsche Literaturwissenschaft



**Titel der Arbeit: Wie und weshalb verfremdet das
epische Theater? Zum Verfremdungseffekt in
Brechts „Die Dreigroschenoper“**



Datum

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

1. Hervorzuhebende Unterschiede zwischen dem aristotelischen Theater und dem epischen Theater.....S.01-02
2. Die Entstehung des epischen Theaters.....S.02-06
 - 2.1 Die Ursprünge der nichtaristotelischen Dramenform.....S.02-03
 - 2.2 Das Dialektische in der Ästhetik: Brechts Dramentheorie.....S.03-06
3. Die Funktionalität des epischen Theaters anhand des Versuchs "Die Dreigroschenoper".....S.06-11
 - 3.1 "Geld regiert die Welt" - Die Handlungsmotivation der Figuren.....S.06-09
 - 3.2 Eingesetzte Verfremdungseffekte und deren Wirkung.....S.09-11

1. Hervorzuhebende Unterschiede zwischen dem aristotelischen Theater und dem epischen Theater

Mit Brechts Stücken sind die Begriffe „nichtaristotelisch“, „episch“, „dialektisch“, „Verfremdung“ und „Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters“ eng verknüpft und werden daher auch in allen Unterpunkten dieser Arbeit immer wieder auftauchen.

Nach der Dramenlehre des Aristoteles ist die sogenannte Katharsis ein Hauptziel des Dramas. Der Zuschauer soll sich vollkommen in die Figuren des Stücks hineinversetzen können. Genau diesem Punkt soll im epischen Theater entgegengewirkt werden. Durch Verfremdungseffekte und einer dialektischen Handlung wird die Theaterillusion derart zerstört, dass das Publikum dazu aufgefordert ist, aktiv über das Gesehene zu reflektieren. Es soll ein „kritischer Abstand und eine wache, zu Einsichten und Aktionen drängende Haltung“¹ geschaffen werden. Das Bühnenbild soll durch antiillusionistische Effekte das Dargebotene als Theater entlarven und dadurch das Gezeigte kritisch hinterfragen. Bekanntes soll verfremdet werden anstatt einer wirklichkeitsnaher Abbildung eines Ereignisses zu folgen. Anstatt einer Einfühlung, die die Aktivität des Publikums lediglich verbraucht, wird die Rationalität als Maxime zur Erkenntnisgewinnung betrachtet.

Im aristotelischen Theater ist ein Kunstwerk auch immer eine „organische[...] Ganzheit“² und stützt sich auf die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Der Schwerpunkt liegt auf der Einheit der Handlung, da diese einen linearen Handlungsstrang aufweisen muss, der zielgerichtet auf die Katastrophe zusteuert. Der dargestellte Zeitraum darf sich über maximal einen Tag erstrecken und auch Ortswechsel sind nicht vorgesehen. Die Spannung baut auf die Zusteuerung auf den Höhepunkt auf und ergibt sich aus der Zwangsläufigkeit der ineinander greifenden Szenen. Im epischen Theater hingegen zeigt sich ein Verlauf in Kurven und Sprüngen und die Szenen sind lose zu einem Mosaik aneinandergereiht. Nicht das Ziel ist der Mittelpunkt, sondern der Weg. In diesem Fall obliegt es dem Autor auch Ort und Zeit ganz frei einzusetzen, um die vorgestellte Aussage zu bekräftigen. So kann der Niedergang eines ganzen Landes dadurch umgesetzt werden, dass dies erzählend in die Handlung aufgenommen wird. Durch einen Erzähler oder eingesetzte Tafeln oder Titel kann ein Zeitsprung wie in einem Roman verwirklicht werden. „Dramatische Ereignisse folgen lediglich *aufeinander*; die Vorgänge entwickeln sich nicht mit zwingender aristotelischer Logik *auseinander*.“³

1 Grimm, Reinhold: Der katholische Einstein. Brechts Dramen- und Theatertheorie. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam 1984. S. 16.

2 Ebd.

3 Ebd. S. 17.

Zudem sind statische Charaktere, die sich über ihr Denken definieren, dem epischen Theater fremd. Hier werden Charaktere gezeigt, die durch die Gesellschaft determiniert sind und sich weiterentwickeln können. Oft bleibt diese Weiterentwicklung bzw. das Lernen aus ihren Fehlern bei Brecht jedoch aus, da der Zuschauer hier zum lernenden Charakter werden soll. Dadurch kann man auch sagen, dass es im epischen Theater nicht unbedingt einen passiven oder aktiven Helden geben muss, da es als Lehrtheater die Vermittlung einer Lehre im Sinn hat und das Publikum zum agierenden Helden werden soll.

