

Lorenz Hippe

„Crashkurs“ Dramaturgie

Aus: „Und was kommt jetzt? Szenisches Schreiben in der theaterpädagogischen Praxis“, Deutscher Theaterverlag Weinheim

Dieses Kapitel heißt „Crashkurs“, weil in ihm theatergeschichtlich lang anhaltende und zum Teil widersprüchliche oder schwer rekonstruierbare Vorgänge, wie zum Beispiel die Praxis des antiken griechischen Theaters, verkürzt und vereinfacht dargestellt werden. Es dient hier weniger der wissenschaftlichen Analyse im Fach Theaterwissenschaft, sondern soll uns eine Übersicht über dramaturgische Modelle verschaffen, um diese auf eigene Stückentwürfe anzuwenden.

Das Theater der griechischen Antike

Zunächst müssen wir wissen, wie die Idee entstand, dass der strukturelle Aufbau einer Aufführung, die Dramaturgie, von entscheidender Wirkung auf ein Publikum ist. Darstellende Kunst ist ein grundlegender Bestandteil menschlicher Kultur. Ihre Formen und Möglichkeiten sind weltweit ebenso vielfältig und vielschichtig wie der gesellschaftliche Kontext, in dem die Darstellung statt findet. Die Ursprünge unserer Kunstform, aus einem vorher geschriebenen Text eine öffentliche Aufführung zu machen, liegen in Festakten rund um den griechischen Opferkult im Stadtstaat Athen. Die Aufführungspraxis unterschied sich wesentlich von des heutigen Theaters: Die Aufführungen von Tragödien fanden im Rahmen eines einwöchigen Festes mit religiösem Charakter statt, den „Großen Dionysien“, vom Charakter her heute eher mit einer Fußballweltmeisterschaft vergleichbar. Im Mittelpunkt des Festes zu Ehren des Gottes Dionysos, dem Gott des Rausches, des Weines (und anderer Flüssigkeiten wie Blut und Sperma) stand der Wettkampf von drei Dichtern, von denen jeweils eine Tragödiendrilogie, also drei zusammenhängende Stücke an einem Tag aufgeführt wurden. Die Aufführungen begannen bei Sonnenaufgang und endeten bei Sonnenuntergang. Nachdem der Sieger benannt wurde, gab es keine weiteren Aufführungen der Stücke. Auch das ähnelt eher dem heutigen Sport. Figuren und Motive der Tragödien waren dem Publikum meistens bekannt. Sie gehörten zu mündlich oder schriftlich überlieferten Epen wie der Odyssee und dem thebanischen Sagenkreis. Bei den Stücken kam es also auf eine Variation des - dem Publikum bereits vertrauten - Mythos an. Übertragen auf heute wäre das in etwa so, als ob die heutigen Dramatiker in ihren Stücken ausschließlich Motive aus Grimms Märchen oder der Bibel verarbeiteten. Die Gesprächsszenen von zwei, später drei Figuren wechseln sich mit Botenberichten und dem Kommentar des Chors ab. Insgesamt sind unsere Kenntnisse über die Praxis des griechischen Theaters lückenhaft. So hat man keine gesicherten Erkenntnisse über die Art der gespielten Musik und die verwendeten Instrumente. Auch welche Teile des Textes gesprochen, welche möglicherweise gesungen und wie und wann getanzt wurde, ist nicht belegt, auch wenn darüber spekuliert wird. Der überwiegende Teil der damals aufgeführten Dramen ist nicht überliefert. Nur von drei Tragödiendichtern haben sich Stücke erhalten: Aischylos, Sophokles und Euripides. Und nur eine einzige Tragödiendrilogie gibt es: die Orestie von Aischylos. (80)

