

***DAS EPISCHE THEATER ALS
POSTDRAMATISCHES THEATER***

المسرح الملحمي كمسرح تقديمي

Dr. Najat ISA HASSEN

د. نجاة عيسى حسن

Inhaltsverzeichnis

- 1. Einführung ins dramatische Theater**
- 2. Zur Geschichte des Postdramatischen Theaters.**
 - 2.1. Die Etappen des Anlaufs des postdramatischen Theaters.**
- 3. Das epische Theater ist noch ein postdramatisches Theater... Warum?**

1. Einführung ins dramatische Theater

Seit langer Zeit verbindet sich das Theater in Europa mit dem Begriff "Dramatisches Theater". Am Namen dieses Theaters erkennt man, dass es sich mit dem Drama beschäftigt. Um diesen Umstand näher zu erklären, braucht man, meiner Meinung nach, eine Erklärung des Begriffs 'Drama'.

„Dieses Wort wird von dem griechischen- genauer gesagt, dorischen- Verb 'dran' (tun, handeln) abgeleitet und bedeutet Handlung“⁽¹⁾. Die Fixierung auf die Handlung bedeutet, dass alles, was der Zuschauer auf der Bühne sieht, vom menschlichen Verhalten abhängig ist. Dieses Verhalten wird als Experiment dargestellt. Das erinnert uns an Hegels Theorie: „Der Kern des Dramas war das menschliche Subjekt in einem Konflikt, einer "dramatischen Kollision“⁽²⁾. So existiert das Subjekt des dramatischen Theaters überhaupt nur im Raum dieses Konflikts. Durch diesen Konflikt wird es als Subjekt der Rivalität. Davon begreift jeder Betrachter, dass das Drama wesentlich nicht mehr als zusammenhängende Folge des menschlichen Handelns ist.

Nun erhebt sich eine Frage: Wie wird dieses Experiment durchgeführt? Wodurch? Die Antwort darauf kann so lauten: Der dramatische Schriftsteller greift zur Nachahmung, um die Wirklichkeit durch ästhetisches Gebilde des Theaters genau zu reflektieren: „Hier sollen nur die furcht- und mitleiderregenden Handlungen nachgeahmt werden“⁽³⁾. Das reflektiert genau die Forderung der aristotelischen Poetik: „Die Tragödie sei Nachahmung menschlicher Handlungen“⁽⁴⁾. Die Handlung ist Kern der Nachahmung und der Mensch ist Subjekt der Handlung des dramatischen Theaters. Deswegen wird das dramatische Theater auch aristotelisches Theater genannt. Aber wann bezeichnet man eine Dramatik als aristotelische Dramatik? Nach meiner kurzen Erfahrung auf diesem Gebiet bezeichnet man die ganze Einfühlungsdramatik als aristotelisch. Diese Einfühlung bekommt der Zuschauer von den handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden.

Aufgrund dieser Forderung schafft das dramatische Theater einen Ort, an dem der Zuschauer den theatralischen Ereignissen durch innere Handlung folgt, weil er sich mit diesen Ereignissen identifiziert. Mit seiner Identifizierung fühlt sich der Zuschauer in die handelnden Personen ein, so dass er mit den Weinenden weint und mit den Lachenden lacht.

Da die Handlung nicht die kurzfristige Aktion einer Person sein kann, sondern eine Summe von unterschiedlichen Aktionen verschiedener Personen, definiert Aristoteles in diesem Zusammenhang diese Gesamthandlung mit folgenden Worten: „Eine ganze Kette von Begebenheiten, an denen meist mehrere Personen beteiligt sind“⁽⁵⁾. Viele nehmen an der Handlung teil.

Die Handlung kann man aber als einen zweispaltigen Begriff fassen. Einerseits bedeutet Handlung die Tätigkeit des Körpers. In diesem Zusammenhang bemerkt Georg Fuchs: „Das Drama in seiner einfachsten Gestalt ist rhythmische Bewegung des Körpers im Raum“⁽⁶⁾. Also der Schauspieler kann mit seinem Körper viel ausdrücken und mit seinen Gesichtszügen viel sagen. Wenn er z.B. 'Nein' sagen will, kann er das mit einer Kopfdrehung ausdrücken. Trotzdem verzichten die dramatischen Figuren auf den Text nicht, weil dieses Theater selbst unter Vorherrschaft des Textes ist. Es versteht den Text als Fabel, d.h. Exposition, Spannungsbogen, und ein Ende, das entweder glücklich oder traurig ist. So wird das dramatische Werk als ein ganzes Werk konzipiert.

