

PAPER DETAILS

TITLE: Vormarz Tiyatrosu ve Epik Tiyatro Baglaminda Alman Tiyatro Tarihinin Gelisim Süreci

AUTHORS: Umut BALCI

PAGES: 43-53

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1724335>

Vormarz Tiyatrosu ve Epik Tiyatro Bağlamında Alman Tiyatro Tarihinin Gelişim Süreci

Summary of the German Drama History with Reference to the Vormarz and Epic Theater

Kurzer Abriss Der Deutschen Dramengeschichte Unter Besonderer Berücksichtigung Des Vormärztheaters Und Des Epischen Theaters

Umut BALCI*

ÖZET

Bu çalışmada Alman tiyatro tarihinin iki önemli tiyatro geleneği, Epik Tiyatro ve Vormarz Tiyatrosu, dönemlerinin kültürel ve politik özelliklerine katkılarını ortaya koymak amacıyla karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmıştır. Bu iki tiyatro geleneğinin köklerine inebilmek amacıyla Alman tiyatro tarihi antik dönemden modern döneme (son dönem) kadar ana hatlarıyla irdelenmiştir. Bu süreçte Alman tiyatrosunun konu, dil ve biçim (form) bakımından geçmişten günümüze kadar geçirdiği değişim ve gelişim ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Alman Tiyatro Tarihi, Epik Tiyatro, Vormarz Tiyatrosu

Çalışmanın Türü: Araştırma

ABSTRACT

Two prominent German drama traditions – Epic drama and Vormarz drama – were compared and discussed so as to reveal their contributions to the cultural and political characteristics of their periods. German Drama History was reviewed from antiquity to the present day in order to reach the origins of these particular drama traditions. German Drama, which dates back to ancient Greek period and originated from Dionysus cult, went through numerous lingual and formal changes over time. German Drama History was discussed in terms of periods, and the transformation and developments that took place in these periods were investigated.

German Drama took two different directions from the 10th century onwards, namely the Humanist Tradition and Religious Tradition. While religious drama is inspired from the Bible and discusses such issues as church rituals, crucifixion, sacrifices, humanist drama ironically and sarcastically deals with realistic issues inspired by everyday life. The Mission of the German Drama was discussed during the Reformation, when earthly and religious motifs were brought together, structural changes took place, plays started with a prologue and ended with an epilogue which summarized the whole play. It was observed that such issues as pain, helplessness, and pricks of conscience, this world and the other world were handled within the context of the motif “Memento Mori” in the Baroque period. Theoretical writings of Gottsched and Lessing in the Enlightenment Age added new dimensions to German Drama, so that drama was used for educational purposes. Especially, thanks to the works of Lessing German Drama caused being a drama of minority, but it became a national one. Joyful drama works written by Goethe and Schiller in their youths were replaced by more empirical, artistic and aesthetical works in the classical age, when social freedom and the importance of logic and intelligence to achieve the freedom were emphasized. In the Realistic period, it was realized that needs of the public were made prominent, a language understandable by the folk was used and German drama transformed from a national drama into a universal one. There was a constant stress on the negative effects of the technology and scientific developments on human life in the Naturalistic period. It is clear that German Drama suffered internal feud during the World War II. The fact that policy-making and ideology just brought about death during the given period led German Drama to purification and works were penned taking conscience as the focal point.

In the period from the early 19th century to the midst of it, an outstanding technological development happened in Germany. In particular, expansion of the railways all over the country made the communication between the tradesmen more important. Additionally, the Congress of Vienna increased the polarization and started the most severe opposite polarization in German history, villagers rebelled against the feudal system, and workers against the bourgeoisie and these events were placed in the center of the Vormarz Theater. Every social class in Germany such as workers, liberals, democrats, conservatives was expecting something from the theaters; they tried to communicate their ideology through theaters and thus the people became interested in plays then. Vormarz Theater, which can be defined as the drama of chaos period, dealt with social issues of the period, the pressed poor, unlearned people, and the ones exploiting the theater by disregarding ethics. Every play staged such opposite poles as the rich – the poor and the learnt – the unlearned.

* Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Aristotle divided literary genres as epic and lyric works. Bertolt Brecht's "Epic Theater" took its name from this division. Epic drama added many novelties to the German Drama. The players' walking among the audiences and asking questions to involve them into the play were two of these novelties. Estrangement technique was one of the significant novelties. The aim of the estrangement technique was to ensure that audiences controlled themselves, get the feeling of being communicated by the actor and took a critical stance toward the events. Brecht made use of different ways to apply the estrangement technique. Particularly, songs, music, interludes and so on were the elements of estrangement technique. The aim of epic drama was to inform the audience about the social and political issues affecting their lives and let them criticize these issues. Briefly, two important drama traditions – Vormärz Drama and Epic Drama –, prominent in German Drama, and their contributions to the late German Drama were discussed in this study.

Keywords: German Dram History, Vormärz Theater, Epic Theater

The type of research: research

Kurze Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas

Die deutsche schriftliche Dramentradition geht bis ins 10. Jahrhundert zurück. Die erste namentlich bekannte deutsche Dichterin war Roswitha von Gandersheim (lat. Hrotsvith von Gandersheim), die nach dem Brauch der Zeit Dramen in lateinischer Sprache schrieb (Krell/Fiedler, 1976:26). Im Laufe der Zeit hat sich das deutsche Drama zunächst bis zum Aufkommen des Kunstdramas in zwei verschiedene Richtungen, d.h. in die geistliche und weltliche Richtung entwickelt. Die genannten zwei Richtungen bildeten für das spätere deutsche Theater eine wichtige Stufe.

Das geistliche Drama im Spätmittelalter war abhängig von kirchlichen Feiern. Im Mittelpunkt dieser alten Tradition standen biblische Geschehen. Die verschiedenen Darstellungsarten des geistlichen Dramas waren Osterspiele, Passionsspiele, Marienklagen, Weihnachtsspiele, Leben-Jesu-Spiele, Prophetenspiele, Paradiesspiele, Prozessionsspiele und Legendendramen (Beutin, 1994:43), die im Allgemeinen in lateinischer Sprache aufgeführt wurden. Eine dramatische Gestaltung dieser Richtung war z. B. ein an verschiedenen Stellen des Ostergottesdienstes verwendeter Tropus, der auf den Besuch der Frauen am Grabe beruhte (Frenzel, 1978:7). Das geistliche Drama bestand aus szenischen Formen. Es wurde meist auf den aus mehreren Ebenen bestehenden Simultanbühnen durchgeführt (Beutin, 1994:43) und seine Spieler waren die Bauern und Studenten der Zeit.

