

Dramaturgie - kurz gefasst

Elke Krafka

Der Begriff "Dramaturgie" kommt aus dem Alt-Griechischen und heisst so viel wie "Verfertigung und Aufführung eines Dramas", und geht man noch ein bisschen mehr ins Detail, so bedeutet "Dramaturgie" auch: "1. Arbeitsbereich im Theater und die Tätigkeit des Dramaturgen. 2. Das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des Dramas, die Art seiner äusseren Bauform und inneren Struktur. 3. Die Theorie von der Kunst und Technik des Dramas als Teilgebiet der Poetik."* - Das Wort "Drama" kommt von dem alt-griechischen Verb "dran" und ist gleichbedeutend mit tun/Handlung.

Wenn nun im folgenden die Rede von Dramaturgie und Figurentheater sein soll, so möchte ich als erstes das Figurentheater ganz dezidiert an das allgemeine Theatergeschehen einbinden und keinen speziellen Sonderweg verfolgen. Ebenso wenig wie Dramaturgie einzig und allein mit dem (gesprochenen) Wort und daraus resultierend logischen Handlungsabfolgen verbunden sein soll. Ich möchte vielmehr an dieser Stelle den Begriff Dramaturgie weiter fassen als eine Art Strukturierung angewandter Theaterrmittel - seien sie nun visuell, verbal, rhythmisch, materiell oder vital. Ausserdem erscheint es mir im Moment noch sinnvoll zu sein, von einem relativ konventionellen Theateransatz mit klaren Grenzmarkierungen auszugehen, da von diesem Punkt aus Innovationen, cross-over und Grenzüberschreitungen leichter zu verorten sind.

Allgemeine Dramaturgie von A wie Aristoteles bis B wie Brecht

Aristoteles (384 - 322 v. Chr.)

Die *Poetik* von Aristoteles zählt zu den wichtigsten theoretischen Schriften über die Dichtkunst im allgemeinen und über die Tragödie im besonderen. Bis heute berufen sich Theatertheoretiker und -praktiker darauf, um entweder einzelne Gedanken daraus aufzugreifen oder um die *Poetik* als Diskussions- und Arbeitsgrundlage zu verwenden.

Aristoteles fasste in seiner *Poetik* grundsätzliche Überlegungen zu den literarischen Gattungen zusammen und ging auf einzelne Begriffe und Phänomene näher ein. Da aber die *Poetik* zu den sogenannten esoterischen Schriften gehört, d. h. sie war ursprünglich für seine zuhörenden Schüler bestimmt und nicht für ein lesendes Publikum gedacht, reizt die lose Folge mehr oder weniger gut ausgeführter Argumentationen zum eigenständigen Ergänzen der Gedankengänge und bietet so viel Freiraum für Interpretationen. Dies hat einerseits die Rezeption der Aristotelischen *Poetik* erschwert, andererseits beleben gerade die vielfältigen Auslegungsmöglichkeiten die Auseinandersetzungen mit diesem Text und machten ihn zum heute noch relevanten Standardwerk.

Nach Aristoteles basiert die Tragödie inhaltlich auf der Nachahmung einer in sich geschlossenen Handlung. Diese Handlung soll durch agierende Figuren übermittelt werden, die den Rang eines Tragödien-Elements zugewiesen bekommen.

Zu den für eine Tragödie notwendigen Bestandteilen zählt Aristoteles weiter: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Unter Mythos versteht er, was der Handlung an Geschehnissen zugrunde liegt. Mit den Charakteren wird das Handlungsmoment verstärkt und im Reden werden dann auch die entscheidenden Erkenntnisse vermittelt. Zuerst kommen die Figuren, später das Publikum zu den intendierten Einsichten. Unter Sprache und Melodik kann die verbale Vermittlung verstanden werden,

oder wie es heisst: die im Vers zusammengefügte Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet (S. 51). Schliesslich wird die Inszenierung zu jenem Element erklärt, das zwar den Zuschauer emotional bewegt und ergreift, das aber dennoch für die beabsichtigte Wirkung unerheblich erscheint, denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande. (S. 54) Zu dieser Überlegung kommt Aristoteles durch die Voraussetzung, dass die zugrundeliegende Handlung so ausgewählt und konzipiert sein sollte, dass jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet. (S. 69)