Andererseits versteht man unter 'Handlung', nach Lessing, auch Gedanken und Einfühlung: „Im Sinne Lessings bezeichnet man die Gedanken und Gefühle seit dem 18.Jh. gern als 'innere Handlung'“⁽⁷⁾. Denn auch die Leidenschaften sind ein innerer Kampf. Wenn der Zuschauer den Held identifizierend betrachtet, wie er z.B. unter der Liebe oder einem ähnlichen Problem leidet, empfindet der Betrachter diese Leidenschaften zusammenhängend mit. Deswegen kann man die aristotelische

Dramatik 'Einfühlungsdramatik' nennen. Diese Benennung ist, meiner Meinung nach, richtig, denn das Theater kann in keiner Weise auf Einfühlung verzichten. Wenn der Theaterbesucher keinen anregenden Moment in den theatralischen Ereignissen spürt, kann er dieses Theater als Lehrtheater oder Vergnügenstheater nicht bewerten. Die Einfühlung ist wie das Denken, sie liegt in der menschlichen Seele. Aber der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, dass man sein Denken vielleicht im Laufe der Zeit verändern kann, aber die Gefühle nicht, weil sie eine ewige Basis des Lebens sind.

Anhand der oben erwähnten Gedanken und Theorien ist der Mensch im dramatischen Theater Thema und Subjekt der Dreiheit von Handlung, Nachahmung und Drama. Diese drei verbinden sich miteinander, um eine Situation des alltäglichen Lebens ausdrücken zu können. Sie stellen aber nicht die Wirklichkeit insgesamt, sondern das menschliche Verhalten in einem Experiment dar, d.h. sie basieren auf Abstraktion. Für eine gelungene Abstraktion erzeugt das Einfühlungstheater eine Illusion im Rahmen des Bühnendialogs. Dadurch schafft das aristotelische Theater eine Welt, die das menschliche Verhalten als Experiment durch Illusion und Täuschung widerspiegelt, deshalb bekommt das Theater eine neue Bezeichnung "Illusionstheater".

Mit Hilfe der Illusion, Abstraktion und des dramatischen Konflikts wurde auch die Geschichte zum Thema des dramatischen Theaters: „Marxistische Theoretiker behaupten das Drama als Inbegriff der Dialektik der Geschichte. Historiker greifen immer wieder zur Metapher des Dramas, der Tragödie und Komödie, um den Sinn und die innere Einheit geschichtlicher Prozesse zu beschreiben“⁽⁸⁾. Deswegen wurden damals die geschichtlichen Ereignisse wie z.B. die französische Revolution auf der

Bühne lange Zeit inszeniert. Hier stellt man die Leiden des Menschen unter Kriegsnöten dar.

Die theatralischen Schriftsteller greifen zur Geschichte, um die Wirklichkeit im Medium des Theaters zu reflektieren. Aber aus Angst vor Zensur verbergen sie manchmal das reale Gesicht ihrer Meinungen unter verschiedenen Bezeichnungen. Dafür erinnere ich mich an ein Beispiel in der deutschen Literatur und zwar in Brechts Theaterstück "*Mutter Courage und ihre Kinder*", das im Stil des epischen Theaters geschrieben wurde. Brecht verlieh seinem Stück damals einen Untertitel "Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg". Eigentlich war es keine Chronik, aber er benutzte diese Bezeichnung, um die Misere seiner eigenen kriegerischen Zeit zu kritisieren und die Wahrheit des Krieges zu entdecken. Die Wahrheit liegt darin, dass die Kriegsführer Kriege zu ihren eigenen Nutzen führen, ohne etwas zu verlieren. Die Völker, die Kriegsoffer, bezahlen die Niederlagen und Triumphe der Kriegsmacher. Dazu geben sie ihren Kriegen verschiedene Begriffe wie Religionskrieg, Glaubenskrieg usw., um das eigene Ziel zu verschleiern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das dramatische Theater wesentlich als Mittel der Darstellung der gesuchten menschlichen Erlebnisse gilt. Dafür bringt es der Bühne Reden und Taten, indem es Regieanweisungen (wie Chöre, Musik, Masken u.a.) entbehrt.