Das weltliche Drama entwickelte sich in den Formen des Fastnachtspiels und des Schwanks. Ersteres wurde meistens im Frühjahr auf den Straßen improvisatorisch gespielt, die Aufführungen von Schwänken wurden auf den Marktplatz verlegt (Frenzel, 1978:61). Beide Spielformen hatten unterhaltender Charakter. Der Schwank reicht wie bereits genannt traditionell bis in die Antike zurück und die bestimmende Besonderheit dieser Spielform bildete die Komik. Getragen von dem Bedürfnis nach der allgemeinmenschlichen Lust auf Entspannung richtete sich der dargestellte Witz, die Satire und Ironie meist auf die geistlichen Spiele (Beutin, 1994:44ff).

In der Zeit der Reformation durchlebte das deutsche Drama große Änderungen bzw. einen raschen Entwicklungsprozess und in diesem Prozess wurden von den Dichtern und Wissenschaftlern über die Funktion und Aufgabe des Dramas lange Diskussionen geführt. In den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts entstand das Humanisten- und Reformationsdrama, das sich mit seinem Aufbau, seiner Struktur und Vergestaltung an den Dramen von Terenz, Plautus und Seneca orientierte, wurde in Akte und Szenen geteilt, ein Prolog eröffnete das Stück und ein Epilog schloss es. Die üblichen Bühnenformen dieser Zeit waren die so genannte Terenzbühne und die Badezellenbühne. Die Themen des Humanisten- und Reformationsdrama waren sowohl biblisch, als auch irdisch, wobei letztere einen Held und seine Kämpfe in den Mittelpunkt rückten, die allerdings ebenfalls für die Religion realisiert werden (Frenzel, 1978:88). In den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts wurde über Darstellung von biblischen Geschichten in Dramen diskutiert. Viele bekannte Theologen und Philosophen, unter denen auch Luther zu zählen ist, fanden die biblischen Darstellungen deshalb nützlich, weil das Volk dank dieser Spiele über die Religion mehr erfahren würde. (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:75ff). In dieser Zeit haben die Dramen des Humanismus zwei Ziele verfolgt: Erstes Ziel war die Verbreitung der Idee bzw. des Geistes des Humanismus, zweites Ziel war die Lehre und Verbreitung der lateinischen Sprache. Obwohl diese Ziele ethische, didaktische und auch repräsentative Zwecke verfolgten, bedeutet das nicht, dass die Themen irdisch waren, sondern wie schon erwähnt wurden die biblischen Themen wie z.B. verlorener Sohn, armer Lazarus, Joseph, Tobias etc. thematisiert (Frenzel, 1978:89). In den Werken von Hans Sachs sind dagegen

neben den biblischen Motiven auch die irdische Motive zu finden, die abhängig von der Komik sind (Frenzel, 1978:106).

„Die Welt/ ist eine Spielbühne/ da immer ein Trauer- und Freundgemischtes Schauspiel vorgestellt wird: Nur dass/ von Zeit zu Zeit/ andere Personen auftreten“ (Sigmund von Birken). Dieser zitierte Gedanken von Sigmund von Birken umschreibt die Dramenauffassung des Barock. Trauer, Hilflosigkeit, leidenschaftliches Sinneslust, Diesseits und Jenseits etc. waren die Zentralthemen der Epoche. Dabei steht das Motiv der Lebenslust neben dem der Todesangst, Weltbejahung neben Vergänglichkeit. In diesem Sinn war das Zentralmotiv „Memento Mori“ (bedenke, dass du stirbst). Laienspiel, professionelles Wandertheater, protestantisches Schultheater, katholisches Ordensdrama, Hoftheater und Oper waren unterschiedliche Darstellungsarten des Barock. Außerdem besuchten in dieser Zeit ausländische Wandertruppen, die das deutsche Drama im Hinblick auf Stil und Darstellung beeinflusst haben (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:109).

Zur selben Zeit entwickelte sich gegenüber dem geistlich-, d.h. biblischen Drama ein ganz neue Dramenart: Das Kunstdrama. Anders als das geistliche Drama enthielt es tragische und komische Darstellungsweisen. Das durch die Arbeiten und Stücke von Martin Opitz in Erscheinung tretende Kunstdrama wurde dann von Andreas Gryphius weiterentwickelt (Beutin, 1994:110). Die Dramen von Gryphius sind größtenteils von biblischen, daneben aber auch von weltlich-politischen Motiven geprägt (Frenzel, 1978:121). Das Kunstdrama war Bestandteil des Schulbetriebs. In katholischen Jesuitenschulen und protestantischen Gymnasien wurden die Stücke des Kunstdramas zusammen mit dem mündlichen Vortrag behandelt.

Die größten Veränderungen in der Tradition des deutschen Dramas vollzogen sich in der Zeit der Aufklärung. Bei dieser Entwicklung haben die theoretischen Schriften und auch die Stücke Gottscheds und Lessings, die in wenigen Jahren das deutsche Theater zu einem wichtigen Bildungsinstitut machten, eine große Rolle gespielt (Frenzel, 1978:158). In Anlehnung an das französische Drama hat Gottsched seine neue Dramentheorie entwickelt und, um ein Beispiel dafür zu geben, das Trauerspiel „Sterbender Cato“ geschrieben (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:134). Dagegen kritisiert Lessing Gottscheds Bemühungen und plädiert in der „Hamburgischen Dramaturgie“ für die Rückwendung zur Poetik des Aristoteles. Während außerdem Gottsched seine Stücke nach den Vorstellungen der feudalen Gesellschaft gestaltet, verfolgte Lessing dagegen eine andere Linie und übernimmt in seine Stücke antifeudale Vorstellungen. Darüber hinaus hatte Lessing die Idee eines deutschen Nationaltheaters, d. h. er hatte das Ziel, nicht nur ein Theater für eine Minderheit, sondern ein Theater für die ganze Nation zu schaffen, welches die Probleme der Nation thematisiert, ohne unter dem Einfluss des ausländischen Theaters zu stehen. Diese Idee wurde später auch von Schiller und anderen Dichtern der Epoche „Sturm und Drang“ unterstützt, was die Gründung mehrerer Nationaltheater in verschiedenen Städten erleichterte. Auf dessen Bühnen wurden Themen wie Humanität, Toleranz, Gerechtigkeit, Mitleidsfähigkeit, Sittlichkeit oder Gefühlsreichtum dargestellt mit Motiven wie „Vater-Sohn-Beziehungen“, „Intelligenz“, „Familie“, „Ehe“, „Insurrektion und Verbrechen“ (Beutin, 1994:135).