Damit aber eine Tragödie die Wirkung, die sie ausüben soll, nicht verfehlt, ist nicht nur die Handlung wichtig, sondern auch der Aufbau der Handlung: die Handlungsstruktur. Demnach soll eine Tragödie Anfang, Mitte und Schluss haben, wobei sich eines folgerichtig aus dem anderen ergeben sollte. In einer Art Spannungskurve dargestellt, sähe dies so aus: Nach der Einleitung werden die einzelnen Handlungsereignisse mit der Vorgeschichte verknüpft (Exposition). Es entsteht ein Konflikt, der noch gesteigert wird, und die Handlung bewegt sich zunächst auf die Peripetie zu. Die Peripetie ist dann ein Wendepunkt, mit dem der Ausgang der Handlung eingeleitet wird (Katastrophe). Das Ende der Tragödie wird dann durch die Lösung der vorangegangenen Konflikte und die aus der Katastrophe gewonnenen Erkenntnisse bestimmt.

Peripetie

Konflikt

Katastrophe

Exposition

Lösung

Die Peripetie ist ein sehr wichtiger Moment, denn an diesem Wendepunkt sollen in einem Umschwung von Glück zu Unglück, von Unwissen zu Wissen Erkenntnisse und Emotionen freigesetzt werden. Mit diesem Glücksumschwung hängen auch die beabsichtigte Rezeptionart und die anvisierte Wirkung, die von der Tragödie ausgehen sollen, ab. Damit es aber dennoch zur beabsichtigten Wirkung kommt, sollte der Held nicht trotz seiner sittlichen Grösse und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erleben, sondern wegen eines Fehlers (S. 67). Als erläuterndes Beispiel nennt Aristoteles an dieser Stelle Ödipus von Sophokles, dessen Fall allein durch die neugewonnene Erkenntnis bedingt ist.

Damit nun dieser Wechsel seine Wirkung voll entfalten kann, sollen die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen (S. 61). Immer wieder kommt Aristoteles auf die beabsichtigte Wirkung zurück. Sie ist ein zentraler Punkt, auf den sich das dramatische Geschehen konzentriert. In der Übersetzung von Manfred Fuhrmann werden Jammer und Schaudern genannt, also die Gefühle, die beim Publikum angeregt werden sollen, damit sich die erwünschte Reinigung, die Katharsis, einstellen kann. Mittels Tragödie oder tragischer Dichtkunst soll nun die Gefühlswelt des Publikums so angesprochen werden, dass die Personen, die die vorgestellte Handlung miterleben, so sehr ins Geschehen involviert werden, dass sie - im Überschwang der Gefühle - befähigt werden, die eigenen Emotionen zu kanalisieren und ihnen eine Art Ventil zu verschaffen. Die auf diese Weise ausgelebten Gefühle führen zu einer Art Sublimation und befördern einen Einklang zwischen Individuum und Gesellschaft - laut Aristoteles.**

Horaz (Quintus Horatius Flaccus) (65 - 8 v. Chr.)

Horaz greift die Einteilung eines Dramas in fünf Akte auf und hält sich bei der Beschreibung des Zusammenspiels von Figuren, Chor und Gott sehr an das griechische Vorbild. Interessant ist, dass Horaz dem Wahrnehmungsvorgang Sehen mehr Bedeutung und Wahrhaftigkeit (und auch Authentizität) beimisst als dem Hören. Seine Verknüpfung *prodesse et delectare*, nützen und erfreuen, wird im 18. Jahrhundert wieder aufgegriffen und in weitere Theaterkonzepte und Rezeptionstheorien eingebaut.

Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766)

Johann Christoph Gottsched gilt als spröder Theoretiker und langweiliger Moralist. Diese negative Beurteilung Gottscheds kam nicht unwesentlich durch Lessings Kritik zustande, der aber wiederum auf Gottscheds Gedanken aufbaute und sie weiterentwickelte. Puppenspielern ist Gottsched auch durch seinen Versuch einer sog. "Verbannung des Harlekin" von der Bühne (1737) bekannt, die - wie wir wissen - wenig erfolgreich war.

Was aus heutiger Sicht an Gottscheds Äusserungen und Vorstellungen Befremden auslösen mag, ist das starre Regelwerk, mit dem er beschrieb, wie ein Theaterstück nach seinen Vorstellungen konstruiert werden müsste und wie der dazugehörige ideale Poet mit gutem Geschmack, erst durch Erziehung, dann durch die Aneignung von Regeln, auszusehen habe. Gottsched wandte sich entschieden gegen die Theaterlandschaft, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts existierte: Blutrünstig ausgespielte Haupt- und Staatsaktionen machten den grössten Teil des Repertoires der Wanderbühnen aus, mit Opern, Maschinenkomödien und Zauberspielen sollte ein zahlendes Publikum ins Theater gebracht und billig unterhalten werden. All dies nannte er schlicht Missgeburten und polemisierte recht heftig dagegen. (vgl. S. 120 ff)

An dieser Stelle setzte Gottsched seinen Versuch an, die Moral der

Wanderbühnen zu heben, ihre Spielpläne zu literarisieren und die deutsche Schaubühne im aufklärerischen Sinne zu verbessern. Hier sollten seine poetologischen Regeln helfen, ganz allgemein die Dichtkunst und speziell die Tragödie und Komödie auf ein höheres Niveau zu heben und das Theater zu einer Art moralischen Lehranstalt zu machen.

Wichtigstes Ziel war die Befreiung der Menschen von ihren Lastern. Damit aber dieses Ziel erreicht werden könnte, müssten die Menschen belehrt und durch die Verbreitung moralischer Begriffe und Lehrsätze erzogen werden. Als ein geeignetes Mittel, eben diese Ziele zu erreichen, sah Gottsched die Dichtkunst, die er einteilte in

1. bloße Nachahmung von Gegenständen, eine deskriptive Aufzeichnung von Tatsachen, wie er sie der Geschichtsschreibung vorbehielt,
2. Nachahmung handelnder Personen, die er der theatralischen Poesie zurechnete, und
3. Nachahmung einer Handlung, die sich nicht wirklich ereignet hat, aber im Sinne einer potentiellen Wahrscheinlichkeit möglicherweise ereignet haben könnte - plus inkludierter moralischer Wahrheit.

Das heisst: Nachahmung und Wahrscheinlichkeit wurden zu wichtigen Begriffen und in das dramaturgische Konzept integriert. Jede Form der Nachahmung (einer Handlung oder von Personen) steht unter dem Diktat, potentiell möglich und wahrscheinlich zu sein (Wahrscheinlichkeit). Weiter wird auch deutlich, dass die erst poetische, dann theatrale Bemühung einen bestimmten Zweck verfolgt: nämlich den moralischen Nutzen. Der Dichter beliefert sein Publikum nicht nur mit Schöngestigem, er belehrt und bietet dazu noch zusätzlich eine moralische Nutzenanwendung, auf dass die Menschheit durch Kunstgenuss verbessert werde. In diesem Zusammenhang erscheint die dramatische Dichtung als eine poetische Gattung, die besonders geeignet erscheint, dieses Ziel zu erreichen. Primäre Basis des Trauerspiels ist für ihn

der moralische Lehrsatz, der die Hauptfabel bildet. Weitere Zwischenfabeln ergänzen und erweitern die Haupthandlung, wobei die Zwischenfabeln wiederum den zugrunde gelegten moralischen Lehrsatz weiter erläutern und deutlicher erscheinen lassen.

