

Bernhard Asmuth

Einführung in die Dramenanalyse

Siebte Auflage

J.B.METZLER

Sammlung Metzler



J.B.METZLER

Sammlung Metzler
Band 188

Bernhard Asmuth

Einführung in die Dramenanalyse

7., aktualisierte und erweiterte Auflage

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Der Autor:

Bernhard Asmuth, Professor im Ruhestand am Germanistischen Institut der Universität Bochum.

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

ISBN 978-3-476-17188-7
ISBN 978-3-476-05237-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-05237-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2009 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2009
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

INHALT

I. WESENTLICHE ELEMENTE DES DRAMAS	1
Fragwürdige Bestimmungen 1 – Die Komplexität des Dramas und die sechs Elemente des Aristoteles 3 – Handlung 4 – Figurenrede 8 – Sinnliche Darbietung 10 – Rollenspiel 13	
II. HINWEISE ZU TEXTAUSGABEN UND SEKUNDÄRLITERATUR .	15
Die verschiedenartigen Textausgaben 15 – Wege zur Sekundärliteratur 16 – Arten der Sekundärliteratur nach Sachbereichen 18	
III. TITEL UND ARTEN DES DRAMAS	20
Titel 20 – Darbietungsarten 22 – Sechs Unterscheidungen zwischen Tragödie und Komödie 24 – Reibungen zwischen Standes- und Ausgangskriterium 28 – Reibungen zwischen Moralitäts- und Ausgangskriterium 31	
IV. DIE GLIEDERUNG DES DRAMAS	37
Die Problematik von Akt und Szene 37 – Die klassizistische Regelung von Personenzahl und Auftrittsfolge 40 – Konventionen der Redelänge 42 – Zur Anlage der quantitativen Untersuchung 44 – Geschlossene und offene Form 48	
V. NEBENTEXT, EPISCHES UND DIE KOMMUNIKATION MIT DEM PUBLIKUM	51
Bühnenanweisungen und anderer Nebentext 51 – Drei Arten des Epischen im Drama 53 – Begriffliche Schwierigkeiten im Zusammenhang des epischen Theaters 54 – Arten der Kommunikation im Drama 58	
VI. DIE GESTALTUNG DER FIGURENREDE	62
Die Strukturierung durch Redeziele und Gesprächsthemen 62 – Die Situationsgebundenheit 63 – Mündlichkeit, Spontaneität und Störanfälligkeit gesprochener Sprache 66 – Die Beziehung der Gesprächspartner 68 – Der Redestil der Personen 69 – Probleme der Dialoganalyse 72 – Die Dramensprache zwischen rhetorischer Kunst und Natürlichkeit 75 – Der Vers im Drama 78 – Zusatzfunktionen der Figurenrede aufgrund ihrer Monopolstellung 81 – Der Monolog 82	
VII. DIE PERSONEN	85
Verfahren der Personendarstellung 85 – Eigenschaftsarten und ihr Vorkommen im Drama 87 – Die Begriffe Person, Figur, Charakter und Typus 90 – Wertmaßstäbe des Aristoteles und neuere Bewertung der Charaktere 93 – Die Personenkonstellation und ihr Einfluß auf die Eigenschaften 96 – Die Personen als Verkörperungen von Handlungsfunktionen 99	

VIII. EXPOSITION UND VERDECKTE HANDLUNG	102
Separater Prolog und handlungsinterne Exposition 102 –	
Aufgabe und Gegenstände der Exposition 103 – Wider-	
sprüchliche Auffassungen zur Exposition beim offenen	
Drama 105 – Die Erstreckung der Exposition 105 – Der	
Eröffnungsdreischritt von dramatischem Auftakt, eigent-	
licher Exposition und »erregendem Moment« 106 – Be-	
richtete bzw. verdeckte Handlung 109	
IX. WISSENSUNTERSCHIEDE	114
Die Vorausdeutung als Mittel dramatischer Spannung und	
ihr Zusammenhang mit mantischem Glauben 115 – Zu-	
sammenfassendes über Arten der Vorausdeutung 121 –	
Die dramatische Ironie 122 – Intrige und Verstellung	
123 – Gliederungsbegriffe im Zusammenhang von Wis-	
sensunterschieden 129 – Anagnorisis und Peripetie 131 –	
Das analytische Drama 131	
X. ASPEKTE DES HANDLUNGSZUSAMMENHANGS	135
Der Rangstreit zwischen Handlung und Charakteren 135 –	
Typologisierungen im Umkreis von Charakter und Hand-	
lung 137 – Parteien- und Urteilskonflikt 141 – Der inne-	
re Konflikt 143 – Historische Konflikttypen 146 – Die	
Kausalität des Handlungsverlaufs, speziell in Lessings	
»Emilia Galotti« 149 – Die Antinomie von Freiheit und	
Notwendigkeit nach Kant 153 – Begriffspaare zur Ab-	
stufung der Handlung 156	
XI. DAS DRAMA ALS SINNZUSAMMENHANG	161
Sentenzen und Reflexionen 161 – Wertungen und Wer-	
te 168 – Symbole, vielsagende Metaphern und anderes	
Mehrdeutige 170 – Der »Eigen-Sinn« poetischer Form 174	
– Historisches Kollektivbewußtsein und literarische Ein-	
flüsse 175 – Der leitende Sinn bzw. Zweck 177 – Die	
Handlung unter dem Gesichtspunkt der Sinnerfüllung 180	
XII. DIE AUFFÜHRUNG UND IHRE ILLUSIONSWIRKUNG	183
Die Wichtigkeit der Aufführung 183 – Die Arbeitstei-	
lung zwischen Dramatiker, Regisseur und Schauspiel-	
lern 185 – Die schauspielerischen Mittel 187 – Die Büh-	
nenmittel und ihr Zusammenwirken im Bühnenbild 189 –	
Bühnenformen in ihrem Verhältnis zum Zuschauerraum	
191 – Der beschränkende Einfluß der Aufführungsbedin-	
gungen auf Ort und Zeit der Handlung 192 – Exkurs zur	
Bedeutungsgeschichte und zu drei Arten der Illusion 195	
– Postdramatisches und dramatisches Theater 201	
LITERATURVERZEICHNIS	207
PERSONENREGISTER	222
SACHREGISTER	227