Das Drama der Epoche „Sturm und Drang“ verfügte im Hinblick auf zahlreiche theoretische Schriften von J.W. von Goethe, Friedrich Schiller. Intentional trat es als Gegenwirkung auf die sittlichen und sozialen Zustände hervor. Kampf um die politische Freiheit (Schiller), Freiheitskampf gegen die Gesellschaft (Goethe), Kampf um die Freiheit der Liebe (Schiller), Problematik gesellschaftlicher Geschlechtsmoral (Lenz) waren die Hauptthemen der Zeit (Frenzel, 1978:204). Die Thematisierung dieser Themen bildete in der deutschen Dramentradition deshalb eine Revolution, weil davor solche gesellschaftlichen und sittlichen Themen in der pathetischen Haltung nicht behandelt wurden.

In der Zeit „Klassik“ wurden die oben genannten Stoffe und Themen der Epoche „Sturm und Drang“ ebenfalls thematisiert. Goethe und Schiller haben in dieser Zeit zahlreiche wissenschaftliche Stücke und Romane geschrieben, in denen sie ihre naturwissenschaftlichen Kenntnisse eingefügt hatten. Sie schrieben ihren ersten Werken mit Eifer, Gemütsbewegung und Begeisterung, deshalb trat in dieser Zeit eine pathetische Haltung vor, aber in der Zeit „Klassik“ hat diesen feierlichen und gefühlsvollen Stil seinen Platz zu einem stabilen Stil gelassen. Die um Vernunft gestalteten Themen wie menschliche Freiheit, Charakter, Schicksal und Schuld stehen im Mittelpunkt der Epoche (Frenzel, 1978:233).

Die Dramen der Romantiker bzw. ihre Technik und Gesinnung standen unter barocken Einfluss. Shakespeare aber auch die Antike galten als Vorbilder. Zentrale Themen waren Selbstsucht, die eigenen Gefühle, die einzelne Persönlichkeit bzw. Existenz etc. (Frenzel, 1978:303). Im Vergleich mit den vorigen Epochen hat aber das Drama der Romantik keine nennenswerte Rolle gespielt (Brauneck, 1999:67), sondern ist es im Schatten der Lyrik und des Romans geblieben.

Das Drama des Realismus umfasst die Zeit zwischen der Revolution 1848 und deutscher Einheit. Seine intentionalen und stilistischen Besonderheiten waren geprägt vom Napoleonischen Krieg. Die Sprache nähert sich in Satzbau und Wortwahl der Umgangssprache und im Mittelpunkt standen oft alltägliche Schicksale (Kunze/Obländer, 1987:39). Mit den Stücken von Hebbel hat das deutsche Drama eine universalistische Funktion gewonnen. Die Universalität kommt zum Ausdruck durch die Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft, die das Zentrum seiner Stücke bildete. Für ihn war die Bühne eine poetisch geschaffene Welt oder Gegenwelt (Beutin, 1994:289).

Im Drama des Naturalismus sind im Hinblick auf die Technologie- und Wissenschafts-entwicklung thematisch und strukturell ebenfalls große Änderungen zu sehen. In Anlehnung an die Dramen von Henrik Ibsen waren die strukturellen Elemente des naturalistischen Dramas die Rückkehr zur natürlichen Einheit von Zeit und Ort, eine geringe Personenzahl sowie die Figur des Räsoneurs (Frenzel, 1977:464). Die Bühne öffnete sich in dieser Zeit den unteren Schichten der Gesellschaft. Die vorsichtige Aufdeckung eines Verbrechens und die unabwendbare Annäherung einer Katastrophe waren die populären Motive der Epoche (Frenzel, 1977:464). Biologische, psychologische und soziologische Problematik der Menschen wurde in diesem Zusammenhang thematisiert. Dagegen übernahm das deutsche Drama in der Zeit der Weimarer Republik eine zeitkritische Funktion. Der Erste Weltkrieg und seinen Einfluss auf die Menschen war das Zentralthema des Dramas. Die Autoren haben sich darum bemüht, zwischen der politischen und literarischen Praxis bzw. der Beziehung zwischen Dichter und Proletariat eine Relation zu bilden. (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:373).

Im expressionistischen Drama haben die Dichter ihre revolutionären Gedanken, ihre Kritik auf die Weimarer Republik eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht. Das expressionistische Drama war lyrisch-monologisch. Die Szenen waren balladenhaft mit starken visionären Bildern. Der Held war nur ein Mittel in der Hand des Dichters, damit er seine eigenen Gedanken vermitteln konnte. Aus diesem Grund tragen sowohl der Held, als auch andere Personen keine bestimmten Namen, sondern treten nur als „der Sohn“, „der Vater“ oder „der Mann“ in Erscheinung und fungieren lediglich als Ideenträger. Mit diesen Besonderheiten hat das Drama des Expressionismus die Inszenierungsweise des Illusionstheater zerstört (für weitere Hinweise siehe: Frenzel, 1977:540). Hauptsächlich ging es im expressionistischen Drama um den Ausdruck eines Ichs und um die Konfrontation des Menschen mit der Welt (Fricke/Klotz, 1965:405).

Im Zentrum des Schaffensprozesses des Dramas der Exilliteratur steht der Literaturtheoretiker, Lyriker und Dramatiker Bertolt Brecht, der es schaffte politisches Engagement und eine ungewöhnliche literarische Technik, die als Revolution in der Dramentradition bewertet wird, miteinander zu verbinden. Brecht ist die Literatur wie ein Mittel in die Hand genommen, um die Menschen über den negativen und zerstörten Einfluss des Kapitalismus und des Nationalsozialismus zu informieren und sie somit in Erfahrung bringen zu können. (Beutin, 1994:419ff).