Ausserdem ist die Einhaltung der drei dramatischen Einheiten - Handlung, Zeit und Ort - äusserst wichtig. Der Ablauf der Handlung muss logisch nachvollziehbar sein, und eines muss sich folgerichtig aus dem anderen in direkter logischer Konsequenz ergeben. Die fiktive Zeit sollte in einem Schauspiel nie länger als einen Tag andauern (oder in seiner Terminologie: einen Sonnenumlauf). Aber noch besser wäre es, wenn die fiktive Zeit mit der realen Zeit übereinstimme, was Gottsched damit zu begründen versuchte, dass lebendige Personen ein Spiel sehen, das wiederum von lebendigen Personen dargestellt wird. Jede längere dargestellte Zeitspanne wende sich gegen sein Wahrscheinlichkeits-Postulat. Ebenso müsste die Einheit des Ortes unbedingt gewahrt werden. Da der Zuschauer während des Spiels seinen Standort nicht wechselt, dürfe auch auf der Bühne kein Ortswechsel stattfinden.

Die Hauptpersonen in einem Trauerspiel rekrutierten sich aus den sogenannten Grossen dieser Welt. Hier hatte es Gottsched auf ein königliches und fürstliches Figurenpersonal abgesehen, wobei die Namen dieser Herrschaften aus der realen Historie entnommen werden sollten, um den Figuren noch zusätzlich Autorität und Ausdrucksstärke zu geben.

Der Charakter und die Handlungsweisen der fiktiven Figuren dürfen nach Gottsched relativ grobe Schwarz/weiss-Zeichnungen sein, aber auch sie müssten nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit konstruiert werden und dürfen nichts Widersprüchliches aufweisen. Der Charakter einer Bühnenfigur solle sogar überzeichnet sein, damit das Publikum sofort Laster und Tugenden erkennen und vor allem auch unterscheiden kann. Ausserdem handelt die

Tragödie von grossen Persönlichkeiten, deswegen müsste die Ausdrucksweise ihrem Stand entsprechend edel und erhaben (S. 33) sein. Das heisst, dass ihre Sprache selbst in Situationen grösster Aufregung beherrscht, vernünftig und die Lage überblickend sein solle.***

Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781)

Gotthold Ephraim Lessing war nur 29 Jahre jünger als Johann Christoph Gottsched, und im 17. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* beschrieb er, was ihn primär an seinem moralisierenden Vorgänger störte: Er [Gottsched] verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen und *Oui, Monsieur* verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen; er verfertigte ... mit 'Kleister und Schere' seinen 'Cato'; ... er legte seinen Fluch auf das Extemporieren; er liess den Harlekin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die grösste Harlekinade war, die jemals gespielt worden; kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines neuen sein. Eines französisierenden, ohne zu untersuchen, ob dieses französisierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht.

Lessings Hauptkritikpunkte waren dabei Gottscheds sture Orientierung an der französischen Dramatik, seine von ihm geradezu vordergründig verlangte moralische Belehrung und sein ratio-zentrisches Heroentum, das als Figurenpersonal die moralischen Lehrsätze mit Bühnenleben zu füllen hatte.

In der Tat geht Lessing mit seiner Theaterkonzeption weiter: Hatte Gottsched noch strikt nach der Ständeklausel gearbeitet, wurde nun bei Lessing der Held bürgerlich. Das heisst, dass ein adeliges Tragödienpersonal jetzt zu bürgerlichen Protagonisten mutierte. Wichtig ist, dass mit der Aufhebung der Ständeklausel ein entscheidender Schritt bei der Emanzipation des Bürgertums getan wurde. Indem nun bewusst ein bürgerlicher Held ins

Zentrum des Interesses gestellt wurde, unternahm man den Versuch einer Selbstdefinition und Selbstbestätigung auch am Theater. Damit lässt sich ein thematischer Rückzug ins Private feststellen, bzw. die Privatheit wurde als Thema entdeckt.