VORWORT

Daß man Theater für Teufelswerk hielt, ist lange her. (Vgl. S. 11.) Heute, wo selbst der Papst Schauspieler gewesen sein darf, verlangt die Beschäftigung mit dem Drama nach keiner Rechtfertigung. Nicht *warum*, sondern *wie* es hier behandelt wird, dürfte vorab interessieren.

Das Buch ist nach folgenden Gesichtspunkten angelegt:

1. Es will an die Dramenanalyse heranführen. Deshalb vermittelt es besonders Kenntnisse und Gesichtspunkte, die sich in konkrete Arbeitsaufgaben umsetzen lassen. Dabei wird größtenteils gängiges Gedankengut klärend aufgearbeitet, gelegentlich weniger bekanntes zugänglich gemacht, in einigen Punkten (Vorausdeutung, Intrige, Konflikt, Illusion) auch neues angeboten.
 2. Im Vordergrund stehen Erkenntnisse, die für das Drama im allgemeinen bzw. für Dramen verschiedener Arten und Zeiten gelten. Die historischen Formen und Theoreme sind allerdings mitberücksichtigt, insoweit sie für die Folgezeit Modellcharakter gewannen und für heutige Auffassungen und Mißverständnisse verantwortlich erscheinen. In diesem Zusammenhang wird besonders auf die grundlegende »Poetik« des Aristoteles ständig verwiesen.
 3. Lessings »Emilia Galotti« (1772) dient durchgängig als Hauptbeispiel, um die Aufmerksamkeit zu bündeln und die vorgetragenen Ergebnisse besser überprüfbar zu machen. Dieses bürgerliche Trauerspiel ermöglicht Verknüpfungen mit dem älteren wie dem modernen Drama und überdies auch mit der Dramentheorie, zu der sich Lessing so umfassend wie kaum ein anderer deutscher Dramatiker geäußert hat. Eine erschöpfende Analyse der »Emilia Galotti« ist allerdings nicht angestrebt.
 4. Mit Rücksicht auf die Analysepraxis wird nicht von der – veränderlichen – Aufführung ausgegangen, in der sich das Drama erst vollendet, sondern von dem feststehenden, leichter zugänglichen und intersubjektiv besser vergleichbaren gedruckten Text. Die zwölf Kapitel sind so weit wie möglich in der Reihenfolge angeordnet, in der sie für den lesenden Analytiker eines Dramas bedeutsam werden. Der Aufführung ist das Schlußkapitel vorbehalten. Die Kapitel VII und IX bis XI sind auch für die Analyse von Erzählliteratur verwendbar.
 5. Die graphische Anordnung mag das Buch auch dem eiligen Leser erschließen. Engzeilige Passagen können, soweit es sich nicht um Zitate handelt, bei erstem Lesen übergangen werden. Dann halbiert sich das Lesepensum.
- Die Anregung zu diesem Buch gab 1973 Uwe Schweikert als Lektor des Verlags. Mein Kollege Horst Belke hat das Manuskript gelesen und durch seine Anmerkungen viele Verbesserungen bewirkt. 1986 erschien eine koreanische Übersetzung. Eine italienische erstellte 1996 Alessia Bartolini als Teil ihrer Dissertation an der Universität Pisa.

Bochum, Mai 1979/März 1997

B. A.

»Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke, und mit der Aufführung desselben, weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.« (Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 80. Stück)

»Was nun das Maaß betrifft, in welchem der dramatische Dichter als Individuum gegen sein Publikum heraustreten darf, so läßt sich hierüber wenig Bestimmtes feststellen. Ich will deshalb im Allgemeinen nur daran erinnern, daß in manchen Epochen besonders auch die dramatische Poesie dazu gebraucht wird, um neuen Zeitvorstellungen in Betreff auf Politik, Sittlichkeit, Poesie, Religion u. s. f. einen lebendigen Eingang zu verschaffen.« (Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik III, in: Sämtliche Werke, hrsg. H. Glockner, Bd. 14, 1964, S. 508 f.)