2. Zur Geschichte des postdramatischen Theaters

Um die genaue Zeitspanne der Hervorbringung der Bezeichnung "Postdramatisches Theater" zu fixieren, geht jedem Betrachter eigentlich nicht leicht

von der Hand. Nicht weil es schwere Arbeit ist, nein, es ist der Zweifel, ob man die genaue Zeit nicht berücksichtigen kann. In diesem Zusammenhang gibt es verschiedenartige Meinungen sowohl seitens der Interpreten als auch seitens der Kritiker. Aber es wurde übereinstimmend festgestellt: „Das Theater der 1970er bis 1990er Jahre hat sich weiterhin der Begriff 'Postmodernes Theater' eingebürgert“⁽⁹⁾. Nach dem Interpreten Lehmann bedeutet das Präfix 'Post', dass „eine Kultur oder Kunstpraxis aus dem zuvor selbstverständlich gültigen Horizont der Moderne heraustrat“⁽¹⁰⁾. Das verweist aber nicht darauf, dass es sich nur mit der Moderne beschäftigt, sondern es schließt die Gegenwart, die Wiederaufnahme und das Weiterwirken der älteren Ästhetiken ein. Dafür gibt es eine Behauptung, die besagt: „Postmodernes Theater habe klassische Normen nötig, um seine eigene Identität zu etablieren“⁽¹¹⁾. Und das könnte, meiner Meinung nach, logisch sein, denn die Kunst kann sich ohne Bezugnahme auf frühere Formen überhaupt nicht entwickeln. Um die Entwicklung der Gegenwart und der Zukunft zu erreichen, muss man zunächst die Vergangenheit mit ihren Erfolgen, Scheitern und Fehlern genau studieren. Davon kann man bestimmt eine Lehre ziehen. Bei der Betrachtung der Vergangenheit müsse das Publikum seine Fragen und seine Bedürfnisse finden. Das ist Beginn der Aktualität. Die Aktualität und Historizität ist und bleibt die Aufgabe des Theaters unseres Themas.

Man bezeichnet dieses Theater auch als „riskantes Theater“⁽¹²⁾, weil es mit vielen Regeln bricht, z.B. die Texte entsprechen den Erwartungen des Zuschauers nicht. Der Verfasser greift zur Verwendung vieler Widersprüche, die nicht nur in Gesprächsführung, sondern auch in gegensätzliche Verhaltensweise der theatralischen Figuren sein können. In diesem Zusammenhang erinnert man sich an Handkes Sprechstücke und zwar an die 'Publikumsbeschimpfung'. In diesem Theaterstück benutzt er viele Widersprüche, die vom Schauspieler gesprochen werden. Der Titel 'Publikumsbeschimpfung' zeigte etwas anderes als die Absicht des Verfassers. Zunächst glaubten die Zuschauer, dass man sie beleidigen würde. Bald

waren sie davon enttäuscht, als die Sprecher ihre Rede mit „Sie sind willkommen“⁽¹³⁾ begannen. Deswegen war es vielfach schwer den Sinn oder die Bedeutung der Vorstellung festzustellen.

Ziel des postdramatischen Theaters liegt in der Offenbarung des Theaterbezirks auf andere wie kulturelle, politische, wissenschaftliche, philosophische usw. Um dieses Ziel zu erreichen, bedient sich dieses Theater eine Gruppe Künstler, Schauspieler, Musiker und Graphiker, die miteinander ein Projekt oder eine Reihe von Projekten schaffen. Damit kann dieses Theater die Grenze zwischen Leben und Kunst oder Leben und Theater aufheben und die Wirklichkeit genau darstellen.

Um die Entwicklungsgeschichte des postdramatischen Theaters zu verfolgen, finde ich es notwendig, auf den folgenden Seiten ein zusätzliches Licht auf die Etappen dieser Entwicklung zu werfen.

2.1. Die Etappen des Anlaufs des Postdramatischen Theaters

Die Theaterkritiker fassen die Geschichte der Entwicklung des postdramatischen Theaters in drei Etappen zusammen. Sie sind „a)Selbstreflexion, b)Krise des Dramas, c)Neo-Avantgarde“⁽¹⁴⁾. Im Folgenden versuche ich jede Etappe im Einzelnen, aber in knapper Form, zu behandeln.