Der vorgestellte Charakter der Figuren - bei Gottsched der besseren Kenntlichkeit wegen eine reine Schwarz/weiss-Zeichnung - entwickelte Lessing weiter: Der Charakter einer Figur hatte weder völlig gut noch völlig schlecht zu sein; vielmehr sollte der vorgestellte Charakter menschlich wahr und nach der Wahrscheinlichkeit hin ausgerichtet sein. Der Zuschauer sollte die Möglichkeit haben, sich mit dem vorgestellten Helden zu identifizieren; und hier kommen noch weitere Vokabeln ins Spiel: die Empfindsamkeit und die Natürlichkeit.

Während Gottsched auf den moralischen Lerneffekt setzte, zielte Lessing auf die Erregung von Leidenschaften, die dazu angetan sein sollten, einerseits eine identifikatorische Verbindung zwischen Zuschauer und Spiel zu schaffen, andererseits durch das Erregen von Mitleid und Furcht Emotionen zu wecken, die das Publikum wiederum ganz persönlich auf sich selbst beziehen konnte. Dieses Mitleidsgefühl wurde von ihm so erläutert: Die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloss lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns soweit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muss ... Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. ... Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses ... (vgl. Brief an Nicolai, S. 163) Aber ein Mitleiden oder eine Identifikation mit Fürsten und Königen sei nahezu unmöglich, da sie mit den Lebensumständen des nicht-adeligen Publikums in keinem Verhältnis stünden. Mitleiden könne man nur mit denjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, und Mitleid empfinde man mit Königen nur als

Menschen - wozu sollte man also am Theater Könige zeigen?!

Lessing setzte auf das Erregen von Furcht und Mitleid als Ziel der Tragödie und berief sich dabei auch auf Aristoteles. Zunächst nahm er die damals übliche Übersetzung von *eleos* und *phobos* auf, Mitleid und Schrecken, gelangte aber zu der Erkenntnis, dass nicht der Schrecken bei der Tragödie hervorgerufen werden sollte, sondern das Mitleid, denn die Furcht sei jenes Mitleid, das der Zuschauer auf sich selbst bezöge; wenn der Zuschauer sich mit dem Helden identifiziere, dann fürchte er zwar, dass ihm gleiches oder ähnliches Unglück auch widerfahren könne, erschrecke aber nicht. Das Mitleid, das empfunden wird, wirkt direkt auf denjenigen ein, der es empfindet! In diesem Zusammenhang wird noch einmal deutlich, warum der Held bürgerlich sein und warum sich die Handlung im bürgerlichen Umfeld ereignen soll.****

Friedrich Schiller (1759 - 1805)

Schiller erhob eine Harmonisierung von Sittlichkeit und Vernunft, Schönheit und Anmut zum Ideal, das in der Kunstproduktion eine moralische Überhöhung finden könne. Natur und Kultur - ursprünglich getrennte Einheiten - finden in einer Harmonisierung zusammen, bilden ein Kulturideal und dienen der ästhetischen Erziehung der Menschen. Neben dramaturgischen und dramentechnischen Überlegungen gewinnt der inhaltliche Aspekt der Dramenproduktion an Bedeutung, wobei die Rezeption mit eingeschlossen ist.

Bertolt Brecht (1898 - 1956)

Bertolt Brecht beruft sich in seiner Dramaturgie ausdrücklich auf Aristoteles, wengleich er die aristotelische *Poetik* zum Ausgangspunkt für radikale Veränderungen nimmt:

Am Theater sollten keine in sich geschlossenen Handlungen und komplexe

Charaktere gezeigt werden, sondern Handlungspartikel, die das Nachvollziehen der Strukturen, das Erkennen von individuellen Persönlichkeitsmustern und deren Wirkungsweise aufzeigen sollen. Dadurch soll der Fokus auf gesellschaftliche Entwicklungsprozesse gelenkt und das Publikum befähigt werden, fremdes und eigenes Handeln zu begreifen.