»der Despotismus befördert keine Wechselreden«. (Goethe angesichts des Fehlens von Dramen in der persischen Literatur in: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans, Weimarer Ausgabe, Bd. 7, S. 121)

»Und wenn sich das deutsche Theater erholen will, so muß es auf den jungen Schiller, den jungen Goethe des *Götz* und immer wieder auf Gotthold Ephraim Lessing zurückgreifen: dort stehen Sätze, die der Fülle der Kunst und dem Reichtum des Lebens angepaßt, die der Natur gewachsen sind.« (G. Hauptmann, Die Ratten, Akt III, Äußerung des jungen Spitta)

I. WESENTLICHE ELEMENTE DES DRAMAS

Eine Einführung in die Dramenanalyse läßt in erster Linie Vorschläge für die textanalytische Praxis erwarten. An dieser Erwartung gemessen, mag die Frage, was ein Drama überhaupt ist oder, wie Goethes Wilhelm Meister sie stellt, »was zum Wesen des Schauspieles gehört und was nur zufällig dran ist« (Theatralische Sendung II 2; nach Grimm, Dramentheorien I, S. 180), allzu theoretisch oder gar überflüssig erscheinen. Andererseits bewegt sich jede Analysepraxis ohne hinlängliche Klarheit über ihren Gegenstandsbereich auf schwankendem Boden. Die wesentlichen, d. h. notwendigen, Elemente des Dramas sind aber durchaus nicht jedermann klar. Selbst die Äußerungen, die man dazu in der Forschungsliteratur findet, sind weitgehend einseitig oder gänzlich fragwürdig.

Fragwürdige Bestimmungen

Hauptursache der Verwirrung sind Grenzverwischungen zwischen dem Drama im Sinne des poetologischen Allgemeinbegriffs und dem historisch konkreten Einzeldrama. Im folgenden wird davon ausgegangen, daß das Drama zwar immer geschichtlich in Erscheinung tritt, daß es im Sinne des Allgemeinbegriffs als Summe seiner wesentlichen Merkmale dagegen zeitlos ist, sich in den rund zweieinhalb Jahrtausenden seiner nachweisbaren Geschichte jedenfalls kaum verändert hat. Ähnlich wie die Erzählliteratur (Epik) ist es in seiner grundlegenden Eigenart an keine bestimmte Epoche gebunden. Als ahistorische oder besser überhistorische Gattung unterscheidet es sich von seinen historisch gebundenen Arten (Untergattungen), wie etwa der Tragödie, grundsätzlich und nicht nur als Oberbegriff. Diese Prämisse erscheint der terminologischen Klarheit halber notwendig. Sie ist kein Freibrief für unhistorische Dramenanalysen. Das terminologisch bzw. gattungstheoretisch Wesentliche kann sich als für den Sinngehalt eines Einzeldramas durchaus nebensächlich herausstellen.

Wer die genannte Prämisse akzeptiert, dem muß jede geschichtlich geprägte Wesens- bzw. Begriffsbestimmung des Dramas vom Ansatz her unzureichend erscheinen. Verständlicherweise richtet jeder seine allgemeine Vorstellung vom Drama an den Stücken aus, die er kennt; aber wenn er das ihnen Gemeinsame abstrahierend herausgreift, erreicht er die allgemeine Eigenart immer nur annäherungsweise.

Besonders fragwürdig gerät ein geschichtlich beschränktes Verständnis der Gattung Drama, wenn eine historische Sonderform zur Norm erhoben wird. So gehorchten Dramatik und Dramentheorie des 16. bis 19. Jh.s weitgehend antiken Mustern. Daß weder die formalen Merkmale (fünf Akte, drei Einheiten; Näheres dazu später) noch die Handlungsschemata der klassischen Tragödie und Komödie das Drama schlechthin ausmachen, hat die Dramenproduktion des 20. Jh.s zur Genüge erwiesen.

Fragwürdig ist auch der gelegentlich zu beobachtende Versuch, das Wesen des Dramas aus seiner sprachlichen Bezeichnung abzulesen, speziell aus den Bedeutungsschwerpunkten der Wörter »Drama« und »dramatisch«, wie sie bei metaphorischer Verwendung zutage treten. Als dramatisch oder gar als Drama im übertragenen Sinn gelten etwa die Endphase eines sportlichen Wettkampfs, eine Verbrecherjagd im Kriminalroman, die schnelle und verwickelte Ereignisfolge einer Novelle, überhaupt ein »leidenschaftlich-bewegtes, aufregendes Geschehen« bzw. »die Bewegtheit, Spannung eines Geschehens« (Brockhaus Enzyklopädie). Eben diese Bewegtheit oder Spannung würde dann auch das Wesen des eigentlichen Dramas ausmachen. Dieser Ansatz zeigt indes nur, daß der normalsprachliche Begriff »Drama«, in den spezielle historische Erfahrungen und ästhetische Qualitätserwartungen einfließen, mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff »Drama«, dem Inbegriff der transhistorischen Gattungsmerkmale, nicht gleichgesetzt werden darf. Normalsprachliche Begriffe offenbaren gerade bei metaphorischer Verwendung weniger das Wesen der jeweiligen Sache an sich als deren affektive Seite, das, was sie für den Menschen bedeutsam macht.