Aristoteles und die Folgen

Dennoch kann man sagen, dass sich unsere Praxis der Darstellenden Kunst vorwiegend aus dem Theater der Antike entwickelt hat. Daran hat vor allem ein griechischer Philosoph Anteil. In seiner „Poetik“, die ursprünglich aus einer losen Sammlung von Vorträgen für seine Schüler bestand, beschreibt Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) Form und Wirkungsweise des Theaters. (81) Wie damals üblich, sollte die Beschreibung vor allem klären, wodurch eine Tragödie für die Gesellschaft nützlich wird und wie sie beschaffen sein muss, damit sie eine positive Wirkung erreicht. Wie Umberto Eco im Kriminalroman „Der Name der Rose“ (82) erzählt, ist der zweite Band der Poetik über die Komödie und das Lachen – sollte es ihn je gegeben haben - nicht überliefert, so dass sich der uns vorliegende erste Teil vor allem auf die Tragödie bezieht. Die hat für Aristoteles vor allem den Nutzen, den Zuschauer von schlechten und unehrenhaften Gefühlen zu reinigen, indem er während der Vorstellung

jammert und zittert, weil ihn die Darstellung körperlich und seelisch „mitnimmt“. Der Begriff „Katharsis“ (Reinigung, Lösung) wurde damals auch im medizinischen Sinne verwandt. Die Tragödie hat hier also eine medizinisch reinigende Funktion. Aber, so sagt Aristoteles, nur wenn ihre Handlung in einer bestimmten Art und Weise verläuft. Die gesamte Handlung muss sich auf einen Helden beziehen. Dieser Held sollte eine ehrenhafte hochstehende Persönlichkeit sein, die durch einen tragischen Fehler in Schwierigkeiten gerät, die sich immer mehr zuspitzen, schließlich einen Höhepunkt erfahren und dann in Bestrafung und Erkenntnis des Helden umschlagen. Der Verlauf dieser „idealen“ Dramaturgie lässt sich in einem „Spannungsbogen“ (Handlungsbogen) ausdrücken. Wichtige Anteile des Spannungsbogens sind:

Prolog: Ein Vorspiel vor dem Beginn der eigentlichen Handlung.

Exposition: Die Vorstellung des Helden in seiner gewohnten Welt.

Erster Wendepunkt: Etwas Unerwartetes, tritt in die Welt des Helden, eine dramatische Frage wird gestellt, ein Konflikt entsteht.

Zuspitzung der Handlung: Erhöhung der Schwierigkeiten, die Probleme des Helden nehmen zu

Höhepunkt (Klimax): Die Auseinandersetzung, der Kampf des Helden in der entscheidenden Phase.

Zweiter Wendepunkt (Peripetie): Ein überraschendes Element führt zu einer Veränderung der Handlung und zur Erkenntnis des Helden.

Verzögerung (Retardierung): Die Suche nach der Lösung, kurz vor der Katastrophe verzögert sich der Fluss der Handlung.

Auflösung (Katastrophe): Die Handlung wird gelöst, alle narrativen Fäden zusammengeführt, der Held erleidet Schmerzen oder wird bestraft.

Epilog: Ein Nachspiel kommentiert die Handlung aus größerer Distanz

Der klassische Handlungsverlauf gliedert sich in einer Abfolge von fünf (bzw. drei) Akten (siehe Kasten). Um die gewünschte kathartische Wirkung zu erreichen, müssen Held und Handlung ganz bestimmte Eigenschaften aufweisen:

„1. Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich.

2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat; sie ist weder menschenfreundlich noch jammervoll noch schaudererregend.

3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar

Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern. (...) So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemanden der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers.“ (83)