A) Selbstreflexion:

Am Namen dieser Etappe begreift man, dass sie eine konkrete Darstellung der Wirklichkeit fordert. Auf diesem Grund teilt das postdramatische Theater die Dramen in reine und unreine Dramen. Dieses Theater ist aber ein Anhänger des reinen Dramas, das wesentlich erkenntnistheoretische und soziale Verflechtungen trägt, d.h.

diese Dramen müssen nicht nur ästhetisch sein, sondern auch objektive und soziale Formen verkörpern.

Das postdramatische Theater verleiht dem Drama die Möglichkeit, ein Konflikt in dramatischer Kollision zu repräsentieren, ein historisches Charakter darzustellen, oder die Bedeutung eines Individuums zu beschreiben. Bei der Darstellung der Weltabbildung basiert es auf hochgradige Abstraktion. Da dieses Theater die Wirklichkeit mit ihren verschiedenen Problemen (moralische, religiöse und politische Probleme) widerspiegelt, verändert sich das Theater allmählich zur Lehranstalt, die die Kritik sowie die Veränderung der Gesellschaft zielt. Solches Theater braucht, glaube ich, unsere Wirklichkeit dringend. Das Theater kann nicht nur Vergnügungstheater sein, sondern auch Lehrtheater, so dass sein Besucher ein Betrachter und gleichzeitig ein Kritiker werden kann.

Einfachste Form dieser Betrachtung ist die Introspektion, die Selbstbeobachtung. Man fragt sich, wie würde ich das machen, wenn ich es mache? Der nächste Schritt wäre der Sprung in den anderen Menschen: Wie habe ich andere Menschen schon so etwas tun sehen? Und letzte Schritt ist dann der Sprung in die Fremdheit: Was unterscheidet mich von der Figur, die ich spiele, und von der Zeit, in der sie lebt?

Das epische Theater stimmt auch mit der Forderung der Selbstbeobachtung überein, um die Realität durchsichtig zu machen. Brecht betrachtet das Theater als ein Phänomen, das von den gesellschaftlichen Verhältnissen abhängig ist. Zwischen dem Theater und der Gesellschaft gibt es immer eine gegenseitige Beziehung. Die Gesellschaft stellt dem Theater Themen der Darstellung. Das Theater bietet ihr Ursachen und Lösungen. Dadurch schafft das Theater Voraussetzungen für ein

höheres Ausbildungsniveau, indem es den Bedürfnissen der gebildeten Schichten der Gesellschaft entspricht.

B) Krise des Dramas:

Das postdramatische Theater sieht, dass die Krise des Dramas in ihren Konstituenten liegt. Diese Konstituente umfasst die Textformen, die Einführung des Dialogs, das Subjekt der darstellenden Wirklichkeit und die Handlung, die in einer absoluten Gegenwärtigkeit abläuft. Die Beziehung zwischen dem Theater und dem Drama kann parallel und gegenseitig sein, soweit das Theater die Wirklichkeit echt reflektiert. In diesem Zusammenhang beschreibt Lehmann die Schreibweise der Autoren des 20. Jahrhunderts: *„Sie schreiben und schrieben in solcher Weise, dass das Theater für ihre Texte weitgehend noch immer zu erfinden bleibt. Die Herausforderung, neue Potenzen der Theaterkunst zu entdecken, ist eine wesentliche Dimension des Schreibens für Theater geworden“*⁽¹⁵⁾.

So liegt die Krise des Theaters in der Krise der Diskursform des Dramas selbst. Um diese Krise zu bestehen, greift man zur Orientierung bei der Wahl der theatralischen Mittel des Dramas. Dazu braucht dieses Theater neue Regieanweisungen und bekommt damit die Benennung "Regietheater" oder, genauer gesagt, Theater der Regisseure. Die Umwandlung des Theaters in ein Regietheater lässt sich das Theater vom Text befreien und sich gegen altmodische und überholte Darstellungsformen des Theaters richten. Das Regietheater bezweckt, das politische Denken und die politische Aktivität des Zuschauers zu stärken.

Das epische Theater wird auch durch dieselbe Benennung "Regietheater" geprägt. Brechts Regieanweisungen, wie Maskenregien, Singspiele, Tanz, Akrobatik und andere betrachtet man als Hauptelemente des Theaters. Nach Brecht kann man

nur mit Hilfe dieser künstlerischen Methoden und Mitteln die neue Wirklichkeit mit ihren neuen Themen und Konflikten gestalten. Bei jedem Stück erneuert Brecht die Regiemittel, die die Haltung der Überraschung, der Provokation und des Staunens erzeugen: Warum ist das so? Muss denn das immer so sein? Warum ist das nicht anders? Brechts epische Stücke helfen den Menschen, gesellschaftliche Zusammenhänge kritisch-geistig zu betrachten. Und das ist die höchste Aufgabe des Theaters; eine dauerhafte Auseinandersetzung der Gesellschaft zu führen und notwendige Reformen und Änderungen zu verlangen.