Die Entwicklung des deutschen Theater wurde wegen der Naziregime lange Zeit unterbrochen. Viele Autoren mussten das Land verlassen. Aus diesem Grund geriet das Drama zwischen den Jahren 1933-1945 in eine tiefe Stille. Der in den Dramen von der Antike bis zur Moderne bearbeitete Humanitätsgedanke musste dem Hass, dem Blut, dem Marsch und dem Kampf weichen. In diesem Sinn wurden die Menschen der Zeit von den Nazis je nach der nationalsozialistischen Ideologie als Gute und Böse unter zwei Gruppe geteilt. Die Auslese der Bösen, Behinderten und Juden aus den Guten bildete den Ausgangspunkt der inneren und äußeren Politik von Naziregime. Ausgehend von der Aussage von Nietzsche „der Mensch ist ein Raubtier“ haben die Nazis lange Zeit die Humanität außer Acht gelassen und die Menschen zum Hass und Tod geführt. Die Autoren, die zwischen den Jahren 1933-45 in Deutschland geblieben sind und die deshalb als innere Emigranten genannt wurden, haben keine Gegenwirkung auf die Nazis zeigen können (für weitere Hinweise siehe: Aytac, 1994:223).

Nach der Nachkriegszeit ist das Epische Theater von Brecht, das im Folgenden ausführlich erklärt wird, populär geworden und das Drama der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in dieser Richtung entwickelt.

Historischer Hintergrund der Epoche „Vormärz“

Vom Anfang bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fand in Deutschland eine große technologische Entwicklung statt. Dampfschiffe, Gaslaternen sowie der Telegraph wurden in Betrieb genommen. Die Eisenbahnverbindungen wurden im Jahre 1848 erweitert und somit erlangte die wirtschaftliche Kommunikation zwischen den Händlern größere Bedeutung. (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:208ff). Daneben begann in Deutschland mit dem Wiener Kongress von November 1814 bis Juni 1815 politische und gesellschaftliche Restauration (Vogt, 2006:421). Die bürgerlichen Oppositionsbewegungen gegen die feudale herrschende Schicht, ihre Forderungen nach bürgerlicher Freiheit, Teilung der Gewalten, Garantie der Menschen- und Bürgerrechte etc. führten dazu, dass sich in Deutschland im ideologischen Sinn eine starke Polarität bildete. Das Kleinbürgertum und Proletariat bildeten in diesem Zusammenhang die zwei wichtigen Pole. Nach 1840 vermehrten sich die Konflikte zwischen dem feudalem Polizeistaat und der Bevölkerung. Diese Unruhe war der erste Hinweis auf die Revolution, die 1848 schließlich ausbrach (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:210ff). Die Zusammenarbeit von Marx und Engels und ihre Veröffentlichung des „Kommunistischen Manifests“ beschleunigte die Revolution 1848 (Vogt, 2006:441).

Die politischen, wirtschaftlichen und auch kulturellen Themen, d.h. die gesellschaftliche Bewegungen der Zeit, standen im Mittelpunkt der Vormärzliteratur: Politische Auseinandersetzungen zwischen der feudalen Herrscherschicht, dem Bürgertum und dem Proletariat und demnach die Erwartungen der Konservativen, Liberalen, Demokraten und Kommunisten der genannten Gesellschaftsschichten fanden Eingang in die Literatur der Zeit, weshalb sich auch das Interesse und die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Literatur vermehrte. (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:211). Die maschinelle Produktion und ihr negativer Einfluss auf die Arbeiter sowie ihr Einfluss auf die sozialen Beziehungen der Menschen waren ebenfalls Themen der Vormärzdichter.

Im Zeitraum von 1815 bis 1848 wurden die deutschen Schriftsteller nicht nur von den kapitalistischen Literaturverhältnissen, sondern auch von den staatlichen Repressionen behindert. Am 18. Oktober 1817 wurden in Jena am Abend des Wartburgfestes viele Bücher verbrannt (für weitere Hinweise siehe: Beutin, 1994:214ff, Vogt, 2006:423ff). Georg Büchner gründete nach französischem Vorbild zusammen mit Friedrich Ludwig Weidig die „Gesellschaft für Menschenrechte“ und schrieb und veröffentlichte das Pamphlet „Der Hessische Landbote“, um die Notlage der hessischen Bauern vor Augen zu führen (Vogt, 2006:439).

Die Literatur dieser Zeit war für alle Schriftsteller ein Mittel dazu, der Bevölkerung ihre Ideologie nahe zu bringen. In diesem Sinn hat sich die Epoche „Vormärz“ in zwei Richtungen entwickelt: „Biedermeier“ und „Junges Deutschland“. Die Dichter der Literaturperiode „Biedermeier“ gingen von der Interpretation der Werke der späten europäischen Romantik aus (Beutin, 1994:219). Deshalb bezeichnet man diese Epoche auch als „Restaurationszeit“. Um 1820 erscheinen die Stücke des einzigen namhaften Dramatikers des Biedermeiers Franz Grillparzer, der unter dem Einfluss der politischen Situation der Zeit geblieben ist. In seinen Werken ist die Einwirkung der Tradition des Wiener Theaters ausdrücklich zu sehen (Kunze/Oblaender, 1987:37). Dagegen traten die Dichter des „Jungen Deutschland“ mit einer scharfen politischen Dimension hervor. Deswegen wurden im Dezember 1835 die Werke der Dichter wie z.B. Heinrich Heine, Heinrich Laube, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg verboten. Daraufhin versuchten sie auf illegalen Wegen, ihre Erfahrungen den Menschen literarisch zu vermitteln. Deshalb wird die Literatur des „Jungen Deutschland“ auch als „Flugschriftenliteratur“ bezeichnet (Vogt, 2006:436).

Merkmale des Vormärztheaters

Im Mittelpunkt des Vormärztheaters liegen die Werke des berühmten Dramatikers Georg Büchner (Vogt, 2006:438). Seine Haltung und Stil bildeten für die Dramen dieser Epoche ein Vorbild und

gestalteten sich darum. In seinen Dramen kann man die Einflüsse des naturalistischen, expressionistischen Theaters, daneben auch die Einflüsse des politischen und absurden Theaters sehen (Beutin, 1994:218).

Zum einen kann man bei den Werken Büchners sehen, dass er die armen Menschen, die unwissenden Menschen, unterdrückten Menschen als Thema gewählt hat. Das als ein Fragment gebliebene Sozialdrama „Woyzeck“ war in diesem Sinn eine Revolution, weil die einfachen Menschen sich selbst zum ersten Mal mit ihren alltäglichen Verhältnissen, mit ihrem gebrochenen Dialekt im Mittelpunkt eines Werkes gesehen haben. Woyzeck ist in diesem Zusammenhang das erste deutsche Sozialdrama. Gegen die bürgerliche und kapitalistische Ordnung hat er die missachtete soziale Wirklichkeit mit einer eigenen Technik - die szenisch vorgeführte Situation für sich selbst sprechen zu lassen - vorgeführt, was sich vom Verfahren des idealistischen Dramas und auch von der Strategie der liberalen Gesinnungsdemonstration unterscheidet (Siehe dazu: Beutin, 1994:234).