Auch der Züricher Germanist Emil Staiger, der mit seinem Buch »Grundbegriffe der Poetik« (zuerst 1946) den Anspruch einer überzeitlichen Gattungstypologie erhob, hat – mit ähnlichem Ergebnis – im Grunde nur die heutige Sprach- bzw. Begriffskonvention festgeschrieben. Er argumentiert auf der Grundlage der phänomenologischen »Wesensschau« des Philosophen Husserl und letztlich in der Tradition Platons, dem die konkreten Erscheinungen weniger galten als die hinter ihnen vermuteten Ideen oder Urbilder. Staiger hebt von den Gattungen Lyrik, Epik und Drama die ihm wichtigeren »Ideen« des Lyrischen, Epischen und Dramatischen ab. Diese begreift er als stilistische und anthropologische Kategorien. Das Wesen des lyrischen Stils nennt er »Erinnerung«, das des epischen »Vorstellung« und das des dramatischen »Spannung«. Die sonst übliche Betrachtungsweise stellt er bewußt auf den Kopf, indem er verlangt, »daß das Dramatische nicht vom Wesen der Bühne her verstanden wird, sondern umgekehrt die historische Einrichtung der Bühne aus dem Wesen des dramatischen Stils« (S. 143 f.).

Die bisher besprochenen Ansätze erwiesen sich als fragwürdig, weil sie offen oder versteckt von historisch begrenztem Material ausgingen. Nicht minder problematisch sind etliche Vorschläge, die Eigen-

art des Dramas durch seinen Stellenwert im Rahmen der (so erst seit dem 18. Jh. fest etablierten) drei poetischen Gattungen zu gewinnen. Zumindest diejenigen Bestimmungen, die sich am Systemzwang außer-literarischer Bezugsgrößen ausrichten, führen in der Regel zu Gewalt-samkeiten und Widersprüchen. So haben Jean Paul und andere nach ihm die Epik mit der Vergangenheit, die Lyrik mit der Gegenwart und das Drama mit der Zukunft in Verbindung gebracht, während Goethe und Schiller in ihrem Beitrag »Über epische und dramatische Dichtung« dem vergangenheitsorientierten Epos das Drama richtiger als gegenwartsbezogen gegenüberstellten. (Das schließt die Zukunfts-ausrichtung nicht aus. Aber die hat, aus der Sicht der handelnden Personen ebenso wie aus der des gespannten Lesers, auch die epische Handlung.) Wenig überzeugend wirkt auch die von Hegel und Vi-scher vorgenommene Zuordnung. Sie erklärten die Lyrik für subjek-tiv, die Epik für objektiv, das Drama für subjektiv-objektiv. Zu die-sen und weiteren, z. T. noch willkürlicheren Spekulationen vgl. Kay-ser (S. 334 f.), Wellek/Warren (S. 247 f.) und W. V. Ruttkowski (Die literarischen Gattungen, 1968, S. 34–37).

Die Komplexität des Dramas und die sechs Elemente des Ari-stoteles

Alle bisher besprochenen Bestimmungen kranken daran, daß sie von sekundären Merkmalen ausgehen, die das Drama nicht begründen, sondern sich erst aus ihm ergeben oder sich eher zu-fällig mit ihm verbinden. Aber auch die Erklärungen, die sich auf die wirklich grundlegenden Elemente stützen, stellen nicht ohne weiteres zufrieden. Sie sind vielfach einseitig, insofern sie nur ein oder zwei Elemente erfassen oder die nicht unbedingt wichtigsten in den Vordergrund rücken. Das Drama ist auch in seiner allgemeinsten Eigenart ein komplexer Gegenstand, der jede unvollständige oder falsch gewichtete Definition Lügen straft.

Das hat schon der griechische Philosoph Aristoteles (384–322 v. Chr.) erkannt. In seiner kleinen »Poetik«, der bis heute bedeutendsten Dichtungs- und besonders Dramentheorie, nennt er in Kapitel 6 sechs Elemente. Zwar beansprucht er sie für die Tragödie seiner Zeit, doch können sie, wenn man das letzte Element nicht als notwendig, sondern als möglich ein-stuft, auch für das Drama im allgemeinen gelten. Die sechs Be-standteile, die laut Aristoteles jede Tragödie haben muß, sind *mythos* (Handlung), *ethe* (Charaktere; Einzahl: *ethos*), *lexis* (Rede, Sprache), *diánoia* (Gedanke, Absicht), *opsis* (Schau, Szenerie) und *melopoiia* (Gesang, Musik). Julius Caesar Scali-

ger übersetzte sie in seiner Renaissancepoetik von 1561 (S. 18 b) als »fabulam, mores, dictionem, sententiam, apparatus, melodiam«. Nach Aristoteles beziehen sich die ersten beiden Elemente sowie die *dianoia* auf das, was dargestellt wird, die restlichen auf Art (Szenerie) und Mittel (Sprache, Gesang) der Darstellung. A. Ch. Rotth nannte 1688 die drei inhaltlichen Elemente »wesentlich«, die drei formalen »zufällig« (Poetik des Barock, hrsg. v. M. Szyrocki, 1977, S. 184 und 191).

Im folgenden sei auf der Basis der drei tatsächlich wichtigsten, größtenteils formalen Elemente (*mythos*, *lexis*, *opsis*) und unter Berücksichtigung ihres theoriegeschichtlichen Stellenwertes die komplexe Eigenart des Dramas genauer bestimmt. *Ethe* und *dianoia*, als Bestandteile des *mythos* begreifbar (Aristoteles, Kap. 6, übers. Gigon: »in den Handlungen sind auch die Charaktere eingeschlossen«) und im übrigen, wie die Übersetzungen andeuten, mit den meisten Verständnisschwierigkeiten belastet (zu ihrem Wortsinn vgl. Fuhrmann, S. 18), dürfen hier zurücktreten, ebenso das musikalische Element, das, wie gesagt, außerhalb der antiken Tragödie ja ganz fehlen kann.