Setzte das nach-aristotelische oder vor-brechtische Theater noch auf Helden, die als Sympathieträger und Identifikationsfiguren tauglich erschienen, so wandte sich Brecht auch hier entschieden dagegen: Aus Helden wurden ambivalente Anti-Helden; eine Einfühlung in ihr Bühnenschicksal und in ihre fiktiven Handlungen sollte unter allen Umständen vermieden werden. Statt Einfühlung war Distanzierung gefordert; statt Illusionierung war Desillusionierung verlangt. Dahinter stand der Gedanke, dass komplette Einfühlung in fremde Bühnenschicksale zwar die Emotionen wecke und befriedige, aber keine Reflektion ermögliche. Und genau das Gegenteil davon wurde verlangt: Wenn nun Einfühlung verhindert werde und wenn das Bühnengeschehen keinen Anlass für Illusionierung böte, so könnte das Publikum seinen Verstand gebrauchen und den Handlungsmustern analytisch begegnen. Damit sei der Weg geebnet zum Mitdenken, zum Erkennen von Missständen und in der erwünschten und projizierten Folge: zum selbständigen Verändern der Welt. Dieses Moment der Desillusionierung und des Unterbruchs der Einfühlung nannte Brecht den Verfremdungs-Effekt, kurz: V-Effekt.

Vorüberlegungen für einen dramatischen Text und eine Inszenierung beim Figurentheater

Welche Geschichte soll "erzählt" werden? Mit welchen Mitteln?

In welcher Zeit spielt die Geschichte? Wie lange dauert die fiktive Zeit dieser Geschichte? Gibt es Zeitsprünge?

Welche Orte kommen darin vor?

Welche Personen kommen vor?

Was passiert auf einer visuellen Ebene?

Welche Bedeutung hat der Rhythmus? Für das Ganze, in einzelnen Sequenzen?

Welche Emotionen sollen transportiert werden?

Beim Aufbau der Geschichte immer wieder folgendes abgleichen:

Auf welcher Vorgeschichte basiert die eigentliche Geschichte, die dann zur dramatischen Handlung wird?

Welche Beziehungen haben die dramatischen Personen untereinander, zueinander, gegeneinander?

Welche Reibungspunkte gibt es? Worin sind sie begründet? Wie entstehen sie?

Wie und wo entsteht ein Konflikt und was wird dadurch ausgelöst?

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus?

Wie kulminiert der Konflikt?

Wie bahnt sich eine Konfliktlösung an?

Wie wird der Konflikt, das Problem letztlich gelöst?

Welche Ordnung entsteht am Ende? Und befriedigt die Schlusssituation?

Die Handlung der Geschichte in handliche, in sich schlüssige und abgeschlossene Teile untergliedern:

Folgt die gesamte Geschichte einem groben Schema: Exposition - Konflikt - Wendepunkt - Retardierung - Lösung?

Folgen die einzelnen Abschnitte oder Szenen ebenfalls diesem Schema: Exposition - Konflikt - Wendepunkt - Retardierung - Lösung?

Oder handelt es sich bei der Handlung eher um eine Episodengeschichte? Folgt auch sie einem ähnlichen Schema?

Dialoge vorformulieren; durch Improvisieren auf Spielbarkeit überprüfen; im szenischen Spiel weiterformulieren, ausformulieren:

Könnten auch dramatische Strukturen entstehen, deren Hauptinteresse nicht beim Wort liegt, sondern die visuelle Ebene berücksichtigt?