Im aristotelischem Drama hat jeder Protagonist auch einen Antagonisten als Gegenspieler, der ihn in seinen Eigenschaften spiegelt. Da im epischen Theater eine Figur nicht sich selbst darstellt, sondern für eine Gruppe von Menschen steht, sind die anonymen gesellschaftlichen und geschichtlichen Mächte als Gegenspieler zu sehen.⁴ Das Hauptinteresse des epischen Theaters liegt nicht in dem Schicksal einer Einzelperson, sondern im Verhältnis von Menschen untereinander, womit ein sozialhistorischer Bezug hergestellt werden kann.

Eine gänzliche Übereinstimmung zwischen dem aristotelischem und dem nichtaristotelischen Theater ist die Auffassung über die Fabel als Ausgangspunkt des Dramas. Hier stimmt auch Brecht mit Aristoteles überein. Ohne eine Fabel verliert ein Theaterstück seine Daseinsberechtigung.

Das epische Theater als Lehrstück soll „nicht Theater für Zuschauer, sondern in erster Linie politisch-ästhetische Übungsstücke für die Spielenden [...], Einübungen in Haltungen, dialektisches Denken [und] gesellschaftliche Verhaltensweisen“⁵ sein.

2. Die Entstehung des epischen Theaters

2.1 Die Ursprünge der nichtaristotelischen Dramenform

Zu Brechts Zeiten war das epische Theater in stilistischer Hinsicht nicht wirklich etwas grundlegend Neues. „Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt.“⁶ Der Ursprung liegt in der abendländischen Dramatik und ist eng verknüpft mit dem Aufschwung des Dionysoskult im 6. Jahrhundert vor Christus. Hier wurde bereits ein Chor und ein Vorsänger als Verkörperung des Gottes oder Heros eingesetzt. Später wurde dem Vorsänger das

⁴ Vgl. Grimm: Brechts Dramen- und Theatertheorie, S. 17.

⁵ Nägele, Rainer: Brechts Theater der Grausamkeit. Lehrstücke und Stückwerke. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam 1984. S. 302.

⁶ Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957. S. 72.

gesprochene Wort in den Mund gelegt und Mythenstoffe wurden als Zeremoniell dargeboten. In der folgenden Entwicklung wurde dem einzelnen Sprecher ein Gegenredner hinzugefügt und die Handlung blieb für lange Zeit dem Bericht und der lyrischen Reflexion hintangestellt. Auch im mittelalterlichen Mysterienspiel, das die Darstellung der Vorgänge in den Evangelien – was hier als epische Grundlage anzusehen ist – als Gleichnis zeigt, sind Ursprünge zu erkennen. Bereits im 9. Jahrhundert wurden hier Musik und ausschmückende Gestik zur Bereicherung des Messtextes hinzugefügt. Bei der Weiterentwicklung blieben die epischen Grundzüge und zeremoniellen Bestandteile wie Chöre und Musik erhalten. Die Darstellung wurde hervorgehoben und durch die dem Zuschauer bereits bekannte Handlung sowie des rein illustrativen Auftritts der Schauspieler konnte die Betrachtung statt einem Hineinversetzen betont werden. Die Episierung lässt sich auch in den Jesuitendramen wiederfinden. Erst im elisabethanischen Zeitalter wurde aus den losen szenischen Darstellungen ein festes Gebilde.

Als unmittelbare Vorgänger Brechts sind zudem Grabbe und Büchner zu nennen. Die drei Modelle Büchners „Dantons Tod“, „Leonce und Lena“ und „Woyzeck“ zeigen bereits die Entmündigung des Menschen durch die Geschichte und rücken die soziale Determiniertheit des Individuums in den Mittelpunkt. Frank Wedekind führte zudem zum Ende des 19. Jahrhunderts hin die Zirkushaftigkeit als Gegensatz zur Gesellschaft ein.⁷ Mit stimmungsgeladenen Einzelbildern, die sich zu einem Mosaik zusammenfügen lassen, benutzte er „das Theater als Spiegel der Wirklichkeit, um die Scheinwahrheit dieser äußeren Wirklichkeit zu enthüllen.“⁸ All diese Entwicklungen ebneten Brecht den Weg für seine Dramentheorie.

2.2 Das Dialektische in der Ästhetik: Brechts Dramentheorie

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt.
 - So bin ich. [...] - Das wird immer so sein. [...] Ich weine mit den Weinenden, ich
 lache mit den Lachenden. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich
 nicht gedacht. - So darf man es nicht machen. [...] - Das muß aufhören. [...] - Ich
 lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.⁹

Brechts Vorstellungen im Konkreten liegen in der Hegelschen Philosophie, der marxistischen Soziologie und den Forderungen der russischen Formalisten begründet. Der allgemein bekannte Ausspruch Hegels „Das Bekannte ist darum, weil es bekannt ist, nicht

⁷ Vgl. Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. 7. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer 1978. S. 22-42.

⁸ Ebd. S. 42-43.

⁹ Brecht: Schriften zum Theater, S. 64.