Das Vormärztheater war abhängig vom Geschmack und Launen der Regierenden. Daneben gab es auch Theaterwerke, die den Bedürfnissen des Publikums nachkamen. Sie hatten außer den Dramen von Büchner und Grabbe keine realistisch-kritischen Tendenzen, sondern sie dienten der Ablenkung von der politischen Wirklichkeit (Beutin, 1994:251). Büchner und Grabbe hatten ein großes Interesse am realistischen Drama und in diesem Zusammenhang haben sie die herrschenden Zustände thematisiert. Im Mittelpunkt ihrer Werke haben sie die Gegensätze von bzw. Kontraste zwischen „arm“ und „reich“ gestellt, um die gesellschaftliche Situation der Zeit vor Augen zu führen.

Statt die Verwendung von Versen, das Dokumentieren, die Expressivität in Sprache und Szene waren die Episierung und Prosa die Neuerungen von Büchner bzw. des Vormärztheaters. Die Dichter der Epoche hatten eine satirisch-agitatorische, aber auch kritische Haltung. Die Personen sprechen alltägliche Sprache mit ihrem gebrochenen Dialekt. Zentrale Themen des Vormärztheaters sind: Soziale und politische Gegenwartswirklichkeit, Gesellschaftliche Bewegung der Zeit, Maschinelle Produktion und ihr negativer Einfluss auf die Arbeiter, sich rasch entwickelte Technologie, Pressfreiheit, Zensur, die ideologischen Konflikte zwischen den Liberalen und Kommunisten.

Historischer Hintergrund des Epischen Theaters

Das Epische Theater zeigt in Bezug auf seine Stilistik nichts besonderes Neues, sondern es ist mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen mit dem uralten asiatischen Theater verwandt. Außerdem hatten bereits das mittelalterliche Mysterienspiel und das Jesuitentheater ebenso wie das Epische Theater lehrhafte Tendenzen (Siehe dazu: Brecht, 1978:989). Der entscheidende Unterschied tritt bei der Darstellungstechnik hervor, die davon ausgeht, mit den Verfremdungseffekten die Gefühle der Zuschauer besonders zu lenken, diese stets wach haltend in Erfahrung zu bringen und ihre dramatische Illusion zu zerstören.

Ein anderer Inspirationspunkt von Brecht war die Romantechnik des Naturalismus. Der experimentelle Roman von Emile Zola gilt im Hinblick auf die Übertragung der Naturwissenschaft auf die Literatur als Vorläufer des Epischen Theaters (für weitere Hinweise siehe: Aytar, 1994:308).

Merkmale des Epischen Theaters

Die Herkunft des Wortes „episch“ reicht bis in die Zeit von Aristoteles zurück, der die literarischen Gattungsformen unter zwei Hauptgattungen unterordnet: Epische und dramatische Formen. Brecht, der der Begründer des Epischen Theaters ist, hat diesen Schwerpunkt als Ausgangspunkt für seine neue Theatertradition gewählt. Davon ausgehend hat er eine ungewöhnliche Eigenrichtung, die stilistisch und technisch sehr anders als die vorläufige Theatertradition ist, schaffen können. Dabei stützte er sich auf die Theorie des Aristoteles: *„Der Unterschied zwischen den beiden Formen wurde keinesfalls nur darin erblickt, dass die eine von lebenden Menschen vorgeführt wurde und die andere sich des Buches bediente“* (Brecht, 1978:985). *So ist es zwar richtig, dass das Unterscheiden von „episch“ und „dramatisch“ von der verschiedenen Art abhing, in der die Werke dem Publikum geboten wurden, einmal durch die Bühne, einmal durch das Buch, aber es gab dann doch unabhängig davon „das Dramatische“ auch in epischen Werken und „das Epische“ in dramatischen* (Brecht, 1978:985).

Die oben genannten zwei Hauptformen entwickelten sich ausgehend vom aristotelischen Drama ab in ihre eigenen Richtungen und jede Form schaffte ihre eigenen Besonderheiten. Indem Brecht „das

Dramatische“, das in drei Unterteile Tragödie, Komödie und Tragikomödie geteilt wird, und „das Epische“ nebeneinander stellte und ihre Besonderheiten zusammenführte, gestaltete er seine Theorie.

Episches Theater bleibt nicht abhängig von der Bühne. Das Spiel läuft sowohl auf der Bühne, als auch außerhalb der Bühne zwischen den Zuschauern ab, d.h. das Spiel wird neben der Bühne auch im gesamten Saal durchgeführt. Obschon so etwas auch im Modernen Theater zu sehen war, trat es nicht als eine besondere Technik wie im Epischen Theater auf.

Eine andere Darstellungstechnik, die sich auf die Theatertradition wie eine Revolution ausgewirkt hat, ist der Verfremdungseffekt. Der Begriff „Entfremdung“, d.h. das Aus-Sich-Herausstellen des Individuums, kommt erstmals in verbaler Form in Berthold Auerbachs Roman „Neues Leben“ (1842) vor (Knopf, 1996:378). Der Begriff „Entfremdung“ hat keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen können, bis Brecht, ab Ende 1936, stattdessen „Verfremdung“ und das Verb „verfremden“ benutzt hat, was schließlich ab 1936 ein bestimmtes Verfahren des Epischen Theaters kennzeichnete (Knopf, 1996:378).

Verfremdungs-Effekte nimmt Brecht in die Hand wie Mittel, die ihn zum Ziel führen. Diese Effekte wurden nicht von Brecht erschaffen, sondern er *beerbt [...] alle Traditionen (Mittelalter, Barock, Rom, China etc.), die sich nutzbar machen lassen* (Knopf, 1996:388), und gibt diesen Effekten gemäß seiner Weltanschauung und seiner Ideologie neue bestimmte Besonderheiten und Bedeutungen.