C) Neo-Avantgarde:

Nach Culler beginnt diese Etappe ab „Mitte der 1960er Jahre, die einerseits argumentativ ist, andererseits die Theorie des klassischen Strukturalismus in Frage stellt“⁽¹⁶⁾. Deswegen darf man, meiner Meinung nach, diese Etappe entweder als Neo- oder als poststrukturalistischer Beginn bezeichnen. Einige Interpreten ziehen die Bezeichnung Neo- vor, weil sie sich, ihrer Meinung nach, auf strukturalistische Modelle bezieht. Andere insistieren aber auf die Benennung Poststrukturalist, weil dieser Beginn die Zeitalter des klassischen Strukturalismus durch seine fundamentale Kritik beendet.

Da ich mich mit diesem Thema beschäftige, finde ich die erste Bezeichnung "Neo-Beginn" mehr präziser als die zweite, obwohl die zweite Bezeichnung mehr gebräuchlich ist. Der Grund dafür ist, dass das Neostrukturalismus in Verbindung mit einigen Denk- und Stilrichtungen anderer kultureller Gebiete wie (Architektur, bildende Kunst und Medientheorie) steht. Diese Verbindung löst die klassische Moderne ab und konfrontiert sich kritisch mit ihren eigenen traditionellen Prinzipien. So repräsentiert Neo-Avantgarde den Theater- Aufbruch. Durch diesen Aufbruch steht dieses Theater vor der Aufgabe, eine neue Form der Übermittlung des Kunstwerks an den Zuschauer zu gestalten. Deswegen verwandelt sich das Theater in ein Instrument

des Protestes und der Provokation. Aber es soll nicht alles und jedes kritisieren, sondern auch versuchen, der Gesellschaft ständig bei der Veränderung zu helfen, im Sinne des Besseren und im Sinne, dass es die Hoffnungen und auch die Ängste des Volkes repräsentiert. Die Neo-Avantgarde versteht das Theater als Entwurf einer Welt, der Autor als ihr Schöpfer.

3. Das epische Theater ist noch ein postdramatisches Theater... Warum?

Durch Betrachtung der Gemeinsamkeiten der beiden Theater kann man eine Antwort auf diese Frage geben. Da das postdramatische Theater die Integration des Theaters mit allen kulturellen Bereichen zielt, nähert es sich genau vom Ziel des Brechtschen epischen Theaters. Das Theater ist für Brecht eine Welt, die die reale Welt mit künstlerischen Mitteln darstellt und die Grenze zwischen Leben und Kunst aufhebt. Um dieses Ziel zu verteidigen, nennt Brecht die neue Zeit, in der sich sein Theater befindet 'Das wissenschaftliche Zeitalter': „Unser Leben ist in einem ganz neuen Umfang von den Wissenschaften bestimmt...Wir müssen an uns als an die Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters denken“⁽¹⁷⁾. Hiermit meint Brecht, dass sich das Leben und die Gesellschaft unter dem Einfluss der Wissenschaft verändern würden. Deswegen soll der Mensch immer mit neuen Augen und neuem Denken seine Umgebung betrachten. Bei dieser Betrachtung kann das Theater eine wichtige Rolle spielen. Aber dieses Theater muss nicht nur Wissenschaft vermitteln, sondern die Unterhaltung steht im Mittelpunkt. Nach Brecht verbinden sich Wissenschaft und Kunst damit, dass beide das menschliche Leben erleichtern und reflektieren. Die eine beschäftigt sich mit dem Lebensunterhalt, die andere mit der Unterhaltung.

Brechts Theater verlangt eine neue Darstellung der Welt. Nach ihm soll die Kunst der Wirklichkeit mit ihren Gesetzmäßigkeiten folgen. Um diese Aufgabe zu erfüllen, muss die Kunst wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen. Dadurch bekommt der Zuschauer die Möglichkeit, weiter zu sehen und mehr zu verstehen.