Wäre der Held ein einfacher oder schurkenhafter Charakter, wäre es also kein Wunder, wenn er durch einen Fehler zu Fall kommt. Der Zuschauer würde in diesem Fall nicht mit dem Helden „mitfiebern“ und also auch nicht von schlechten Gefühlen gereinigt werden. Das Gleiche gilt, wenn ein unschuldiger Held vom Schicksal getroffen wird. Auch diese Art von Handlung ist nicht zur Identifikation geeignet, das Schicksal kann schließlich jeden treffen. Den Helden aber trifft es, weil er sich durch die eigene Überheblichkeit (Hybris) schuldig macht und daher vom Zorn der Götter zu Recht bestraft wird. Da es darum geht, möglichst nah mitzuerleben und mitzufühlen, kann es helfen, wenn a) die beschriebenen anderen Personen (höchstens drei Einzelcharaktere auf einmal) in einem nahen (Verwandschafts)-Verhältnis zum Helden stehen und b) die Handlung keine unnötigen Sprünge durch Orts- oder Zeitwechsel macht, die von der Einfühlung mit dem Protagonisten (Helden) ablenken. Nachgeahmt wird eine einzige zusammenhängende Handlung, die sich verändert, wenn man Teile umstellt oder weglässt. Die Handlung soll „vom Glück ins Unglück“ umschlagen, nicht vom Unglück ins Glück. Die Wirkung auf die Zuschauer soll durch die Worte des Dichters und die erzählte Fabel und nicht durch das Zeigen/Darstellen des Spiels und der Inszenierung (des „Aufwandes“) erzielt werden. Unter anderem aus diesem Grund werden in

den überlieferten Tragödien gewalttätige Darstellungen im Botenbericht oder durch den Chor geschildert, nicht aber gezeigt. Keinesfalls sollte Alltagssprache gesprochen werden. Die nachgeahmte Handlung soll in „anziehend geformter Sprache“ (84) erfolgen, eine Sprache, die „Rhythmus und Melodie“ besitzt und in Versen oder Melodien gestaltet ist.

Kasten

Aufteilung eines aristotelischen Dramas in fünf Akte

„Erster Akt: Einleitung/Exposition: Welche Figuren agieren im Stück auf der Bühne und warum? Wo spielt das Stück? Welche weiteren Umstände beeinflussen das Geschehen?
Zweiter Akt: Ein Konflikt entsteht. Welche verschiedenen (...) Interessen und Motive haben die Rollen? Welche Rollen haben miteinander zu tun? Welche Umstände beeinflussen das Verhalten der einzelnen Figuren?

Dritter Akt: Der Konflikt ist eskaliert. (...) Welcher Konflikt? Welche Figuren sind (...) betroffen? Was machen die nicht betroffenen Personen? Wie tragen die Umstände zur Eskalation bei? Vierter Akt: Die Suche nach einer Lösung. Auf welche verschiedenen Arten könnte ein Konflikt gelöst werden? Woher kommen die Impulse für die Lösung des Konfliktes? Wer ist stärker an der Lösung beteiligt (...) und welche Umstände beeinflussen die Art der Lösung?

Fünfter Akt: Der Konflikt ist gelöst.“

Variante drei Akte

„Erster Akt: Einleitung/Exposition und Hinführung zum Konflikt.

Zweiter Akt: Eskalation und Höhepunkt des Konfliktes.

Dritter Akt: Suche nach Lösungen/Retardierungen und Auflösung.“ (85)

Die Wiederentdeckung der Antike – die Renaissance

Diese - hier sehr verkürzt dargestellten – Forderungen des Aristoteles an ein „gutes“ Stück haben bis heute eine starke Wirkung auf die Theater- und Erzählpraxis des westlichen Kulturkreises - also auf uns. Auch wenn bei Aristoteles deutlich wird, dass zu seiner Zeit andere Auffassungen über die Tragödie verbreitet waren, wurden in der „Wiedergeburt der Antike“ (Renaissance) die von ihm aufgestellten Regeln als verbindlich definiert und zum Teil strenger ausgelegt als sich das aus dem Originaltext lesen lässt. Das gilt auch für die, für ein Drama geforderte Einheit von Ort, Zeit und Raum. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Poetik des Aristoteles (bzw. deren beschriebene Auslegung) unbestrittene Leitlinie für den Aufbau eines Theatertextes. William Shakespeare gilt als Sonderfall. Er übernimmt aristotelische Elemente, gestaltet den dramaturgischen Aufbau aber großzügiger und variantenreich und ist bis heute prägendes Vorbild für Generationen von Theatermachern und Autoren. Lessing stellt dem unbedingten Bezug auf den Protagonisten den Gegenspieler (Antagonisten) hinzu. Der Kampf der beiden wird zu einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Dimension, die über die Bedeutung der individuellen Charaktere hinausreicht. Die Anhänger des - in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommenden - Geniekults lehnen die Komposition eines Werkes nach nachvollziehbaren Regeln ab. Gustav Freytags „Die Technik des Dramas“ von 1863 (86) führt dann wieder handwerkliche Komponenten auf, die sich deutlich auf Aristoteles beziehen. In jedem Zeitalter, insbesondere dem Barock, der französischen Aufklärung, dem elisabethanischen Theater und dem deutschen „Sturm und Drang“ entstehen Stücke, die von der geschlossenen Form des Aristoteles abweichen und sich zugleich auf ihn beziehen.

Das zwanzigste Jahrhundert

Wie in vielen anderen gesellschaftlichen Bereichen ändert sich im zwanzigsten Jahrhundert auch die Auffassung von Theater grundlegend. Zahlreiche neue Kunstformen entstehen durch Bewegungen wie den Futurismus, den Dadaismus oder den Surrealismus, die mit den überlieferten Regeln ganz bewusst brechen. Warum sollte festgelegt sein, was ein „gutes Stück“, ja was „Theater“ überhaupt sein soll? Kann ein Theaterstück nicht auch so sein:
„Der Vorhang geht auf. Das Bühnenbild zeigt eine Straße in der Nacht, kalt und verlassen.

Der Held ist nicht da. Ein Hund überquert die Straße. Der Vorhang fällt.“

Ende des Stückes „Non c'è un Cane“ von Francesco Cangiullo von 1915. (87) Muss man immer verstehen, was der Schauspieler sagt, oder ist es nicht auch schön, wenn er singt: „Fümms bö wö tää zää uuu“, wie in der Ursonate von Kurt Schwitters 1923. (88) Mit der Collage entsteht in der Bildenden Kunst ein Gestaltungsprinzip, das die für das Bild verwendeten Elemente nicht mehr kunstvoll zu einem großen Ganzen verbindet. Vielmehr werden jetzt die Schnittstellen der unterschiedlichen Teile sichtbar gemacht und dem Betrachter zur eigenen Interpretation überlassen. Bertolt Brecht, der neben zahlreichen Stücken, Romane und Gedichten in seinen „Schriften zum Theater“ auch eine bis heute sehr einflussreiche Theatertheorie entwickelt hat, nennt das von ihm geforderte „epische Theater“ sogar ausdrücklich „nicht-aristotelisch“ bzw. „anti-aristotelisch“, ein Theater, dass sich durch Unterbrechung, Verfremdung und epische Elemente der ausschließlichen Einfühlung widersetzt und stattdessen zum lustvollen Denken über gesellschaftliche Zustände einlädt. Texte anderer Kulturkreise mit anderer dramatischer Tradition und Erzählweise (zum Beispiel aus Japan), die außereuropäische Praxis von darstellenden Künsten insgesamt, insbesondere im Kontext anderer Religionen werden neu entdeckt und als Vorlage für neue Dramaturgien, Darstellungs- und Erzählweisen genutzt. Autoren und Epochen, die sich schon früher von Aristoteles entfernt hatten, wie zum Beispiel Georg Büchner, Heinrich von Kleist oder das elisabethanische Theater erhalten verstärkt Beachtung. Während sich die Gegenwart in ungeahntem Ausmaß und Tempo verändert, wird auch die Vergangenheit neu bewertet.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts

In unsere heutige ästhetische Erfahrung sind viele der damals schockierenden Neuerungen integriert. Kaum vorstellbar, dass die Verwendung von zeitgenössischen Straßenanzügen statt „historischer“ Kostüme und weitere Bezüge zur damaligen Gegenwart in einer Aufführung von Schillers „Räuber“ einen solchen Eklat hervorrufen könnte, wie 1926 in der Inszenierung von Erwin Piscator in Berlin. Bilder von Dali oder Max Ernst hängen in jedem zweiten Wartezimmer, der Schock der Moderne ist der Gleichzeitigkeit der Postmoderne gewichen, der Zeit nach der Moderne, wie einige Philosophen unsere Zeit nennen. Eine Zeit, in der es nicht mehr darum geht, neue Kunstrichtungen mit ganzheitlichem Anspruch zu erfinden, sondern bereits bekannte Stilelemente neu zu arrangieren. Dennoch: Obwohl neue Dramaturgien, neue Kunstformen und Grenzüberschreitungen, wie das Tanztheater, die Performance oder die Videoinstallation entstanden und selbst längst etabliert sind, erweist sich die aristotelische Dramaturgie als äußerst langlebig. Gerade in der angloamerikanischen Erzähltradition, etwa des Hollywood-Kinos und des „Well Made Play“, geht es im Grunde immer noch um die Umsetzung der beschriebenen Abfolge. Bei einem durchschnittlichen Fernsehkonsum von 3,5 Stunden pro Tag (89) sind wir von Geschichten, die sich an der aristotelischen Grundstruktur orientieren, geradezu umzingelt. Die meisten amerikanischen Drehbuchschulen, zum Beispiel das „Handbuch zum Drehbuch“ von Syd Field (90), beziehen aus der Poetik des Aristoteles und dem Modell der „Heldenreise“ ihre Anweisungen für die Praxis. Die „Heldenreise“ geht auf den kritisch diskutierten Versuch des Mythenforschers Joseph Campbell zurück, ein Modell von Erzählstrukturen zu beschreiben, das sich auf jede Kultur übertragen lässt. Der Drehbuchautor Christoph Vogeler bezog 1998 Campbells Ideen auf die Dramaturgie einer Filmerzählung. (91) Dabei bricht der Held aus seiner gewohnten Umgebung auf, nachdem ihn der „Ruf des Abenteurers“ erreicht hat und begegnet auf seinem Weg einem Ensemble von „Archetypen“, also immer wiederkehrenden Grundmustern von Figuren, wie dem „Mentor“, dem „Schwellenhüter“, „Herold“, „Schatten“ und „Trickster“. Nachdem er die Feinde besiegt hat, kehrt er – durch die Abenteuer charakterlich verändert und gereift - in seine Heimat zurück. Vom Verlauf, wie auch von der Beschreibung der Beschaffenheit des Helden her, ist die „Heldenreise“ eine ausformulierte Variante der aristotelischen Grundstruktur. Auch in den neuen Medien, wie zum Beispiel bei interaktiven Computerspielen, wird das aristotelische Modell angewandt:

„Nicht jede Aktion verändert Werte. Charaktere können durch Labyrinth irren, Sachen durch die Gegend schieben und schräge Sprüche abgeben. Solange das aber keine Werte ändert, ist es keine dramatische Handlung – und damit auch nicht fesselnd. Das ist ein klassisches

Problem von vielen Spielen: Während der Spieler versucht irgendwelche Rätsel zu lösen, handelt er durchaus, aber die Handlung bringt die Geschichte nicht weiter und zerstört damit langsam die Dramaturgie. Das Ziel eines interaktiven Dramas sollte also sein, dass jede Handlung eine dramatische Handlung ist.“ (92)

Geschlossene und Offene Dramaturgie

Um sich in der Vielfalt der Experimente und kulturellen Erzeugnisse zurechtzufinden, hat sich eine Zwei- bzw. Dreiteilung der Dramaturgieformen verbreitet. In der Zweiteilung spricht man von geschlossener -, und offener Dramaturgie. Geschlossen ist der Aufbau eines Stückes, wenn es um eine zusammenhängende Handlung mit einer Hauptperson und einer linearen, zielorientierten Handlung geht:

„Großer Wert wird also auf Logik und Folgerichtigkeit gelegt. Man darf sich etwa am Ende nicht auf Sachen beziehen, die vorher gar nicht eingeführt worden sind. Diskursive Geschichten enthalten Entwicklungen: weil A und B, darum C, weil C, darum auch D und E; ohne B auch C nicht, aber dafür vielleicht F etc. Stücke dieser Art haben meist einen herleitenden erklärenden, Charakter, die auf das verstehende Nachvollziehen beim Publikum zielen. Ihre Dramaturgie hat etwa folgende Regeln:

- Jede Handlung braucht eine Begründung. Was löst sie aus? Welche Motive gibt es für Personen und Handlungen?
- Die Abwicklung ist deutlich und klar: nicht durcheinander, sondern nacheinander.
- Alle Handlungen stehen in Wechselbeziehungen zueinander. Es darf nichts aus dem Zusammenhang fallen.

Die eigentliche Hauptrolle spielt somit die Komposition, die einmal gesetzte Logik der Entwicklung. Die Rollenfiguren demonstrieren ihre Unausweichlichkeit oder die Konsequenz eines Ablaufs, dem sie nach Auffassung des Autors unterliegen: Konfrontation, Konflikte und Katastrophen sind vorprogrammiert.“ (93)

Von offener Dramaturgie ist die Rede, wenn das einzelne Ereignis innerhalb einer Aufführung oder Vorstellung als Teil deutlich erkennbar ist und auf eine direkte Wirkung abzielt, ohne unverzichtbarer Teil eines Ganzen zu sein:

„Dadurch wird das Performative der Ereignischarakter einer Theateraufführung betont, im Gegensatz zu deren Werkcharakter. Dramatisierung meint in diesem Zusammenhang nicht die Anordnung des Materials auf eine bestimmte Form (von Drama), sondern erfordert im eher umgangssprachlichen Sinn eine Konstruktion von Situationen, die das Publikum gleichzeitig fordern und faszinieren.“ (94)

Sowohl offene als auch geschlossene Dramaturgien lassen sich in weitere Kategorien unterteilen. Die geschlossenen Dramaturgien werden theatergeschichtlich vor allem in Komödie und Tragödie oder Trauerspiel und weiteren Mischformen der beiden Gattungen unterschieden („Gattungen“, siehe Seite ...). Wie zuvor beschrieben, sind sowohl Moderne als auch Postmoderne durch die Entstehung offener Dramaturgien erkennbar, die für manche bereits mit der Entwicklung des Naturalismus beginnen, in Brechts epischem Theater eine eigene Theatertheorie bilden und von DADA, dem Surrealismus bis hin zu Beckett und dem Ansatz des postdramatischen Theaters die Grenzen zu anderen Künsten erweitern oder verschwimmen lassen. Dies lässt sich auch an einem Medium der Darstellenden Kunst ablesen, das sich erst in der Moderne entwickelt hat: dem Film. Peter Rabenalt, langjähriger Professor für Dramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg, unterscheidet drei Arten von Filmdramaturgien: dramatisch, episch und lyrisch (95), ein Modell das sich, wie Thomas Maagh gezeigt hat, auch auf das Theater übertragen lässt. (96) „Dramatisch“ lehnt sich dabei an Aristoteles an, „Episch“ schließt auch den Naturalismus mit ein, der mehr auf die handelnden Figuren und weniger auf die Entwicklung der Handlung setzt. „Lyrisch“ zieht den Vergleich zur bildenden Kunst der Moderne, die nicht mehr abbildet, sondern innere Bilder, Symbole und Zustände verfolgt.

Modelle für die Praxis: Drei Grundformen

Angelehnt an die theatergeschichtliche Entwicklung von der Klassik über die Moderne hin zur Postmoderne verwende ich eine Dreiteilung mit den folgenden dramaturgischen

Modellen, die sich in der theaterpädagogischen Praxis beim Entwerfen eigener Stücke bewährt haben: ZUSAMMENHÄNGENDES DRAMA nach Aristoteles, SZENISCHE COLLAGE und COLLAGE MIT RAHMENHANDLUNG. Jedes der drei Modelle hat typische Vertreter und mindestens einen Ort innerhalb des Theaters, an dem es oft vorkommt oder sogar Genrebildend ist. Das zusammenhängende Drama nach Aristoteles folgt der aristotelischen Handlungsstruktur und wohnt im klassischen, aber auch im zeitgenössischen, besonders im angloamerikanischen „Well made Play“, in der klassischen Oper und im Hollywood-Kino. Collagen, die aus einzelnen unzusammenhängenden Teilen bestehen, deren Schnittstellen deutlich erkennbar sind, findet man besonders im Tanztheater, wo sie nach dem Vorbild von Pina Bausch eine allgemein verbreitete Präsentationsform bilden, in Grenzbereichen zur bildenden Kunst wie Performance und Happening und in Theaterformen, die Hans Thies Lehmann als „postdramatisches Theater“ zusammenfasst. Auch die Struktur eines Pop-Albums ist meistens eine Collage und kann auch Vorlage für einen Theaterabend sein. Collagen mit Rahmenhandlungen, die aus einzelnen erkennbaren Teilen bestehen, die durch die Handlung von Figuren miteinander verbunden werden, können Bilderbögen oder bunte Abende wie etwa im Zirkus oder im Varietè sein, aber auch manche Liederabende und Musiktheater, vorausgesetzt es handelt sich bei dem Rahmen auch um eine tatsächliche Handlung, sei es eines neutralen Moderators/Erzählers oder einer sich im Verlauf der Rahmenhandlung verändernden Figur. Bei theaterpädagogischen Stückentwicklungen ist diese Form beliebt und verbreitet, nicht zuletzt deshalb, weil sie ermöglicht, eine große Gruppe einigermaßen gleichberechtigt an Stückentwicklung und Aufführung zu beteiligen. Die drei Modelle berühren sich. Eine Dramaturgieform ist nicht immer eine Aussage über den Theaterstil. Auch ein zusammenhängendes Stück kann moderne, epische oder postdramatische Elemente enthalten und dennoch die Geschichte eines Helden erzählen. Ein zeitgenössisches Stück kann montierte Elemente aufweisen und sich dennoch an der aristotelischen Dramaturgie orientieren. Die Rahmenhandlung einer sich verändernden Figur gleicht oft einem kleinen zusammenhängenden Drama. Gestaltungsprinzipien der Collage wie Verbindungsstücke oder ein gemeinsamer Ort nähern sich einer Rahmenhandlung an. Dennoch habe ich in der Praxis festgestellt, dass fast jeder Stückentwurf und auch jede gesehene Aufführung sich mehr oder weniger einem der drei Modelle zuordnen lässt. Welche Dramaturgieform sich in Zukunft durchsetzen wird, ob uns die zeitgenössische Vielfalt erhalten bleibt und ob weitere, neue Formen entstehen, die vielleicht die alten ablösen, bleibt eine offene Frage. Die Teilnehmer einer Schreib- und Theaterwerkstatt heute dürfen für jeden Stückentwurf neu wählen. Sie können sich mit dem zusammenhängenden Drama an klassischen Vorbildern orientieren und werden dennoch ein zeitgenössisches Stück schreiben. Sie können Formen der Moderne wie die Collage oder die Collage mit Rahmenhandlung einsetzen, wenn sie das für den Stoff, für ihr Publikum und für sich selbst für angemessen halten. Die beschriebenen drei Modelle geben Richtung und Möglichkeiten der Komposition vor, verhalten sich also in etwa wie ein U und S-Bahnplan zur Wirklichkeit einer Stadt. So wird etwa ein Reisender bei seinem ersten Besuch in einer Stadt den Plan benutzen, um sich ein Bild vom Ganzen zu verschaffen, aber manchmal auch, um überhaupt zum Ziel zu kommen. Besucht man eine Stadt öfter, wird man vielleicht alternativ Passanten nach der richtigen Linie fragen oder auf gut Glück loslaufen. Einwohner benutzen den Plan nur, wenn sie einen Termin in einem für sie fremden Stadtteil wahrnehmen. Dramaturgische Modelle sind also kein Wert an sich, können aber eine wichtige Hilfe bei der Orientierung für das eigene Schreiben sein.