Diese Effekte, die wichtige Merkmale des Epischen Theaters sind, verfolgen während der Darstellung das Ziel, die Gefühle der Zuschauer so unter Kontrolle zu nehmen, dass diese die Emotionen des Spielers nicht direkt annehmen, sondern kritisch zu er- und begreifen. Das hängt von einigen technischen Darstellungen ab wie z.B. Zitieren, Referieren, Überführung in die dritte Person, Überführung in die Vergangenheit, Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren, Fixieren des Nicht-Sondern, Lieder, Musik, Wendung zum Publikum etc. (für weitere Hinweise siehe: Knopf, 1996:388 ff).

Unter „**Zitieren**“ versteht man die Schauspieler, die in Bewusst sind, dass sie nur eine Rolle durchführen, d.h. vorspielen. *Ihr Verhalten und ihre Handlungen zitiert, indem er seinen Körper, seinen Ausdruck etc. entsprechen zeigt* (Knopf, 1996:388). Im aristotelischen Theater identifiziert sich der Schauspieler mit seiner Rolle vollkommen, dagegen vermeidet der Schauspieler im Epischen Theater die vollkommenen Identifikation mit der Figur.

Das **Referieren** ist eine besondere Darstellungsart des Epischen Theaters. Die Technik „Rückblende“, die am meisten in Filmen und Romanen zu sehen ist, tritt beim Epischen Theater als Technik in ähnlichen Art und Weise auf, aber bei der Darstellung kommen kleine Unterschiede vor. Anders als in Filmen und Romanen stoppt man im Theaterspiel die Handlung, man macht eine kurze Pause, dazwischen macht der Schauspieler eine kurze Zusammenfassung des Spiels, indem er das Spiel rückblickend bewertet. *Das „Referieren“ ist eine inhaltliche Variante des Zitierens. Es unterbricht die Handlung durch seine epische Funktion und „zitiert“ das, was die Handlung bereits gezeigt hat, rückblickend und zusammenfassend noch einmal* (Knopf, 1996:388). Der Schauspieler nimmt an sich die Haltung eines Erzählers ein, wenn er im Spiel referiert.

Mit der „**Überführung in die dritte Person**“ hinaus zielt Brecht darauf, Vertraulichkeit des Zuschauers zu vermeiden, bzw. eine Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Figur zu erschaffen, indem er die Aussage der Figur von der Ich-Form in die Er-Form überführt, was die Verwandlung verhindert. *Die Überführung in die dritte Person empfiehlt Brecht zunächst als Übung für den Schauspieler, damit er eine Haltung zur darzustellenden Figur entwickelt, die ihm das „Zitieren“ ermöglicht. Indem er alles, was die Figur in der „Ich-Form“ sagt, in die „Er-Form“ überführt, distanzziert er sich von der Figur, rückt sie von sich ab und verhindert die vollkommene Verwandlung* (Knopf, 1996:389).

In der „**Überführung in die Vergangenheit**“ wird ebenfalls von der gegenwärtigen Handlung plötzlich zur Vergangenheit zurückgegangen, das als eine Schauspieler-Übung hervortritt. Somit können die Zuschauer zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit eine Brücke bauen, die die Relation zwischen den Handlungen verknüpft. *Die zur vergegenwärtigenden Handlung soll als vergangene vorgestellt werden, so dass der Schauspieler zu ihr Distanz gewinnt, sie zu überblicken lernt, sie aber auch als vergängliche und damit veränderbare erkennt* (Knopf, 1996:389).

Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren ist eine andere Verfremdungstechnik des Epischen Theaters. Im klassischen Drama kann man keine Regieanweisungen oder Bühnenanweisungen sehen, weil die Figuren annehmen, die Bedeutung und Zweck aller Wörter mit Aktionen zu realisieren.

Dagegen besteht Episches Theater deshalb aus Anweisungen, weil viele wortlose Handlungen ineinander gestellt sind. *Je mehr Handlung auch außerhalb des gesprochenen Worts ins Drama eindrang, desto mehr zusätzliche Anweisungen wurden vonnöten... Das Wort soll Ausdruck einer Haltung sein* (Knopf, 1996:389). Dem Zitat zufolge ist es also so, dass die Anweisungen eine erzählende Funktion übernehmen, um die ohne Rede dargestellten Handlungen zu beschreiben.

Fixieren des Nicht-Sondern weist die dialektische Dimension der Handlungen in Gegenwart und Vergangenheit auf, das uns zeigt, dass es doppelte Bedeutung hat. *Im Hinblick auf vergangenes Geschehen soll es deutlich machen, dass das, was einmal wirklich gewesen ist, es nicht mehr ist, vielmehr durch neue Wirklichkeit ersetzt worden ist. Im Hinblick auf gegenwärtiges Geschehen soll es einmal seine Widersprüchlichkeit verdeutlichen und zeigen, dass die Entscheidung für eine bestimmte Handlung zugleich eine Entscheidung gegen andere mögliche Handlungen ist* (Knopf, 1996:390). Das zeigt uns, dass die Handlungen, die in der Vergangenheit geschehen sind, nicht mehr die gleichen sind, sondern sie werden im Laufe der Zeit von den neuen Wirklichkeiten gestaltet. Und neue, die in der Gegenwart geschehen, haben wiederum auf andere eine Wirkung, indem sie die möglichen zukünftigen Handlungen vorbereiten. Diese enge Relation zwischen den Handlungen stellt den dialektischen Materialismus eindeutig vor.

Nach Brecht haben alle Handlungen eine Alternative, keine ist statisch und abhängig von den anderen. Deshalb *will Brecht mit der Fixierung des Nicht-Sondern alle Darstellung vermeiden, die das, was an Handlungen und Ereignissen gezeigt wird, als notwendig, ohne Ausweg, ohne Alternative vorführt* (Knopf, 1996:390). Das traditionelle Theater vermittelt dagegen die Handlungen als notwendig und ohne Alternative. Den Ausgangspunkt von Brecht bilden quasi die Vorgänge Beurteilen, Beobachten, Kritisieren und davon ausgehend das Finden neuer Wege und Alternativen.

In den Theaterstücken Brechts findet man häufig **Lieder**, die Brecht als Mittel benutzt hat, um die Identifikation des Zuschauers mit dem dargestellten Spiel zu verhindern; *Die Lieder erfüllen eine der integralen Funktionen, die dialektisches alias verfremdendes Theater ausmachen* (Knopf, 1996:390). Lieder im Drama nehmen –wie bei Referieren– eine zusammenfassende Funktion an. Sie kommentieren und reflektieren die vergangenen Handlungen. Sie bieten den Schauspieler außerdem eine Möglichkeit, eine Weile aus ihrer Rolle herauszutreten und dazwischen für die nächste Handlung seelisch vorzubereiten. Außerdem behindern die Lieder die kathartische Wirkung des Spiels und gewährleisten, dass zwischen den Zuschauern und dem Spiel eine Distanz auftaucht. Um das Interesse des Zuschauers an sich zu ziehen und ihre Konzentration lenken zu können *befindet das Orchester sich sichtbar auf der Bühne und wird nicht – wie in der Oper – in der Versenkung versteckt; Der Schauspieler tritt aus seiner Rolle und nimmt durchaus „künstliche“ Haltung des Sängers an* (Knopf, 1996:391).