Andere Gemeinsamkeit zwischen dem epischen Theater und postdramatischem Theater finde ich in der Forderung der Beiden, dass das Theater eine Lehranstalt sein muss. Brechts episches Theater wird immer, besonders in den arabischen Ländern, als Lehrtheater oder didaktisches Theater verstanden. In diesem Zusammenhang veröffentlichte die syrische Zeitung (Al- Istiraki/ Der Sozialist) in einem Artikel: „Und so können wir sagen, dass Brechts Theater ein Lehrtheater ist, denn der Charakter in seiner konventionellen Bedeutung ist im Brechts Theater nicht vorhanden. Er wandelt sich zu einem Gedanken, der mit einem anderen kollidiert, so dass eine gedankliche Kollision erzeugt wird, die den Verstand des Zuschauers wach hält und ihn zwingt, die Sache zu durchdenken, die ganze Zeit der Inszenierung über und auch noch danach“⁽¹⁸⁾.

Auch Sa'ad Ardasch, einer der bekanntesten Regisseure Ägyptens, der *'Der gute Mensch von Sezuan'* und *'Der kaukasische Kreidekreis'* inszenierte, meinte 1964, dass Brecht eine Methode entwickelt habe, die man als "Brechtschen Sokratismus" bezeichnen könne: „Dieser Sokratismus besteht, seiner Meinung nach, aus der Konstellation von Lehrer und Schüler. Der Lehrer erscheine bei Brecht in verschiedenen Gestalten. Manchmal ist er ein Wissenschaftler, dem die Geschichte Entdeckungen zugeschrieben hat, die der Menschheit Nutzen brachten und ihr Leben entwickelten, wie Galilei. Ein andermal ist er der Erzähler, wie im Stück *'Der kaukasische Kreidekreis'*, und sehr oft ein Chor, wie im Stück *'Die Ausnahme und die Regel'*“⁽¹⁹⁾.

In einer kurzen Einleitung zu der Übersetzung von *'Das kleine Organon zum Theater'*, die 1965 in der Kairoer Theaterzeitung (Al- Masrah/Das Theater) veröffentlichte, fiel ein ähnlicher Gedanke auf. Farouk Abdulwahab bemerkte hier, dass Brechts Theater „ein Instrument zum Lernen sei“⁽²⁰⁾.

Auch in Beirut betrachtet man Brechts Theater als Lehrtheater. Edwar Amin Albustani schrieb 1969 in seinem Vortrag anlässlich der Brecht-Woche: „Brechts Theater ist ein Gegenstand des Lernens mit Argumenten, so wie die mathematische Wahrheit gelehrt würde. Der Stückaufbau gleiche in diesem Theater dem Aufbau einer mathematischen Formel“⁽²¹⁾. So bieten die Lehrstücke dem Zuschauer Argumente der Aufklärung an und sind Teil eines Versuchs, Theater für Wissenschaft zu benutzen.

Außerdem stimmt Brechts Theater mit dem postdramatischen Theater in die Forderung des 'Regietheaters' überein. Die Voraussetzung für Postdramatisches Theater ist das Regietheater. Die Arbeitsmethode dieses Theaters sucht immer nach neuen Verknüpfungen von Regieanweisungen und Denken des neuen Menschen, so dass der Besucher dieses Theaters eine Vermischung zwischen Tanz und Pantomime, Rhythmus und Ton, Musik und Sprechtheater sieht.

Das epische Theater appelliert auch, wie ich bereits erwähnt habe, an Regiemethoden. Brecht fordert immer, dass „die Autoren mit ihren Texten nicht den Theaterapparat 'beliefern', sondern verändern sollen“⁽²²⁾. Er sucht und entwickelt verschiedene Regiemethoden. Seine bekannteste Forderung ist die 'Verfremdung'.

Vor Brecht wird auch mit der Verfremdung gearbeitet. Brecht selbst betrachtet die Verfremdung nicht als eine ausschließlich Eigenart seiner Theaterpraxis. Fradkin bemerkt in diesem Zusammenhang: „Brecht fand und zeigte die verschiedenartigsten

"Verfremdungseffekte" im antiken und asiatischen Theater, in der Malerei von Breughel d. Ä. und Cezanne, im Schaffen von Shakespeare, Goethe, Feuchtwanger, Joyce u. a. Sogar bei Künstlern, die Brecht ihrer künstlerischen Manier nach sehr fern stehen, finden sich erstaunlich prägnante Beispiele der 'Verfremdung'⁽²³⁾.