Handlung

Das Wichtigste im Drama ist nach Aristoteles der *mythos*. Vor allem den Charakteren ordnet er ihn – in Kap. 6 – ausdrücklich über. *Mythos* ist heute Inbegriff eines vorhistorischen, religiös-archaischen Weltbildes oder auch entsprechender neuerer Denkweisen. (Vgl. H. Koopmann [Hrsg.], *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh.s*, 1979.) Aristoteles, dem bescheideneren Ursprungssinn des Wortes (»Erzählung, Geschichte«) verpflichtet, meint damit kaum mehr als den Ereigniszusammenhang, der den Inhalt des Dramas ausmacht und den wir im Anschluß an die lateinische Entsprechung *fabula* als Fabel zu bezeichnen gewohnt sind (nicht zu verwechseln mit der Gattung der äsopischen Tierfabel). Der Blick auf die »mythologische« Sagenwelt, aus der die Tragiker seiner Zeit ihre Themen schöpften, mag mitspielen, ist aber, zumindest bei Bezug auf das Drama im allgemeinen, unwesentlich. Im übrigen betrachtete man in der Antike die Personen und Ereignisse der Mythologie nicht als erfunden, sondern als Zeugen einer geschichtlichen Frühzeit. Daß der *mythos* des Dramas erfunden sein müsse, wie es spätere Theoretiker (z. B. Harsdörffer und Gottsched) im Zusammenhang des sonstigen Wortsinns von *Fabel* verstanden, ist jedenfalls von Aristoteles nicht erkennbar mitgemeint.

Das seit dem 18. Jh. gebräuchliche Übersetzungswort »Handlung« erscheint auf den ersten Blick gut gewählt, zumal Handlung als We-

senselement des Dramas sich auch noch von anderer Seite her nahelegt. Denn auch ›Drama‹, von dem griechischen – genauer gesagt, dorischen – Verb ›dran‹ (tun, handeln) abgeleitet, bedeutet Handlung. (Aristoteles, Kap. 3, übers. Gigon: »Einige leiten denn auch den Namen ›Drama‹ daher ab, daß in dieser Kunst die Menschen handelnd nachgeahmt werden.«) Bei genauerer Prüfung zeigt sich indes, daß ›Handlung‹ als Synonym für *mythos* bzw. als Kennzeichnung des Drameninhalts Probleme aufwirft, weil diese spezifische Bedeutung von dem sonstigen Sinn des Wortes abweicht.

›Handeln‹ hatte ursprünglich die Bedeutung ›mit Händen fassen, bearbeiten‹. »Maurer *handeln*, indem sie sich Backsteine zuwerfen.« (F. Kluge, Etymolog. Wörterbuch der dt. Sprache, 181960) Kaufmännisches Handeln zeigt eine schon abstraktere Spezialbedeutung. Heute bezeichnet Handeln oder Handlung »im *allgemeinen Sinne* jedes tätige Verhalten; im engeren Sinne jedoch nur das bewußte, zielgerichtete, willentliche menschl. Tun, das auf Gestaltung der Wirklichkeit gerichtet ist« (Brockhaus Enzyklopädie). Beide Sinnvarianten umfassen nicht nur die Bearbeitung von Dingen, wie sie die Ursprungsbedeutung nahelegt, sondern auch das sozial-kommunikative Verhalten.

Das Drama ist voller Handlung oder, besser gesagt, Handlungen. Im Vordergrund stehen dabei die sozial-kommunikativen Verhaltensäußerungen. ›Handlung‹ als Übersetzung von *mythos* bzw. *fabula* meint jedoch etwas anderes: nicht die kurzfristige Aktion einer Person, sondern eine ganze Kette von Begebenheiten, an denen meist mehrere Personen beteiligt sind. Aristoteles (Kap. 6) definiert diese Gesamthandlung (*mythos*) als eine »*sýnthesis* [auch: *sýstasis*] *ton pragmatón*«, d. h. als »eine Verknüpfung von Begebenheiten« (Lessing, Hamburg. Dramaturgie, 38. Stück) oder, wie Gigon übersetzt, eine »Zusammensetzung der Handlungen«.

Interessanter als der quantitative Unterschied zwischen einer normalen, punktuellen Handlung und der summativ verstandenen Handlung des Dramas ist jedoch die qualitative Abweichung. Die Handlung im Sinne des zusammenhängenden Geschehensablaufs (*mythos*) erschöpft sich nicht in einer Vielzahl punktueller Handlungen, sie umfaßt auch Begebenheiten, die sich 1. nicht im engeren Sinne, 2. nur mit einiger Mühe oder 3. überhaupt nicht als Handlungen bezeichnen lassen.