Die Bremer Stadtmusikanten - ein Beispiel für angewandte Dramaturgie

Versucht man eine bereits vorhandene Geschichte wie das Märchen von den Bremer Stadtmusikanten für eine spätere Inszenierung vorzustrukturieren, könnte sich beispielsweise folgendes Schema für eine mögliche Dramaturgie ergeben:

Ein Mann hatte einen Esel, der jahrelang Säcke zur Mühle getragen hatte (Exposition). Aber der Esel wurde alt und schwach, und der Mann wollte sich von seinem Esel trennen (Konflikt). Da lief der Esel fort und ging nach Bremen (Peripetie/Wendepunkt). Auf seinem Weg traf er den Hund (Katastrophe und beginnende Lösung).

Der Hund diente seinem Herrn (Exposition), wurde alt (Konflikt) und ging (Peripetie). Auf seinem Weg traf er den Esel ...

Die Katze jagte Mäuse (Exposition), wurde alt und zahnlos (Konflikt) und ging ...

Dem Hahn erging es ebenso, bis der Esel zu ihm und seinen Leidensgenossen sagte: "Zieh lieber mit uns fort, denn etwas Besseres als den Tod findest Du überall." (Peripetie)

Die Vier gingen nach Bremen, hatten Hunger und Durst (Katastrophe), fanden aber das Haus der Räuber, konnten sie austricksen und überlebten glücklich per Märchenschluss (Lösung).

Jede Tiergeschichte ergibt hier ein eigenes kleines Drama in nahezu aristotelischer Struktur mit Exposition, Konflikt, Peripetie, Katastrophe und Lösung. Nacheinander gesetzt ergeben sie im Ganzen wiederum eine komplette Vorgeschichte, die mit Katastrophe und Lösung endet.

Sogesehen überschieben sich hier "klassische" dramaturgische Muster, die erahnen lassen, wie vielfältig sich damit spielen lässt.

				Peripetie	
Peripetie	Peripetie	Peripetie	Peripetie		Katastrophe
Konflikt	Konflikt	Konflikt	Konflikt		
Exposition	Exposition	Exposition	Exposition		Lösung
Esel	Hund	Katze	Hahn		

Resümee

Folgt man jenen "Klassikern" der Dramaturgie wie beispielsweise Aristoteles, Diderot, Gottsched, Lessing, Brecht und zeitgenössischen Dramatikerinnen wie Sarah Kane und jene, die unter dem neuen Begriff der Postdramatik firmieren, so stellt man immer wieder fest, dass Grundstrukturen wie die aristotelische öfter präsent sind, als man denkt. Wenn nicht das ganze Drama dem 5-aktigen Schema folgt, so sind es vielleicht Mikro-Einheiten, die in der Aneinanderreihung wieder eine neue dramatische Struktur ergeben. Oder Strukturen entstehen durch Rhythmus, Bilderabfolgen, Töne; ihr Spannungsbogen ähnelt wiederum jenem Schema aus Situation, Konflikt, Wendung, Retardierung und Lösung. Was wäre hier anders als bei Aristoteles? Nur die Anwendung und Umsetzung variiert und ist so vielfältig wie das Theater selbst.

Kurz-Bibliographie

Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976

Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und ensembles. Reinbek bei Hamburg 1986

Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt/Main 1980

Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler. Wädenswil 1981

Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, Bd.1-3, Tübingen 1983

Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1944 - 1049, Band II.2 Frankfurt/Main 1976; darin:Tagebuch 1946 - 1949;Über Marionetten

Johann Christoph Gottsched: Schriften zur Literatur. Stuttgart 1972. Darin: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen

Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Wien, München 1980

Horaz: Sämtliche Werke. München 1957

Johan Huizinga: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg 1987

Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. Aufsätze und Anekdoten. Frankfurt/Main 1980

Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1975

Werner Knoedgen: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart 1990

Kotte, Andreas: Simulation als Problem der Theatertheorie. In: Mimos 1/1993

Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart 1978

Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Stuttgart 1970

* Zitiert aus Brauneck/Schneilin: Theaterlexikon, 1986

** Zitiert aus Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976

*** Zitiert aus Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, 1972

**** Zitiert aus Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von
Otto Mann. Stuttgart 1978