Außer den Liedern trägt auch die **Musik**, die fast in allen Stücken Brechts zutage kommt, eine Handlungsfunktion, die dazu dient, die Zuschauer zu verfremden. Paul Dessau, Hanns Eisler, Kurt Weill waren die bekannten Komponisten, die fast in jedem Stück von Brecht gespielt haben. Sie haben ihre Musik nach ihren politischen Blickwinkeln einerseits auf die modernen, andererseits auf die volkstümlichen Elemente gebaut (nicht identisch mit der Parteimusik der KPD). Diese Musik ist von der „Einfachheit“ geprägt, die aber sehr oft auch sehr schwer sowohl instrumental als auch stimmlich umzusetzen ist (für weitere Hinweise siehe: Knopf, 1996:391).

Wendung zum Publikum ist ein anderer Effekt des Epischen Theater und wird während des Spiels in zwei verschiedenen Weisen realisiert: Entweder Der wendet sich der Schauspieler dem Publikum zu und singt, d.h. durch die Lieder vermittelt er seine Nachricht, oder er hält eine direkte Publikumsansprache. Von diesen zwei Art und Weisen ausgehend zielt man darauf, für das Spiel *einen guten Schluss zu finden* (Knopf, 1996:392) und die Zuschauer zum Nachdenken zu führen.

Die oben genannten Darstellungsmittel bzw. V-Effekte führen zu einem Verfremdungsprozess. Mit anderen Worten ausgedrückt: *Das Handeln der Menschen musste zugleich so sein und musste zugleich anders sein können* (Brecht, 1978:986). Mit dieser genannten Absicht zielt man darauf, den Zuschauern Durchschauen zu lehren und bei ihnen schrittweise eine Veränderung zu ermöglichen, welches die dialektische Dimension des Epischen Theaters je nach marxistischer Ideologie auftreten lässt. In diesem Zusammenhang kommt man darauf, dass die Technik „Verfremdung“ im Epischen Theater die Dialektik in den Vordergrund stellt.

Folgendes Schema (zitiert aus: Sowinski, 1992:97), das „Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum Epischen Theater“ verdeutlicht, stellt die Unterschiede zwischen den beiden Theaterformen konkret vor:

Dramatische Form des Theaters	Epische Form des Theaters
Die Bühne "verkörpert" einen Vorgang	sie erzählt ihn
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion	macht ihn zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
vermittelt ihm Erlebnisse	vermittelt ihm Kenntnisse
der Zuschauer wird in eine Handlung hineinversetzt	er wird ihr gegenübergesetzt
Es wird mit Suggestion gearbeitet	es wird mit Argumenten gearbeitet
die Empfindungen werden konserviert	bis zur Erkenntnis getrieben
der Mensch wird als bekannt vorausgesetzt	der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der unveränderliche Mensch	der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
eine Szene für die andere	jede Szene für sich
die Geschehnisse verlaufen linear	in Kurven
natura non facit saltus	facit saltus
die Welt, wie sie ist	die Welt, wie sie wird
was der Mensch soll	was der Mensch muß
seine Triebe	seine Beweggründe
das Denken bestimmt das Sein	das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken

Die einzige Gemeinsamkeit zwischen dem klassischen und Epischen Theater ist das Behandeln der Fabel, welche bei beiden als ein zentrales Mittel in die Hand genommen wird (Aytaç, 1994:309).

Um dem Publikum, bzw. den Zuschauern etwas lehren zu können handelt das Thema des Epischen Theaters im Allgemeinen von gesellschaftlichen Problemen, die sich auf das Leben der Menschen direkt auswirken. „Das Öl, die Inflation, der Krieg, die sozialen Kämpfe, die Familie, die Religion, der Weizen, der Schlachtviehhandel wurden Gegenstände theatralischer Darstellung“ (Brecht, 1978:986). Man bewirkt bei den Zuschauern, dass sie über die dargestellten Themen nachdenken, indem man zwischen Gründen und ihren Folgen eine semantische Relation bildet. Um diese Relation zutage bringen zu können, werden im Epischen Theater Menschen vorgestellt, die wissen, was sie tun können, und andere, die das nicht wissen (Siehe dazu: Brecht, 1978:986).

Die Begriffe *Vernunft* und *Gefühl* sind beim Epischen Theater gegeneinander gestellt. Episches Theater lehnt weder *Vernunft* noch *Gefühl* ab, sondern schafft zwischen diesen beiden Begriffen eine Distanz, die dazu dient, Kunst und Wirklichkeit voneinander trennen zu können. Somit wird der Zuschauer erkennen, dass das, was auf der Bühne gezeigt wird, künstlich hergestellt, von Schauspielern agiert ist, dass es nicht reales suggeriert, dass die Menschen auf der Bühne nicht mit den von ihnen „verkörperten“ Kunstfiguren identisch sind. (Knopf, 1996: 384). Die Ahnung des Zuschauers, dass die Kunst und Wirklichkeit unterschiedlich sind, führt sie zum Reflektieren über die Ereignisse und auch zur kritischen Beobachtung des Spiels.

Brecht ist nicht gegen die Emotionen, aber er ist der Meinung, dass die Gefühle kontrollierbar seien. Er geht davon aus, dass das Gefühl wandelbar ist und mit der Zeit geht (Knopf, 1996:385). Dagegen verfolgt er beim Zuschauer das Ziel eines langzeitigen Lernens, indem er sie über die Distanz zwischen dem Gefühl und Vernunft hinaus zur Kritik der gesellschaftlichen Situationen bzw. zum Nachdenken über die dargestellten Szenen führt.