Zu 1. Zunächst zu jenen Handlungen, die den engeren Sinn des Wortes überschreiten, die man aber ohne größere Schwierigkeit noch so nennen kann. »Eine Handlung, sagt Batteux, ist eine Unternehmung, die mit Wahl und Absicht geschieht. – Die Handlung setzt, außer dem Leben und der Wirksamkeit, auch Wahl und Endzweck

voraus, und kommt nur vernünftigen Wesen zu.« So berichtet Lessing in seinen »Abhandlungen über die Fabel« (Werke, Hanser-Ausgabe, Bd. 5, 1973, S. 372). Die von ihm wiedergegebene Auffassung des französischen Literaturtheoretikers, die dem oben zitierten engeren Sinn der Brockhaus-Definition entspricht, war Lessing zu eng. Er läßt auch Vorgänge, die ohne Wahl und Absicht zustande kommen, z. B. die Erkenntnis eines Irrtums, als Handlungen gelten. Eine ähnliche Ausweitung erfordert – unter anderen Voraussetzungen – das moderne Drama. Das seit dem 18. Jh. erwachte Interesse für Psychologie führte zur Darstellung auch unter- bzw. unbewußten Tuns (Traumsequenzen). Sozialkritische Dramatiker, z. B. des Naturalismus, brachten auch ziel- und willenloses Handeln auf die Bühne.

Zu 2. Mit einiger Mühe als Handlungen zu bezeichnen sind die Gedanken und Affekte (letztere früher verdeutscht als ›Leidenschaften‹ oder ›Empfindungen‹, heute als ›Gefühle‹) der Personen. Daß sie – mit Rücksicht auf das Publikum – im Drama laut geäußert werden, ändert daran wenig. Hebbel kann sich zwar ein Handeln ohne sie nicht vorstellen, trennt sie aber begrifflich davon. Im Vorwort zu »Maria Magdalene« schreibt er: »Darstellbar ist nun nur das *Handeln*, nicht das *Denken* und *Empfinden*; Gedanken und Empfindungen gehören also nicht *an* sich, sondern immer nur so weit, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden, ins Drama hinein; dagegen sind aber auch Handlungen keine Handlungen, wenigstens keine dramatische, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfindungen, in nackter Abgerissenheit, wie Natur-Vorfälle, hinstellen, sonst wäre ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion.«

Lessing hingegen plädierte für eine auch terminologische Einbeziehung. In seinen »Abhandlungen über die Fabel« notierte er: »Gibt es aber doch wohl Kunstrichter, welche einen [. . .] so materiellen Begriff mit dem Worte *Handlung* verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; in keiner Fabel, als wo der Fuchs *springt*, der Wolf *zerreißet*, und der Frosch die Maus sich an das Bein *bindet*. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewußt wären.« (Werke, Hanser-Ausgabe, Bd. 5, 1973, S. 373)

Im Sinne Lessings bezeichnet man die Gedanken und Gefühle seit dem 18. Jh. gern als innere Handlung. Damit ist allerdings weniger ein einzelner psychischer Vorgang gemeint als die zusammenhängende Entwicklung aller derartigen Vorgänge in einem Drama. Der summarische Begriff ›Handlung‹ (mythos), oft auf die ›äußere Handlung‹ be-

schränkt, wird so ergänzt bzw. differenziert. Auf psychische Vorkommnisse ausgeweitet, findet sich das Wort ›Handlung‹ gelegentlich auch außerhalb der Dichtungstheorie. Sigmund Freud etwa verstand Denken als Probehandeln.

Zu 3. Überhaupt nicht mehr als Handlungen begreifbar, aber doch wesentliche Bestandteile des *mythos* sind Unwetter, Krankheit und dergleichen, also Vorgänge, die keinerlei körperliche oder geistige Tätigkeit der agierenden oder anderer Personen beinhalten oder voraussetzen, sich vielmehr mit Naturgewalt einstellen und den Akteuren nur ein Reagieren übriglassen oder gar nur ein Leiden, »ein nach innen gekehrtes Handeln«, wie Hebbel in seinem erwähnten Vorwort dies nennt. Nicht eigentlich handlungsspezifisch ist auch das zufällige Zusammentreffen mehrerer Handlungen bzw. Personen. (Von der Möglichkeit, in solchen Naturvorgängen und Zufällen ein zielgerichtetes »Handeln« anonymer Mächte, z. B. des Schicksals oder der Gerechtigkeit, zu erkennen, sei hier abgesehen. Sie ist an ein bestimmtes Weltbild gebunden und kann keine allgemeine Geltung beanspruchen.)

Im vorliegenden Zusammenhang hat Manfred Pfister (S. 269f.) eine komplexe Differenzierung vorgeschlagen. Er unterscheidet in punktueller Hinsicht ›Handlung‹ und ›Geschehen‹ und in summativer Hinsicht ›Handlungssequenz‹ und ›Geschichte‹. Das Wort ›Handlung‹ möchte er auf die einzelne Aktion beschränkt wissen. Im Gegensatz dazu ist ihm ›Geschehen‹ die nichtaktionale Begebenheit. Eine klare Trennung wird allerdings dadurch erschwert, daß a) jedes ›Geschehen‹ im Drama Reaktionen nach sich zieht, b) Ereignisse wie Mord oder Folter sowohl als Handlungen wie auch – aus der Sicht der Betroffenen – als Geschehen verstanden werden können, c) ›Geschehen‹ sonst auch als Oberbegriff dient, der Handlung einschließt und d) ›Geschehen‹ sonst auch summative Bedeutung hat. Bei Pfisters summativer Gegenüberstellung entfallen diese Einwände. Die ›Handlungssequenz‹ faßt er nicht als Gegenteil, sondern – zusammen mit Geschehenselementen – als Bestandteil der ›Geschichte‹ auf. Allerdings ergeben sich hier andere Bedenken: ›Geschichte‹ ist als primär historiographischer und epischer Begriff Mißverständnissen ausgesetzt, und Pfister behält dieses Wort (und indirekt damit auch seine drei anderen) im Sinne der oben genannten werkgenetischen Unterscheidung dem Rohstoff vor, während er im Bereich des gestalteten Stoffes (vgl. S. 158 f.) keine Unterscheidungen anbietet. Zu anderen, bekannteren Handlungsabstufungen vgl. Kap. X (S. 156 ff.).

Da die referierte Differenzierung alles in allem mehr Probleme aufwirft als löst, sei hier an dem eingebürgerten Wort ›Handlung‹ als summativer Bezeichnung des Drameninhalts, und zwar des fertig gestalteten, als geringerem Übel festgehalten. Dieses Übel ist auch geringer, als es zunächst erscheinen mochte. Das Wort ›Handlung‹ kennzeichnet nämlich durchaus treffend, daß sich das Drama wesentlich als zusammenhängende Folge menschlichen Handelns darstellt.

Es läßt zwar die nichtaktionalen Faktoren außer acht, doch sind diese nur insoweit von Belang, als sie ihrerseits Handeln auslösen. Was im Drama geschieht, ohne selber Handlung zu sein, ist also zumindest auf Handeln ausgerichtet. Anders gesagt: Das Wort ›Handlung‹ erfaßt den Drameninhalte in seiner eigentlichen Substanz. Was es übergeht, ist etwas schon eher Sekundäres, Akzidentielles, nämlich die zugrunde liegenden Ursachen. Als Ursache, nicht als zentrale Sache kommt auch nichtaktionales Geschehen in Frage. Bezieht man die Ursachen mit ein, so ergibt sich eine Staffelung zwischen engerem und weiterem Gegenstand. Ihr entspricht Pfisters Gegenüberstellung von ›Handlungssequenz‹ und ›Geschichte‹, wenn man von deren Beschränkung auf den ungestalteten Stoff absieht.

Figurenrede

Als zusammenhängende Handlungsfolge unterscheidet sich das Drama von beschreibenden Texten, die ein räumliches Nebeneinander darstellen, ebenso wie von gedanklich-assoziativen (Essay, Lyrik), aber nicht von der Erzählliteratur. Aristoteles (Kap. 23) schrieb dem Epos eine »dramatische Struktur« zu. Auf die Zusammengehörigkeit von Drama und Epik unter dem Gesichtspunkt des gleichartigen Gegenstandes und der wechselseitigen Transformierbarkeit ist seit dem 18. Jh. von Johann Jakob Engel und anderen hingewiesen worden. (Vgl. Scherpe, S. 148, Anm. 53.) Käte Hamburger (Die Logik der Dichtung, 21968, S. 227 ff.) faßt Drama und Epik zu einer dichterischen Grundgattung zusammen, der sie als zweite die Lyrik gegenüberstellt.

Zur Abgrenzung von der Epik bedarf das Drama also einer zusätzlichen Bestimmung. Diese findet sich im Bereich jenes Elements, das Aristoteles ›lexis‹ (Sprache, Rede) nannte.

Umgangssprachlich wird Reden gern als Gegenteil des Handelns verstanden (»Jetzt wird nicht geredet, sondern gehandelt!«). Dabei ist ›Handeln‹ auf außersprachliches Tun oder auf Tätigkeiten eingeeengt, die eine Situation einschneidend verändern. Handeln im weiteren Sinne schließt dagegen das Reden ein. Die neuere Sprachwissenschaft, speziell die von Austin und Searle begründete Sprechakttheorie, versteht das Reden jedenfalls ausdrücklich als Handeln. Im Drama ist es die beherrschende Art des Handelns und zugleich Medium außersprachlicher, z. B. innerer Vorgänge. Das normale Drama ist Sprechdrama.

Zur Unterscheidung von der Epik reicht die sprachliche

Form als solche indes nicht aus, auch nicht die mündliche Form, denn auch das Erzählen erfolgte ja ursprünglich mündlich. Das sogenannte »Redekriterium«, das zur Unterscheidung der dichterischen Gattungen seit der Antike vorrangig bemüht wird (vgl. Scherpe, S. 7 ff.; Pfister, S. 19 ff.), bezieht das redende *Subjekt* mit ein. Maßgebend wurde die Äußerung Platons, »daß von der gesamten Dichtung und Fabel einiges ganz in Darstellung besteht, [...] die Tragödie und Komödie, anderes aber in dem Bericht des Dichters selbst, [...] vorzüglich in den Dithyramben [...], noch anderes aus beiden verbunden, wie in der epischen Dichtkunst« (Politeia 394 c, Sämtl. Werke, hrsg. W. F. Otto u. a., 1958, Bd. 3, S. 127). Dies hat man später so verstanden, daß im Drama nur die handelnden Personen, d. h. die vom Autor gestalteten Figuren, zu Wort kommen, in der Lyrik sowie in didaktischen Texten nur der Autor selber und in der Epik die Figuren (in Form der wörtlichen Rede) und der Autor gleichermaßen. (Das Redekriterium wurde allerdings auch zur Binnendifferenzierung innerhalb der Epik und innerhalb der Lyrik verwendet. Vgl. dazu Lausberg, § 1172; J. P. Titz in: Poetik des Barock, hrsg. v. M. Szyrocki, 1977, S. 83.)