Aber ein Unterschied zwischen Brechts neuer Spielweise und der alten erscheint mir darin, dass die alten Verfremdungseffekte die Wirklichkeit als Unabänderliche darstellen, die neuen aber nicht. Brechts Verfremdungseffekte verbinden die gesellschaftlichen Anliegen mit künstlerischem Schaffen. Sie sollen den Geist des Betrachters frei und beweglich halten, ihm helfen, Urteile zu fällen, d.h. Brecht betrachtet den Zuschauer auch als Mitarbeiter seines Theaters.

Die Frage erhebt sich: Seit wann benutzt Brecht Verfremdung? Paul Merker und Wolfgang Stammler beweisen: „Brecht verwendet 'Verfremdung' seit 1936. Da der Ausdruck bei ihm zum ersten Mal ein Jahr nach seinem Besuch in Moskau auftritt, wo er mit der Schauspielkunst des Chinesen Mei Lan-fang und mit Sklovskijs Verfremdungs-Konzeption bekannt wurde, kann man annehmen, dass Brechts Sprachgebrauch sich von den Russischen Formalisten herleitet“⁽²⁴⁾.

Möglicherweise kann man sich vorstellen, dass Brechts Terminus der Verfremdung aus der russischen Literatur stammt. Mit dieser Meinung stimmt Fradkin überein: „Der Terminus 'Verfremdungseffekt' hat Brecht in seinen theoretischen Arbeiten seit der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre benutzt. d.h. nachdem er 1935 in Moskau war, wo er offenbar mit Sklovskijs Ideen bekannt geworden sei“⁽²⁵⁾.

Aber die Annahme, dass Brecht nur durch die russische Literatur die Verfremdung kenne, lässt sich ebenfalls nicht halten. Schon lange vor seiner Reise nach Moskau verwendet er diesen Terminus. Ein Beweis dafür finden wir im Artikel "*Zur Theorie des Lehrstücks*", in dem sich der Terminus 'V- Effekt' befindet,: „Der Artikel ist zwar undatiert und nach der Meinung der Forscher der Brechtschen Textologie wie Werner Hecht und Käthe Rüllicke gibt es indirekter Hinweis für die Annahme, dieser Artikel könnte 1934 oder 1935 verfasst worden sein. In diesem Text werden bereits die 1934 entstandenen *Horatier und Kuriatier* erwähnt. Folglich wurde der Artikel nicht vor 1934 geschrieben, aber wohl auch kaum später“⁽²⁶⁾.

Fradkin gibt uns einen Hinweis, dass Brechts Theorie der Verfremdung von Hegels Ideen stammen könne: „Im Jahr 1936 schrieb Brecht seinen Artikel '*Vergnügungstheater oder Lehrtheater*', in dem er zum ersten Mal eine ausführliche Beschreibung der 'Verfremdung' als eines notwendigen Elements des epischen Theaters lieferte. ...In diesem Artikel verwendet Brecht noch nicht das Wort 'Verfremdung', sondern den Ausdruck 'Entfremdung', d.h. einen Ausdruck, der haargenau bei Hegel entlehnt ist“⁽²⁷⁾.

Auch diese Beweise kann ich bezweifeln, denn wenn man Brechts Stück '*Die Ausnahme und die Regel*', das 1930 entstand, genau betrachtet, erkennt man, dass Brecht im Prolog und Epilog dieses Stückes fordert, die Zuschauer im Gewöhnlichen das Befremdliche zu sehen. Das repräsentiert eine verfremdende Rezeption der Bühnenhandlung.

Das Prinzip der Verfremdung ist der Verzicht auf die Hervorbringung einer Illusion. In raffinierter Weise verwendet Brecht den Verfremdungseffekt. Einmal

durch die Fabel und Figurenaufbau, ein andermal durch die Sprache und Paradoxen und vielmehr durch die Lieder und Chöre.

Diese Kunstmethode zielt, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber der auf der Bühne dargestellten Handlung zu verleihen. Da diese Theorie der Kritik bedarf, gilt sie den Meisten als eine revolutionäre Theorie. Sie regt das analytische Denken des Zuschauers an und stärkt seine Möglichkeit der Veränderung der Welt. Die Veränderung der Gesellschaft ist und bleibt wichtige Basis des epischen –postdramatischen- Theaters.

Von allen bereits erwähnten Angaben kann man mit Recht Brechts episches Theater ein 'Postdramatisches' Theater nennen oder, genauer gesagt, Post-Brechtsches Theater. Selbstverständlich brachte Brecht dem Theater verschiedene theatralische Methoden. Diese waren aber keine Erfindung Brechts, sondern basierten auf alte Künste und Traditionen des dramatischen Theaters, d.h. nicht so sehr auf die Veränderungen der Theatertexte, sondern auf die Wandlung des theatralischen Ausdrucksverhaltens.

Quellenverzeichnis

1. Bernhard Asmuth. Einführung in die Dramenanalyse. 4.Auflage. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart, Weimar 1994. S.5.
2. Hans- Thies Lehmann. Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main. 1999. S.319.
3. Werner Mittenzwei. B.B. Schriften. Band 5. Aufbau- Verlag. Berlin. Weimar 1973. S.244.
4. Martin Esslin. Eine Anatomie des Dramas. New York 1977. 3. Auflage. 1979. S.14.
5. Vgl. zu Bernhard Asmuth. Ebd. S.5.
6. zit. nach Peter Jelavich: Populäre Theatralik. Massenkultur und Avantgarde: Dramatische und theatralische Kommunikation. Tübingen. 1992. S.257.
7. Bernhard Asmuth. Ebd. S.6.
8. Peter von Becker u. a. (Hg.). Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater- Lesebuch. Frankfurt am Main 1980. S.107.
9. Hans- Thies Lehmann. Ebd. S.27.
10. Ebd. S. 31.
11. Patrice Pavis. Die Situation des postmodernen Theaters. Toronto Verlag. 1986. S.10.
12. Ebd. S.35.

13. Peter Handke. Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1966. 1.Ausgabe. S. 15.

14. Hans- Thies Lehmann. Ebd. S.77.

15. Antoine Vitez. Theater in Europa. Diplomarbeit. Paris 1987. S.9.

16. Jonathan. Dekonstruktion und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbeck 1988. S.119.

17. Werner Mittenzwei. Ebd. S.356.

18. Adel Karasholi. Brecht in arabischer Sicht. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1982. S.121.

19. Ebd. S.81.

20. Ebd.

21. Ebd.

22. Hans- Thies Lehmann. Ebd. S.80.

23. Ilja Fradkin. B. Brecht Weg und Methode. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. 1974. S.180.

24. Paul Merker. Wolfgang Stammer. Reallexikon. 2.Auflage. Band 4. Walter De Gruyter Verlag. Berlin 1979. S.753.

25. Vgl. Fradkin. Ebd. S.145.

26. Ebd. S.156.

27. Ebd. S.157.

المسرح الملحمي كمسرح تقديمي

د. نجاة عيسى حسن

المخلص

منذ القدم عُرف المسرح الملحمي على انه مسرح مناهض او مناقض للمسرح الارسطوطاليسي (او الدرامي). ومن المعلوم لدى المهتمين بالمسرح فأن المسرح الارسطوطاليسي يرتكز على اثارة العواطف ويسمح للمشاهد بالتقمص والاندماج مع ما يشاهده على خشبة المسرح، فهو يدع المشاهد يضحك مع الممثل الضاحك، ويبكي لبكاء الممثل. استمر ذلك الحال الى ان نهض المسرح الملحمي في اوربا، فكان موعد قلب الموازين المتعارف عليها في عالم المسرح. وفي المانيا اقترنت تسمية المسرح الملحمي بأسم الاديب والدراماتورج الالمانى الشهير برتولت برشت، الذي اراد من المسرح ان يكون مكانا لأثارة التفكير لا العاطفة، وسمح بوجود متفرج بإمكانه ان يناقش ويتساءل عن ما يدور في خشبة المسرح، ليفهم اسباب حدوث ذلك، محاولا بذلك ان يغير من الواقع الذي لا يطيب له، او الثورة على الامور الخاطئة، ليدق ضمائر من كانوا سببا في سيادة وانتشار هكذا امور خاطئة في المجتمع، ليتحاور معهم ويغير افكارهم وقناعاتهم. هنا يحاول بحثنا الموسوم "المسرح الملحمي كمسرح تقديمي" ان يثبت ان المسرح الملحمي مسرحا خالدا ومعاصرا، طالما انه مازال هناك واقعا يحتاج الى التغيير..