Über die Aufgabe des Theaters haben Wissenschaftler im Laufe der Zeit eine lange Diskussion geführt. Die Aufmerksamkeit dieser Diskussionen legte ihren Fokus besonders darauf, ob das Theater etwas „lehren“ oder ob es „amüsieren“ solle. Nehmen wir an, dass sich das Epische Theater besonders auf das „Lehren“ konzentriert, könnte man unschwer sagen, dass „Amüsieren“ im Vergleich zu „Lehren“ im Hintergrund bleibt. Nach Baal (Brecht, 1978:986) wurde das Theater für Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wünschten, eine Angelegenheit. „Es wurde also philosophiert, es wurde also gelehrt“. Davon ausgehend stellt Baal die Frage: „Wo blieb das Amüsement?“. Die Darstellungsweise des Epischen Theater führt die Zuschauer mit Hilfe seiner Darstellungstechniken bzw. mit Hilfe der

Verfremdungseffekte zum Nachdenken und somit zum Lernen. Amüsieren tritt in diesem Punkt während des Spiels nicht nur wie ein Lachen oder Weinen hervor, sondern taucht beim Zuschauer hin und her gehend zwischen den Stoffen in dessen komplexe Gefühlswelt ein, was gewährleistet, dass bei ihnen nach dem Spiel viele Fragen im Kopf zu bleiben. Gedankenspiel und Bewusstseinstrom nach dem Spiel führt die Zuschauer zum Amüsieren.

Während Friedrich Schiller das Theater als eine moralische Anstalt sah, kritisierte Nietzsche ihn wegen dieser Meinung sehr hart, denn ihm schien die Beschäftigung mit Moral eine trübselige Angelegenheit: „Das Bürgertum ging daran, die Ideen der Nation zu konstituieren. Sein Haus einrichten, seinen eigenen Hut loben, seine Rechnungen präsentieren ist etwas Vergnügliches. Dagegen ist vom Verfall seines Hauses reden, seinen alten Hut verkaufen müssen, seine Rechnungen bezahlen wirklich eine trübselige Angelegenheit“ (Siehe dazu: Brecht, 1978:988). Anders als Schiller und Nietzsche war Brecht der Meinung, dass sich das Theater weder nur auf Moral noch auf Ideal konzentrieren solle, sondern es musste eine gesellschaftliche Aufgabe durchführen, d.h. dem Publikum Erfahrungen bringen, bzw. vieles über die politische, kulturelle und soziale Situation der Zeit lehren. Auf diese Weise erwerben die Zuschauer die Fähigkeit, Relationen zwischen zwei oder mehreren Dingen zu bilden und eine kritische Haltung einzunehmen.

Schlusswörter

Die mit der deutschen Schriftstellerin Hrotsvith im 10. Jahrhundert angefangene deutsche Dramentradition entwickelte sich im Laufe der Zeit stetig nach den sozialen und politischen Hintergründen der Zeit sowohl strukturell als auch thematisch.

Vormärztheater war hinsichtlich seines Aufbaus Revolutionär. Die Episierung war eine neue Technik, die für das zukünftige Epische Theater ein wichtiges Vorbild bildete. Dokumentieren und Expressivität in Sprache und Szene waren jedoch die stilistischen Neuerungen des Vormärztheaters. Nach dem Vormärztheater war das Epische Theater die zweite Revolution der deutschen Dramengedichte. Im Vergleich mit dem Vormärztheater brachte das Epische Theater sowohl stilistisch als auch thematisch mehrere Neuerungen mit. Verfremdungs-Effekte, darunter zählt man *Zitieren, Referieren, Überführung in die dritte Person, Überführung in die Vergangenheit, Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren, Fixieren des Nicht-Sondern, Lieder, Musik, Wendung zum Publikum*, waren die neuen Darstellungstechniken des Dramas, die dieses Ziel verfolgen, Distanz zwischen dem Spiel und dem Zuschauer zu schaffen und die Identifikation des Zuschauers zu hindern.

Um dem Publikum etwas lehren zu können geht das Thema des Epischen Theaters meist um die gesellschaftlichen Probleme. Man verlangt, die Zuschauer auf die dargestellten Themen nachdenken zu lassen, indem man zwischen Gründen und ihren Folgen eine semantische Relation bildet. Die Begriffe *Vernunft* und *Gefühl* sind beim Epischen Theater gegeneinander gestellt. Episches Theater lehnt weder *Vernunft* noch *Gefühl* ab, sondern kommt zwischen diesen beiden Begriffen einer Distanz vor, das dazu dient, Kunst und Wirklichkeit voneinander trennen zu können. Die gleiche intentionale Haltung sieht man auch im Vormärztheater. Die beiden Theater konzentrieren sich intentional zuerst auf das Ziel, dem Zuschauern etwas zu lehren und bei ihm Kritikfähigkeit zu entwickeln. Dagegen treten formal neben den Ähnlichkeiten wie Episierung, Musik etc auch verschiedene Besonderheiten wie V-Effekte vor.

Es ist unschwer zu sehen, dass sowohl das Vormärztheater als auch Episches Theater stilistisch, strukturell und intentional den entscheidenden Wendepunkt der deutschen Dramentradition bilden.

Literatur

- Aytaç, Gürsel (1994); **Yeni Alman Edebiyatı Tarihi**, Gündoğan Yayınları, Ankara.
 Best, Otto, F. (1982); **Handbuch literarischer Fachbegriffe**, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
 Beutin, Wolfgang (1994); **Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart**, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.
 Boyacıoğlu, Fuat (2004); **Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 11, Sayfa 205-219.

- Brauneck, Manfred (1999); **Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters**, Bd. 3, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.
- Brecht, Berthold (1978); **Die Stücke von Brecht in einem Band**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.
- Frenzel, Elisabeth (1978); **Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte**, Band I, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Frenzel, Elisabeth (1977); **Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte**, Band II, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Fricke, Gerhard /Klotz, Volker (1965); **Geschichte der deutschen Dichtung**, Matthiesen Verlag, Hamburg-Lübeck.
- Knopf, Jan (1996); **Brecht-Handbuch: eine Ästhetik der Widersprüche**, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart.
- Krell, Leo/ Fiedler, Leonhard (1976); **Deutsche Literaturgeschichte**, Buchners Verlag, Bamberg.
- Kunze, Karl/Obländer, Heinz (1987); **Grundwissen Deutsche Literatur**, Ernst Klett Verlag, Stuttgart.
- Sowinski, Bernhard (1992); **Bertold Brecht, Der gute Mensch von Sezuan: Interpretation von Bernhard Sowinski und Wolf-Egmar Schneidewind**, Oldenbourg Verlag, München.
- Wiese, von Benno (1973); **Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel**, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg.