

**EINFÜHRUNG
GERMANISTIK**

Stefan Scherer

Einführung in die Dramen-Analyse

2. Auflage

WBG 
Wissen verbindet

Einführungen Germanistik

Herausgegeben von

Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal

Stefan Scherer

Einführung in die Dramen-Analyse

2. Auflage

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

2., erweiterte Auflage 2013

© 2013 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt

1. Auflage 2010

Die Herausgabe dieses Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.

Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach

Einbandgestaltung: schreiberVIS, Bickenbach

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-30215-4

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-72536-2

eBook (epub): 978-3-534-72732-2

Inhalt

| | |
|--|-----|
| I. Gattungsbegriff | 7 |
| 1. Was ist ein Drama? | 7 |
| 2. Begriffsgeschichte und Begriffsklärungen: Drama – Dramentheorie – Dramaturgie | 9 |
| 3. Konstitutive Merkmale des Dramas im System der literarischen Gattungen | 12 |
| 4. Das Kommunikationssystem des Dramas | 16 |
| 5. Das Drama als plurimediale Darstellungsform – Verhältnis von Text und Inszenierung | 17 |
| II. Forschungsbericht | 19 |
| III. Grundbegriffe der Dramen-Analyse | 24 |
| 1. Bauelemente der dramatischen Rede | 24 |
| 2. Bauformen des Dramas | 32 |
| 3. Gattungssystem – Formen des Dramas | 44 |
| 4. Weitere Kategorien zur Interpretation dramatischer Texte | 55 |
| 5. Episierung des Dramas | 58 |
| IV. Dramentheorien – Die <i>Poetik</i> von Aristoteles als Basistext | 61 |
| V. Geschichte des Dramas. | 70 |
| 1. Von der Antike bis zur Frühen Neuzeit | 70 |
| 2. Aufklärung – Sturm und Drang | 75 |
| 3. Drama um 1800 – Klassik – Romantik | 78 |
| 4. 19. Jahrhundert – Geschichtsdrama | 82 |
| 5. Moderne | 88 |
| 6. Tendenzen seit den 1970er Jahren – „Postdramatisches“ Theater | 101 |
| VI. Einzelanalysen | 105 |
| 1. Gotthold Ephraim Lessing: <i>Minna von Barnhelm</i> | 105 |
| 2. Friedrich Schiller: <i>Kabale und Liebe</i> | 113 |
| 3. Georg Büchner: <i>Danton's Tod</i> | 122 |
| 4. Gerhart Hauptmann: <i>Vor Sonnenaufgang</i> | 131 |
| 5. Bertolt Brecht/Kurt Weill: <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> | 139 |
| 6. Thomas Bernhard: <i>Der Theatermacher</i> | 147 |
| Kommentierte Bibliographie | 155 |
| Personenregister | 163 |
| Sachregister | 165 |

I. Gattungsbegriff

1. Was ist ein Drama?

Das Drama ist eine ursprüngliche, wenn nicht die ursprünglichste Kunst des Menschen überhaupt. Früh waren die Menschen ‚Theatermacher‘, um die Götter zu besänftigen, aber auch, um sich für die Jagd und die Schlacht zu wappnen. In gewisser Hinsicht ist auch das Familienleben eine Schule des Theaters, insofern im engeren Sozialverband Nachahmung, Beobachtung, Verhandlung und Rollenspiel nötig werden. Die leibhaftige Nähe anderer Menschen erzwingt hier soziale Reaktionen und ästhetische Einschätzungen, die zwischen Anteilnahme und Abgrenzung oszillieren. Gerade die reale Präsenz eines Menschen auf der Bühne macht das Theater so attraktiv. Aus diesem Sachverhalt erklärt sich ein elementarer Mechanismus der ästhetischen Erfahrung: Die leibhaftige Anteilnahme kann zur Veränderung menschlicher Dispositionen führen, denn das gewissermaßen körperliche Verstehen eines anderen Menschen schult die Fähigkeit, sich in dessen Lage zu versetzen.

Darüber hinaus hängt das Theater mit dem Glauben zusammen: Der religiöse Kult, die Wechselgesänge in der Liturgie der Kirche, die geistlichen Spiele zu den kirchlichen Festen im Mittelalter richten sich an den großen Zuschauer Gott im *theatrum mundi*. Die Geschichte des Dramas – sowohl im griechisch-antiken als auch im christlichen Bereich – ist auch eine Emanzipationsgeschichte gegenüber den Göttern, ein Ersatz für die metaphysische Obdachlosigkeit im Verdacht auf die Gottlosigkeit der Welt. Am Anfang war das Theater Gottesdienst, bei den Griechen das Fest für Dionysos, für den Sohn des Zeus, der als bocksfüßiger Gott für Rausch und Verwandlung stand, für Wein und Fruchtbarkeit. Für diesen Gott wurden seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. am Südhang der Akropolis die ersten Festspiele, die Großen Dionysien, veranstaltet.

Das Drama dient in diesem Rahmen der Selbstdarstellung der *polis*, eines sozialen Raums also, in dem öffentliche Belange in ästhetischer Weise probeweise durchgespielt werden. Die Aufführung versetzte die Gemeinschaft der Zuschauer in einen rauschhaften Bann (griech. *ékstasis*) – auf eine durch die Kunst regulierte Weise, so dass der dionysische Rausch apollinisch gebannt blieb. Insofern dient das Theater der öffentlichen Kontrolle im Sinne eines gleichsam gebändigten Rauschs. Es kanalisiert den Triebhaushalt des Einzelnen in der Gemeinschaft. Daraus lässt sich zwanglos die Lehre von der Katharsis in der *Poetik* von Aristoteles ableiten. Das Theater ist demnach eine institutionalisierte gesellschaftliche Praxis, die der Reinigung der Affekte dient, aber auch der Reinigung von ihnen. Es kommt ihm daher die Aufgabe zu, das soziale Funktionieren der Gemeinschaft zu garantieren, indem sich der Mensch auf ästhetisch organisierte Weise seinen Körperregungen hingeben darf. So dient das Theater auch als Katalysator der problematischen Triebe im Menschen.

Die Dionysien wurden mit einer Prozession eröffnet. Daraufhin schlach-

Drama als ursprüngliche Kunst

Religionsersatz

Selbstvergewisserung, Probehandeln und Triebabfuhr in der *polis*

tete man bis zu 300 Opfertiere, die gebraten und verzehrt wurden. Erst dann begann das Spiel auf der Bühne, die zuvor mit dem Blut der geopferten Jungtiere gereinigt wurde. Das Ensemble bestand aus dem Chor, verkleidet als Bocksherde, und professionellen Schauspielern, die dem Chor mit Masken gegenüberstanden. Der erste bekannte griechische Tragödienautor Thespis löste 534 v. Chr. einen Spieler aus dem Chor und ließ ihn als Einzelnen gegen das Kollektiv sprechen. So entstand der Dialog, die Wechselrede zwischen einzelner Person und Gruppe. Die nachfolgenden griechischen Tragiker im 5. Jahrhundert v. Chr. vermehrten daraufhin die Einzelspieler: Bei Aischylos kam der zweite, bei Sophokles schließlich der dritte Schauspieler hinzu. Jeder von ihnen konnte mehrere Rollen spielen. Aus dieser Entwicklung entstand die Regel, dass höchstens drei Personen an einem Dialog beteiligt sein sollten.

Grundform
Wechselrede

Der Dialog, den Schauspieler auf der Bühne nachahmen, genauer gesagt betreiben, spielen und als Spiel darstellen, bildet das Kernelement des Dramas, das durch die griechischen Tragödienautoren als literarische Kunstform entstand. Das Drama wird jetzt zum literarischen Text, „der neben einer Lektüre die Inszenierung auf dem Theater ermöglicht“ (Ottmers 1997, 392). Es handelt sich demnach um eine Dichtung, die auf eine Theateraufführung hin ausgerichtet, genauer vorab für die Umsetzung in einem anderen Medium mit anderen Zeichensystemen konzipiert ist. Aus diesem Grund beachtet diese Gattung bereits in der literarischen Gestaltung bestimmte Strukturvorgaben der Aufführbarkeit, mit anderen Worten bereits im Zeichensystem der Schrift die verschiedenen Zeichensysteme der Bühne. Diese Orientierung an der Bühne schließt historische Formen einer experimentellen Dramatik nicht aus, die zum Teil sogar mutwillig vom Gesichtspunkt der Inszenierung absehen. Diese sog. Lesedramatik, die auf Anforderungen der Bühne (Länge des Stücks, szenischer Aufwand und Grenzen bzw. Möglichkeiten der theatralischen Umsetzung) keine Rücksicht nimmt, stellt einen Grenzfall dar (Ottmers 2000). Aber auch hierbei greift ein Effekt, der die dramatische Rede von den beiden anderen literarischen Hauptgattungen unterscheidet: Das Drama suggeriert Unmittelbarkeit in der szenischen Darstellung fiktiver (Wechsel-)Reden, die in einer bestimmten Situation geäußert werden. In der Aufführung gewinnt diese Darstellung plastische Gestalt. Der Dramatiker ist der Plastiker unter den Dichtern (A.W. Schlegel 1967, 112), weil sein Text ohne Vermittlung (durch einen Erzähler) auf der Bühne raumgreifend anschaulich und damit sinnlich evident wird.

Theatralität

Auf der Bühne wirkt der theatralische Apparat, d. h. das ganze Arsenal von Zeichensystemen, mit denen die fünf Sinne des Menschen angesprochen werden. Neben der (Wechsel-)Rede von Figuren spielen dabei uralte Darbietungsformen hinein: das gestische Spielen und das Zeigen dieses Spiels, der Tanz und die Pantomime als körperliches Nachahmen einer Handlung. Spielen, Zeigen und Darstellen sind Grundformen der szenischen Repräsentation (Gelfert 1992, 11). Bezieht sich das Spielen auf die motorischen wie sprachlich-assoziativen Impulse, die im Spiel entstehen, meint das Zeigen die theatralische Wiedergabe einer Fiktion in Ereignissequenzen. Mit dem Darstellen kommt schließlich ins Spiel, dass ein Geschehen so simuliert wird, dass es den Zuschauer mit seiner Gegenwart berührt – indem er in den ästhetischen Schein hineingezogen, indem er illudiert wird (von lat. *illudo*: spielen, täu-

schen/betrügen). Ein Kern des Dramas als Theaterereignis besteht deshalb darin, dass es den Zuschauer in eine ästhetische Simulation als Probedarstellung verstrickt – ein Konzept, das seit Aristoteles bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein gültig ist und erst mit der kritischen Verfremdung von Brecht zur Distanz gegenüber der szenischen Illusion gebrochen wird. Aber auch diese Demonstrationsdramatik baut noch auf die sinnliche Evidenz von Bühnenergebnissen, die von Menschen verkörpert werden.

Ein grundlegendes Kennzeichen wahrst sogar das sog. Lesedrama, das Kriterien der Aufführung nicht vorab beachtet: Es besteht in der Kombination zweier Textsorten – genauer einer fiktiven direkten Rede als Haupttext in Verbindung mit Textpassagen, die diese Rede „arrangieren, situieren, kommentieren“ (Ottmers 1997, 392). Die Gesamtheit dieser Elemente nennt man Nebentext. Die Minimalform des Nebentexts besteht in einer Angabe für den Sprecherwechsel. Längere Nebentexte, die u. a. Hinweise auf die Inszenierung geben, können erzählerisch angelegt sein. Sie dienen dann dazu, die Figurenreden zu deuten oder das Handeln der Figur zu kommentieren (Korthals 2003, 108–129). Solcherart episodierende Nebentexte kommen aber gehäuft erst im modernen Drama mit Vorläufern in der Romantik und im Vormärz vor. Wichtig zur Beurteilung eines Dramas ist auf jeden Fall das quantitative Verhältnis von Haupt- und Nebentext. Die Kombination zweier Textsorten, die funktional aufeinander bezogen sind, unterscheidet das Drama von den beiden anderen Hauptgattungen Epik und Lyrik. Im Grunde genommen ist das Drama ein Arrangement direkter Figurenreden, das als Vorlage für ein Theaterspiel dient. Darauf kann der Nebentext auch explizit hinweisen: „ODYSSEUS mit dem Heer über die Bühne ziehend“ (Kleist: *Penthesilea*, 12. Auftritt).

Haupt- und
Nebentext

2. Begriffsgeschichte und Begriffsklärungen: Drama – Dramentheorie – Dramaturgie

Das Wort Drama leitet sich aus griech. *tí dráso* („Was tun?“) ab, das Aischylos in seiner *Orestie* (im zweiten Stück *Choephoren*) mit dem Verb *drán* ins Spiel bringt (Aischylos 1988, 170, V. 899). Akzentuiert wird damit ein bestimmter Aspekt der Handlung: Während *práttēin* auf das Ziel und die Vollendung einer Handlung ausgerichtet ist (Aristoteles 1982, Kap. 3, 11), tritt bei Aischylos mit *tí dráso* im Sinne von ‚etwas begehen‘, ‚etwas tun wollen‘ ein Aspekt in den Vordergrund, durch den die Aktivität, das Tun selbst auf dem Spiel steht. Das *drán*, das dem Drama den Namen gibt, treibt den Handelnden an. Es bezieht sich aber weder auf einen zielgerichteten Verlauf noch auf die „fortlaufende Kette eines notwendig zusammenhängenden und einheitlichen Wirkens“, sondern auf den „entscheidenden Punkt, auf die ‚Tat‘, die am Anfang des Handelns steht, [...] auf die ‚Ent-Scheidung‘, in der sich der Zwiespalt der Welt auftut“ (Schnell 1928, 14). *Drán* bleibt in der *Orestie* von Aischylos daher stets auf die „Überwindung von Zaudern und Unschlüssigkeit“ bezogen und markiert den Anfang bzw. den Entschluss zum Tun. Es bezeichnet eher einen Vorhof des Handelns, in dem es um ein Sich-Entscheiden, um das Anbrechen der Tat geht (Vogl 2007, 33, 26).

„Was tun?“

Das griechische Wort *dráma* ist vor diesem Hintergrund eine Ableitung des Verbs *drán* und bedeutet soviel wie ‚Hände betätigen‘, ‚körperlich agie-

Handeln

ren', ‚hantieren‘. Allgemeiner meint es mit Aristoteles ‚tun‘ bzw. ‚handeln‘, im künstlerischen Bereich ‚mimetisch darstellen‘, so dass bereits mit dem Wort der zentrale Aspekt der *imitatio* mitgeteilt wird. Es bezeichnet die Nachahmung einer Handlung und die ästhetische Darstellung dieser Nachahmung: „Dramen‘ [...] ahmen ja sich Betätigende (*dróntes*, von *drán*) nach“ (Aristoteles 1982, Kap. 3, 9f.). Aristoteles meint damit die schauspielerische Tätigkeit auf der einen, die dramatische Handlung auf der anderen Seite (Asmuth 1994, 907). Die Ableitung *dramaturgía* bezeichnet dann die Anfertigung von Dramen unter Berücksichtigung der Regeln und Strukturen, die dabei zu beachten sind (Schmid 1997, 399).

Drama –
Schauspiel –
Schaubühne

Die weitere Entwicklung der Dramentheorie führte am Substantiv Drama lange Zeit vorbei. Horaz spricht in der *Ars Poetica* von *scaena*, *actus*, *fabula* (Horaz 1972, V. 125 u. 183, 129 u. 189, 190). Er verwendet also Begriffe, die auch für erzählende Formen gelten, auch wenn er damit die Einteilung des Dramas nach fünf Akten begründet (ebd., V. 189f.). Erst im Gefolge des lat. Grammatikers Diomedes (4. Jahrhundert) ist von „genus dramaticon“, von dramatischer Dichtkunst die Rede (Curtius 1963, 438), wenn auch vorerst nur vereinzelt wie bei Scaliger. Das Einzelwerk wird noch bei Lessing und Schiller im Untertitel als „dramatisches Gedicht“ bezeichnet, so *Nathan der Weise* (1779) und *Don Carlos* (1787). Die Gattungstrias – lyrische, epische, dramatische Dichtung – etabliert sich erst Ende des 18. Jahrhunderts in der Nachfolge von Batteux durch Goethes Rede von den „Naturformen der Poesie“ (Goethe 1982, 187). Erst jetzt entwickelt sich ‚Drama‘ zum führenden Begriff im Unterschied zu den vorher eingebürgerten Wörtern ‚Schauspiel‘ (16. Jahrhundert) und ‚Theater‘ bzw. (Theater-)Stück noch Mitte des 18. Jahrhundert wie in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767–1769).

Von Dramen ist daher erst seit Ende des 18. Jahrhunderts, durchgängiger seit dem 19. Jahrhundert die Rede, so in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen* (1831) oder Büchners *Danton's Tod. Ein Drama* (1835). Erstmals verwendet Gerstenberg 1766/67 den Begriff gegenüber dem bis dahin gängigen Untertitel ‚dramatische Dichtung‘ (Asmuth 1994, 908). Dabei gibt offenbar Lessings Diderot-Übersetzung von 1760 den Anstoß, insofern die ‚Dritte Unterredung‘ in Abschnitt II „[d]as ganze System der dramatischen Gattung“ ankündigt (Lessing 1990, 20). Bei Schiller gibt es den Untertitel Drama noch nicht. Im 18. Jahrhundert wird Drama noch neben den Wörtern ‚Schaubühne‘ und ‚Schauspiel‘ synonym gebraucht. In Johann Joachim Eschenburgs *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* gibt es dementsprechend noch die Redewendung „Drama oder Schauspiel“ (Eschenburg 1793, 163). Systematisch werden die Begriffe in Sulzers Schrift *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1773) unterschieden: Drama bezeichnet hier den dichterischen Text in seiner schriftlichen Form (als „Dichtkunst“) und weniger das aufgeführte Werk. Sulzer trennt damit das Drama vom „Schauspiel, dazu es dienet“ (Sulzer 1792, 710): „[D]ie Schaubühne aber stellt uns wirklich handelnde Menschen vors Gesicht, und das Drama enthält ihre Reden“ (ebd., 705). Um 1800 bezeichnet das Wort Schaubühne daher v. a. den theaterpraktischen Aspekt gegenüber dem nun als Kunstwerk nach Maßgabe der Autonomieästhetik aufgefassten Drama.

Dramentheorie

Die Dramentheorie ist ein Teilgebiet der Literaturwissenschaft, das alle begrifflichen Systematisierungen und historischen Diskussionen zu dramati-

schen Texten umfasst. Sie beschäftigt sich mit der Form, Funktion und Geschichte der für das Theater geschriebenen Texte, weniger aber mit ihren Aufführungen selbst. Dafür ist eine andere Disziplin, die Theaterwissenschaft, zuständig. Einzelne Problemfelder der Dramentheorie ergeben sich aus spezifischen Fragestellungen: Was ist ein Drama? Worin bestehen die konstitutiven Elemente des Dramas im System der literarischen Gattungen? Wie verhält es sich mit der Wortverwendung im historischen Kontext? Die Dramentheorie ist in diesem Sinn ein Teilbereich der allgemeinen Gattungstheorie, eine spezielle Gattungstheorie also. Auf Aspekte dieser Gattung selbst bezogen interessiert sie sich für Kriterien der Unterscheidung von Genres (Komödie, Tragödie, Tragikomödie, Bürgerliches Trauerspiel usw.). Sie untersucht Organisationsprinzipien des Dramas in systematischer Absicht, also Bauelemente, Stilmittel, Formen und Funktionen der Figurenrede, daneben die verschiedenen Gliederungsprinzipien (Akt, Szene) bis hin zu Bauformen und typologischen Unterscheidungen (offenes vs. geschlossenes Drama). Schließlich erforscht die Dramentheorie die poetologischen Äußerungen von Autoren zur Struktur und Geschichte der Dramatik. Dabei kann es sich um Äußerungen zu eigenen Dramen oder um Überlegungen zur Dramatik anderer Autoren handeln, wie es etwa Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* als Ansammlung von Theaterkritiken praktiziert, die sich bei Gelegenheit zu Befunden mit allgemeingültigem Anspruch ausweiten. Schließlich unternimmt es die Dramentheorie, diese Debattengeschichte philologisch zu rekonstruieren.

Unter Dramaturgie versteht man einerseits die Lehre von der Technik und Kunst des Dramas, wobei Möglichkeiten und Grenzen der theatralischen Umsetzung gewürdigt werden. Sie formuliert also praktische Regeln für die Inszenierung eines dramatischen Texts (Schauplatzwechsel, Wechsel des Bühnenraums u. a.) und poetische Regeln für dessen Anfertigung, so die Lehre von den drei Einheiten, die ein elementares Kriterienbündel für die Aufführbarkeit eines Stücks bereithält. Insofern bedenkt die Dramaturgie auch die Bedingungen zur Steuerung einer beabsichtigten Wirkung. Andererseits bezeichnet das Wort Dramaturgie das Büro und das Tätigkeitsfeld des Dramaturgen, bedingt durch die je historischen, institutionellen und medientechnischen Bedingungen des Theaters und die historischen Interessen eines Regisseurs.

Für Aspekte der Dramen-Analyse interessieren sich unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen: sowohl die Literatur- als auch die Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft. Aspekte der Aufführung und Theatralität eines Stücks gehören im engeren Sinne zum Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft und ihren Teilbereichen Theatergeschichte, Theatertheorie, Dramaturgie und Theaterkritik. Zudem analysiert diese Disziplin einzelne Inszenierungen, so dass man eine theoretische, systematische und historische Theaterwissenschaft unterscheiden kann (Balme 2008, 13; Brincken/Englhart 2008). In dieser *Einführung in die Dramen-Analyse* interessieren in erster Linie Dramen als Texte, damit v. a. die analytischen Kategorien zur Interpretation dieser Texte im historischen Zusammenhang. Beobachtungen zur Aufführungsgeschichte eines Dramas erfordern grundsätzlich andere Zugangsweisen.

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass die Dramentheorie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Gesichtspunkte der Aufführung wenig gewürdigt hat, weil sich die Autoren in erster Linie für den dramatischen Text

Dramaturgie

Theaterwissenschaft

Dichtung vs.
Aufführung

interessierten. Schon Aristoteles hält fest, dass die Aufführung demgegenüber bloß äußerlich sei: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun“ (Aristoteles 1982, Kap. 6, 25). An diesen Befund knüpft noch Lessing an, obwohl die Konzeption seiner Dramen und seine Dramentheorie selbst an die Wirkung auf den Zuschauer gekoppelt sind (Lessing 2003, 703).

3. Konstitutive Merkmale des Dramas im System der literarischen Gattungen

Mimesis von
Wirklichkeit

Aristoteles charakterisiert das Drama als Nachahmung von „handelnde[n] Menschen“ (Aristoteles 1982, Kap. 2, 7). Während sich in der Lyrik der subjektive Bewusstseinsinhalt eines Einzelnen artikuliert, ohne dass dies auf den Umgang mit anderen Personen zurückgeht, ahmen dramatische und epische Texte eine bestimmte Wirklichkeit nach. Diese Nachahmung von Wirklichkeit in einer authentischen Darstellung, gezeigt und gespielt von handelnden Personen, wird erst in der Moderne problematisch, weil hier die Wirklichkeit bzw. das, was man darunter versteht, selbst in Frage steht.

Das Theater lässt die sprachlichen Zeichen der Textvorlage im physischen Sinne real werden, indem es weitere Zeichensysteme einsetzt und damit die fünf Sinne des Menschen ansteuert. Der Zuschauer muss sich das Realisierte nicht mehr vorstellen wie bei der Lektüre, denn es wird ihm als Geschehen tatsächlich vor Augen gestellt: als eine eigene, anschauliche Wirklichkeit im ästhetischen Raum des Theaters, der als solcher bestimmte Grenzen für die reale Präsenz des Stücks festlegt. Seit dem französischen Klassizismus sind die drei Einheiten, die aus diesen Vorgaben abgeleitet wurden, als normativ denunziert worden – durchaus zu Unrecht, denn unter der Prämisse, dass der Inszenierungscharakter auf der Bühne unsichtbar werden soll, erweisen sich die drei Einheiten sogar als „Bedingung der Möglichkeit von Illusion und konsistenter Vollziehbarkeit“ des Geschehens (Landwehr 1996, 39). Erst dadurch wird das Bewusstsein, dass es sich um eine Inszenierung handelt, ausgelöscht, denn nur so kann die Verwechslung der ästhetisch simulierten Realität mit einer tatsächlich möglichen Realität gelingen.

Unmittelbarkeit

Die besondere Stellung des Dramas im System der literarischen Gattungen geht darauf zurück, dass es eine Geschichte auf szenische Weise darstellt, sowohl was das Darstellen als auch das Ergebnis dieses Darstellens betrifft. Dieser Modus signalisiert die spezifische Unmittelbarkeit, die diese Form der ästhetischen Nachahmung gegenüber der Epik suggeriert. Die direkte Konfrontation bewirkt entweder die Identifikation im ernsten oder die eher distanzierte Betrachtung im komischen Genre, bedingt durch das Lachen. Auf jeden Fall aber wird der Rezipient eines Dramas direkt in das Geschehen verstrickt. Erst mit Brechts Abkehr vom aristotelischen Theater soll der Zuschauer durch eine verfremdende Darstellung vor dieser direkten Illusionierung bewahrt werden. Er wird damit auf andere Weise mit der Darstellung konfrontiert: Die auf der Bühne gezeigte Wirklichkeit ist nun veränderbar. Die Distanz durch den Verfremdungseffekt soll eine Kritik an der Wirklichkeit kraft Einsicht in eben diese Veränderbarkeit provozieren.

Gattungen sind Beschreibungskategorien zur systematischen Klassifikation literarischer Texte. Gattungsbegriffe sind deshalb Klassenbegriffe, die aus einer begrenzten Menge gemeinsamer Merkmale von Textgruppen gewonnen werden. Sie sind Konstruktionen, d. h. wissenschaftlich konstituierte Einheiten aufgrund einer bestimmten Theoriebildung. Mit anderen Worten gibt es Gattungen nicht als solche. Gattungen sind vielmehr Ensembles sprachlicher und struktureller Merkmale, die einer Gruppe von Texten gemeinsam sind und diese eine Gruppe zu einem historischen Zeitpunkt von anderen Gruppen unterscheiden. Solche Textgruppenbildungen dienen dazu, die Gesamtheit der literarischen Texte zu ordnen und überschaubar zu machen.

Literarische
Gattungen

Die Schwierigkeiten der Gattungstheorie werden einsichtig, wenn man sich eingeführte Erläuterungen aus der Textgruppe ‚dramatische Texte‘ vor Augen hält. So wird etwa das Lyrische Drama als Drama mit Musikbegleitung, daneben als Ein- oder Zweipersonenstück, schließlich als ein starke Emotionen und Konflikte vorführendes Schauspiel definiert (Burdorf 2000, 506). Die Komödie charakterisiert man als Drama, das über größere Partien eine oder mehrere Zentralfiguren als komisch präsentiert; das Libretto als ein Textbuch, das zur Vertonung bestimmt ist. Die gemeinsamen Merkmale aus der Textgruppe ‚dramatische Texte‘ beziehen sich folglich auf ganz unterschiedliche Aspekte, u. a. auf stoffliche bzw. thematische Kennzeichen: So dominieren in der Komödie komische Personen, meist niedere Figuren nach Maßgabe der Ständeklausel. Neben diesen stofflichen Kriterien spielen formale und (inter-)mediale Kennzeichen für die Zuordnung eines Texts zur Gattung Drama eine Rolle: für das Lyrische Drama die Kürze, für das Libretto die musikalische Aufführung, für die Komödie schließlich der gute Ausgang. Weitere Gesichtspunkte betreffen die Wirkungsabsichten (komisch, lyrisch, musikalisch), nicht zuletzt die epochale Zugehörigkeit, wenn man bedenkt, dass das Lyrische Drama ein bevorzugtes Genre um 1900 bildet. Insgesamt spielen also eine ganze Reihe unterschiedlicher Gesichtspunkte für die Textgruppenbildung eine Rolle.

Schwierigkeiten der
Gattungstheorie

Die Beispiele deuten die Schwierigkeiten an, eine strenge und v. a. überzeitliche Gattungssystematik aufzustellen. Der entscheidende Grund besteht darin, dass literarische Texte historisch sind: Im literarhistorischen Prozess entstehen immer wieder neue Genres wie das Bürgerliche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts oder das Libretto mit der Begründung der Oper in der Frühen Neuzeit. Die Komödie oder das Drama im Allgemeinen gibt es dagegen seit Beginn der schriftlichen Überlieferung in der griechischen Antike. Die Komödie ist daher insoweit überhistorisch. Anders gesagt gibt es diese Untergattung (der Gattung Drama) aufgrund der Bewahrung gleichbleibender Merkmale bis heute, während das Bürgerliche Trauerspiel mit Hebbel Mitte des 19. Jahrhunderts ausstirbt.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich unterschiedliche Verwendungsweisen des Begriffs ‚Gattung‘ in der Literaturwissenschaft: In übergeordneter, d. h. letztlich auch überzeitlicher Bedeutung ist v. a. die Gattungstrias Epik, Lyrik, Drama grundlegend. Von Gattungen ist aber auch im Blick auf Aussageweisen bzw. Grundformen der Stoffgestaltung die Rede, so dass man eine lyrische Gestaltungsweise von der epischen und dramatischen unterscheidet (Emil Staiger). Von Gattungen spricht man schließlich noch im Blick auf ein-

Gattungsbegriffe

zelne, historisch entstandene Formen, also etwa bei der Tragikomödie, beim Roman oder bei der Novelle, noch weiter differenziert zuletzt bei den spezifisch historischen Varianten solcher Untergattungen wie etwa dem Boulevardstück.

Für diese Uneinheitlichkeit in der Verwendung des Gattungsbegriffs gibt es Gründe: Zum einen geht sie auf die Diskussionen von Platon und Aristoteles über Goethe bis zu den neueren Methoden im 20. Jahrhundert zurück: Bestehende Systematisierungen werden im Prozess dieser Auseinandersetzungen problematisiert und durch neue historische und methodische Konzepte ersetzt. Veränderte historische Kenntnisse erzwingen neue Kriterien und Unterscheidungen. Zum anderen sind literarische Texte allein aufgrund ihres Eigensinns, ihrer spezifischen Individualität unter den jeweils veränderten historischen Umständen kaum nach überzeitlichen Kriterien zu klassifizieren. So entstehen im Laufe der Literaturgeschichte zu bestimmten Zeitpunkten neue Varianten, genauer gesagt Genres wie z. B. das Rührende Lustspiel Mitte des 18. Jahrhunderts.

Gattungsdiskussion
in der Antike

Trotz dieser historischen Variabilität der Formen kann man Kriterien benennen, die eine soweit überzeitliche Klassifikation nach Gattungen ermöglichen. Daraus leitet sich die sog. Gattungstrias ab, die erwähnte Unterscheidung nach Epik, Lyrik und Drama. Prominente Stationen dieser Diskussion sind die *Poetik* von Aristoteles und Goethes Überlegungen zu den ‚Naturformen der Poesie‘. Aristoteles formuliert drei Ansätze zur Bestimmung von Gattungen: erstens nach den Mitteln der Darstellung (Vers/Rhythmus, z. B. die Verwendung des Hexameters für das Epos), zweitens nach den Gegenständen der Darstellung (hohe/gute, gleichstehende, niedere/schlechte Personen, z. B. gute Personen für die Tragödie), drittens schließlich nach dem Modus der Darstellung, also nach dem sog. Redekriterium. Aristoteles unterscheidet dabei zwei Formen: Die dargestellten Personen reden (Tragödie, Komödie), oder der Dichter spricht in eigener Person, gemischt mit Personenrede (Epos nach dem Vorbild Homer). Die Lyrik kommt nicht vor, denn die dritte Möglichkeit, die reine Rede des Dichters, wird von Aristoteles nicht erwähnt.

Gattungstrias

In der Gattungsdiskussion etabliert sich die Gattungstrias erst im Lauf des 18. Jahrhunderts. Noch die Diskussionen im 17. Jahrhundert haben dafür keinen Ansatz. Kanonisch wird sie durch Goethes Unterscheidung von „Dichtarten“ und „Naturformen der Poesie“ in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* (1819): Zu den „Dichtarten“ rechnet Goethe u. a. „Allegorie, Ballade [...] Elegie, Epigramm [...], Roman“, also historische Varietäten, die kaum vollständig aufzuzählen sind. Demgegenüber gibt es „nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*“ (Goethe 1982, 187). Diese Unterscheidung führt dann zur Diskussion funktionaler Differenzen, so im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in der gemeinsamen Arbeit *Über epische und dramatische Dichtung* (1797): Der Epiker trägt eine „Begebenheit als vollkommen vergangen“ vor, der Dramatiker präsentiert sie dagegen als „vollkommen gegenwärtig“ (Goethe/Schiller 1977, 521).

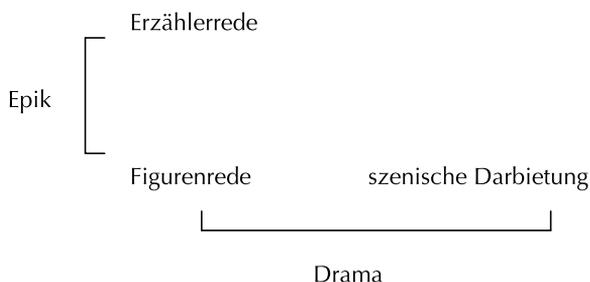
Gattung – Genre

In der langwährenden Diskussion über literarische Gattungen kristallisieren sich drei Ebenen der Beschreibung heraus. Von Gattungen ist im Sinne

einer überhistorischen Klassifikation der drei Darstellungsformen Epik, Lyrik und Drama die Rede. Als Genre werden dagegen Untergattungen bzw. historische Gruppenbildungen von Texten erfasst, wobei zwischen eher systematischen (z.B. Tragikomödie) und eher historischen Aspekten unterschieden werden kann (z.B. Bürgerliches Trauerspiel). Die Bildung von Genres erfolgt durch Angabe zusätzlicher Merkmale: Stoff, Organisation der Handlung, Rolle der anderen Künste wie der Musik. Die unterste Ebene bildet der Einzeltext mit entsprechenden Hinweisen der Zugehörigkeit zu einer Gattung, so Schillers *Don Carlos* mit dem Untertitel *Ein dramatisches Gedicht*. Dabei ist stets die historische Terminologie zu beachten: Schiller signalisiert hier den Aspekt der Dichtung gegenüber den Prosadramen der Aufklärung.

Das Drama präsentiert eine Geschichte auf unmittelbare Weise. Während sich in epischen Texten der Erzähler – wie erkennbar auch immer er ist – als vermittelnde Instanz zwischen Erzählen/Erzähltem und Leser äußert, agieren und sprechen im Drama Figuren, ohne dass eine vergleichbare Instanz der Vermittlung spürbar wird. Diese Unmittelbarkeit teilt das Drama mit der Lyrik, in der sich ein Ich direkt ausspricht. Unterschiede zwischen Lyrik und Drama bestehen wiederum darin, dass im Drama die Figuren in einer bestimmten Situation, also mit Bezug auf konkrete Umstände sprechen. Dies ist in der Lyrik meist nicht der Fall, insofern sich das lyrische Ich ohne Rücksicht auf solche Hintergründe äußert. Lyrik ist demnach als Einzelrede in Versen zu bestimmen, die nicht episch und nicht dramatisch sind (Fricke/Stockler 2000, 498f.).

Diese Überlegungen liefern weitere Unterscheidungskriterien von lyrischen gegenüber epischen und dramatischen Texten: Die monologische Rede unterscheidet die Lyrik von der primär dialogischen Rede im Drama. (Monologe sind im Drama damit natürlich nicht ausgeschlossen.) Im Unterschied zur situationsbezogenen Rede verschiedener Figuren in wechselnden Konfigurationen wird die Einzelrede der Lyrik meist nicht von ihren Umständen geprägt. Lyrische Texte sind genau deshalb nicht primär auf Aufführbarkeit hin angelegt. Auch das Drama lässt seine Figuren nicht selten in Versen sprechen. Lyrik und Drama unterscheiden sich insgesamt darin, dass die strukturell einfache Zeilenrede des lyrischen Ich von der strukturell komplexen Rede in Epik und Drama abzugrenzen ist: In epischen und dramatischen Texten wird das Sprechen eben durch die Konstellation der Figuren perspektiviert. Den Stellenwert des Dramas im Verhältnis zur Epik veranschaulicht folgende Graphik:



(Asmuth 1990, 12)

Konstitutive
Merkmale der
Gattungen

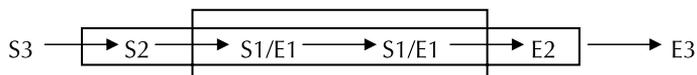
Figurenrede gibt es demnach sowohl in dramatischen als auch in erzählerischen Texten. Im Drama ist der Dialog jedoch die „sprachliche Grundform“, denn hier stellen sich die Figuren als Redende selbst dar (Pfister 1988, 23). Gibt es Figurenrede in Lyrik oder Epik nur als fakultatives Gestaltungsmittel unter anderen, ist sie im Drama „der grundlegende Darstellungsmodus“ (ebd., 24) – dies auch im Sinne einer gesprochenen Handlung. Gemeint ist damit der Vollzug eines Akts durch Sprechen in einer konkreten Situation. Im Unterschied zum philosophischen Dialog, der sich der Erschließung einer grundsätzlichen Fragestellung widmet, indem er von den Umständen der Äußerung in der Regel absieht, funktioniert das sprechende Handeln im Drama als Sprechakt: als Versprechen, als Drohung oder als Überredung.

4. Das Kommunikationssystem des Dramas

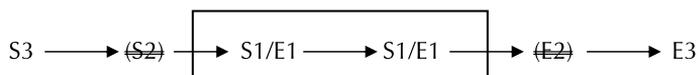
Kommunikation bezeichnet ein Verhalten oder ein Handeln mit dem Ziel, bei einem Gegenüber Veränderungen herbeizuführen (Rusch 2000). Kommunikative Akte werden vollzogen, indem man Sprache, Laute, Gebärden, Gesten und Mimik einsetzt – insgesamt also durch Zeichen, die ein Akteur zeigt bzw. aufführt, um bestimmte Absichten zu verfolgen. Dies geschieht mit dem Ziel, den Zustand, das Verhalten oder Handeln einer anderen Person im Wissen, in ihren Einstellungen, Werthaltungen, Stimmungen, Fähigkeiten und Fertigkeiten zu verändern.

Kommunikations-
modelle

Die elementare Form eines Kommunikationsmodells besteht darin, dass ein Sender (S) durch Gebrauch von Zeichen einem Empfänger (E) eine Botschaft übermittelt. Das Kommunikationsmodell erzählerischer Texte lässt sich dann mit Pfister (1988, 20–22) folgendermaßen beschreiben: Ein realer Autor (S3) erfindet einen Erzähler (S2), der Figuren als Sender und Empfänger (S1/E1) erfindet, um damit den fiktiven Leser (E2), der im epischen Text vom Erzähler (S2) angesprochen wird, als Stellvertreter des empirischen Lesers (E3) zu adressieren:



In dramatischen Texten dagegen sind die Positionen S2 und E2 nicht besetzt, denn hier fällt das vermittelnde Kommunikationssystem aus:



Genau dieser Wegfall erzeugt den „Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit“ (ebd., 23). Der Verlust an kommunikativem Potential wird in Dramen auf unterschiedliche Weise ausgeglichen: zum einen durch die theatralischen Codes und Kanäle, die teilweise die Funktion S2 – E2 übernehmen können; zum anderen durch Verlagerung auf das innere Kommunikationssystem, indem beispielsweise S1/E1 den Zuschauer E3 anreden, wie es im Sprechen *ad spectatores* geschieht. Schließlich können narrative Verfahren die Funktionsstelle S2 im Drama übernehmen: etwa durch den Chor in der

antiken Tragödie oder mittels Figuren, die wie im Prolog außerhalb der Handlung angesiedelt sind.

Insoweit im Drama das vermittelnde Kommunikationssystem S2 – E2 fehlt, spricht man von seiner Absolutheit: „Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich. Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet [...]; keineswegs dürfen sie [die Worte] als vom Autor herrührend aufgenommen werden. [...] Sowie wenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, so wenig ist sie Anrede an den Zuschauer“ (Szondi 1963, 15; kritisch dazu Korthals 2003, 104 ff.). Im absoluten Drama, das vom Drama des französischen Klassizismus als Norm ausgeht, erscheint das Spiel so, als laufe es ohne Bezug auf den Zuschauer ab. Dieser Eindruck schlägt sich in der Rede von der ‚vierten Wand‘ nieder. Spätestens in der Moderne wird diese Absolutheit durch variantenreiche Formen der Episierung irritiert oder gar aufgehoben.

Absolutheit

5. Das Drama als plurimediale Darstellungsform – Verhältnis von Text und Inszenierung

Auf der Bühne steuert das Drama als „szenisch realisierter Text“ (Pfister 1988, 24) alle fünf Sinne des Menschen an, vornehmlich das Hören und Sehen: So hört der Zuschauer eine Figur sprechen, wobei der Stil, die Stimmqualität, die Art und Weise der Artikulation (Gesang, Flüstern) und die Situation diese Rede nuancieren. Daneben vernimmt er weitere akustische Zeichen: Texte aus Bühnenlautsprechern, Geräusche oder Musik, die während der Aufführung zur Untermalung oder als Bestandteil der Handlung erklingen. Zudem kann der Zuschauer mit Schrifttafeln oder Spruchbändern im Bühnenraum konfrontiert werden, dies neben anderen visuellen Zeichen, zu denen die Physiognomie, die Maske und das Kostüm einer Figur gehören, aber auch die Bühne selbst (Bühnenbild samt Beleuchtung, Requisiten, Projektionen und alle anderen sichtbaren Elemente). Der polnische Theatersemiotiker Tadeusz Kowzan hat in diesem Zusammenhang den Theatercode als ein System von 13 Zeichenkomplexen beschrieben: word, tone, mime, gesture, movement, make-up, hair-style, costume, properties, settings, lighting, music, sound effects (Krieger 2004, 80; Esslin 1989, 53–56, 106 f.).

Fünf Sinne

Als ‚szenisch realisierter Text‘ nutzt das Drama folglich nicht allein sprachliche Codes wie reine Lesetexte (z. B. Romane), denn es setzt vielmehr auch außersprachliche Zeichen ein. Unter dem Code versteht man ein System von Regeln, das die Deutung von Zeichen erlaubt: eine Art Dechiffrierschlüssel zur Einsicht in die Bedeutung einer Zeichenverwendung. Der Zeichenvorrat eines Senders überschneidet sich mit dem Zeichenvorrat eines Empfängers, so dass über diesen gemeinsamen Code Inhalte ausgetauscht werden können. Zeichentheoretisch formuliert ist der Code also diejenige Größe, die eine Verbindung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung herstellt. Diese Verbindung entsteht, indem einem Zeichen durch einen Zeichenbenutzer Bedeutung zugeschrieben wird. Der Code ist daher kaum als feste Größe zu bestimmen, weil er auf einer kulturellen Übereinkunft basiert und damit historisch wandelbar ist. (Am Beispiel der Mode leuchtet dieser

Codes – Kanäle

Sachverhalt unmittelbar ein.) Wie die Aufführung selbst stellt der Einsatz aller außersprachlichen Codes in der theatralischen Umsetzung eine Interpretation der Textvorlage dar.

Die fünf Sinne des Menschen (Sehen, Riechen, Fühlen, Schmecken, Hören) dienen als Kanäle der Informationsübertragung (Übersicht Pfister 1988, 27). Ein ‚szenisch realisierter Text‘ s(t)imuliert für die Zeit der Aufführung damit die menschliche Sinneswahrnehmung. In erster Linie ist hier zwischen verbalen und nicht-verbalen Codierungen auf der Ebene des Sendersystems Figur/Bühne zu unterscheiden, so dass zusätzliche Informationen über die sprachlichen Mitteilungen hinaus durch die Statur, die Physiognomie oder die Maske einer Figur geliefert werden. Durch ihre Gestik und Mimik, ihre Position und Interaktion in einer bestimmten Situation an einem konkreten Ort, d.h. auch durch die Choreographie ihrer Bewegungen, erfährt der Zuschauer etwas über die handelnde Person auf der Ebene der optischen Codierung.

Institution Theater

Dieser Einsatz verschiedener Zeichensysteme markiert den einen Aspekt, das Drama als plurimediale Darstellungsform zu charakterisieren. Der zweite Aspekt bezieht sich auf Institutionen, Funktionen und Gruppen, die an einer Theateraufführung beteiligt sind, wobei deren Interessen wiederum institutionell, ästhetisch und sozial bedingt sind. Orientiert man sich an den Rubriken in der Textanthologie zur *Theorie des Theaters* (Lazarowicz/Balme 1991), sind folgende Gesichtspunkte relevant: die Schauspielkunst (Ausbildung, Beruf u. a.), die Regie und ihr Apparat (Dramaturgie, Maske usw.), das Theaterstück selbst, der Bühnenraum und das Bühnenbild (samt dazugehöriger Technik), schließlich die Formen der intratheatralen Kommunikation (Verhältnis zum Zuschauer) und die Frage nach dem Theater als einer moralisch-pädagogischen Anstalt, die sich auf das Volkstheater oder das politische Theater beziehen kann. Nicht zuletzt gehört die Performanz des Theaters und dabei die Frage nach dem Paratheater zu diesem Komplex: Gemeint sind damit die zusätzlichen bzw. angrenzenden Aspekte, etwa die Funktion des Theaters als Psychotherapie oder als Happening.

Die Plurimedialität des Dramas – als Differenzkriterium und als Informationsüberschuss gegenüber Epik und Lyrik – betrifft daher insgesamt folgende Aspekte: Zunächst ist der dramatische Text selbst bereits mehrschichtig, insofern er auf die Aufführung hin konzipiert ist, aber auch, insofern bereits in seiner mündlichen Aktualisierung eine Reihe nichtsprachlicher Variablen wirksam werden. Darüber hinaus erscheint seine Struktur durch den Einsatz anderer Zeichensysteme synästhetisch, weil im inszenierten Text, der immer eine konkretisierende Interpretation der Textvorlage darstellt, verschiedene Codes gleichzeitig wirken.