Unter dem Gesichtspunkt des Redekriteriums erscheint als wichtigstes Element des Dramas der Dialog der Figuren oder allgemeiner – bei Einbeziehung von Monolog und Monodrama (Einpersonenstück) – die Figurenrede.

Diese Einschätzung paßt besonders zum älteren Drama aus der Zeit vor dem 18. Jh. Damals waren schulische Ausbildung und Literatur in Fortsetzung antiker Tradition in erster Linie am Ideal des Redners orientiert. Demgemäß sah man im Drama ein Übungsfeld rhetorischer Deklamation. Den Dialog verdeutschte man als »Wechsel-Rede[n]«. In der Renaissance- und Barockzeit waren es nicht zuletzt Schulen, die für Dramenaufführungen sorgten. Daneben gab es Vereinigungen wie die niederländischen Rederijker (nach frz. *rhétoriqueur*), die sich dem Drama verschrieben. Das damalige Drama war stark auf Laienschauspieler abgestimmt, die durch ihre Bühnenauftritte lernen wollten, noch nicht ausschließlich auf ein zahlendes passives Publikum, das einigen wenigen Berufsschauspielern zuschaut.

Seit dem 18. Jh. geriet die Rhetorik mehr und mehr in Mißkredit. Die Auffassung, der Dialog bzw. die Figurenrede sei das Wichtigste im Drama, wirkt jedoch bis heute nach. Goethes vielzitierte Äußerung, daß in der Ballade lyrische, epische und dramatische »Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind« (Weimarer Ausgabe, Bd. 41, Abt. 1, S. 224), scheint jedenfalls vorauszusetzen, daß die – in Balladen ja recht häufige –

wörtliche Rede für das Drama am wesentlichsten sei. »Abgebrochene Wechselreden« waren für ihn zumindest »die schönste Zierde des Dramas« (Goethe in: Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik, hrsg. B. v. Wiese, 1956, S. 87). Noch Wellek/Warren (Kap. 17, S. 249) halten den Dialog für das Hauptmerkmal des Dramas.

Aber auch diese Bestimmung erfaßt das Wesen des Dramas nicht hinreichend. Platons philosophische Dialoge sind keine Dramen. Auch die Kombination von Handlung und Dialog macht noch kein Drama. Sie findet sich in jedem Alltagsstreit. Hinzukommen muß die szenische Einrichtung, die Aristoteles mit dem Wort ›opsis‹ anspricht.

Sinnliche Darbietung

Gewöhnlich heißt schon der schriftliche Text Drama, doch seine wahre Bestimmung findet er erst auf der Bühne. Als bloßes »Lesedrama« bleibt jedes Stück unvollendet. Durch die szenische Darbietung wird das Drama für das Publikum sinnlich wahrnehmbar, und zwar vor allem optisch, wie es die Bezeichnung des Aristoteles zum Ausdruck bringt, aber auch akustisch.

Die Bedeutsamkeit der szenischen Form spiegelt sich im Wortschatz des Dramas. Er rekrutiert sich vorwiegend aus diesem Bereich. Hierher gehören Bezeichnungen aufgrund der Bühnenform (*Bühne* = erhöhte Fläche; griech. *skéne*/lat. *scaena* war ursprünglich das Bühnenhaus; vgl. auch engl. *stage*, ital. *palco*), solche, die von der Wahrnehmung des Publikums ausgehen (*Theater* von griech. *theasthai* = schauen; lat. *spectaculum*; *Schauspiel*), und schließlich auch die, die an die Tätigkeit der Darsteller anknüpfen (*Aufführung*, *Vorführung*, *Vorstellung*). Die Wörter des Handelns meinen oft weniger das Tun der dargestellten als das »Agieren« der darstellenden Personen (*Akteur*; vgl. auch *Akt*). H. Schreckenberg (*Drama*, 1960) hat für das schon erwähnte griechische Handlungsverb *dran*, das dem Wort *Drama* zugrunde liegt, als ursprüngliche Bedeutung somatisch-tänzerisches Agieren nachgewiesen (nach Brockhaus Enzyklopädie).

Laut Aristoteles (Kap. 3) kann man ein Geschehen darstellen »entweder so, daß man berichtet [...] oder so, daß man die nachgeahmten Gestalten selbst als handelnd tätig auftreten läßt«. Diese Äußerung ist oft im Sinne des Redekriteriums verstanden worden. Eher unterscheidet sie jedoch nach der vermittelnden Instanz (Erzählerrede/szenische Darbietung). Dieser Gesichtspunkt klang auch in der oben zitierten Platon-Stelle an. Vollends verselbständigt erscheint er in einem Hexameter

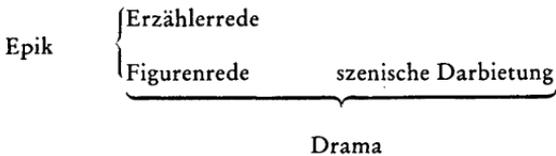
des Horaz, der, allerdings im Bereich des Dramas selbst, szenische und narrative Handlungsdarbietung auseinanderhält: »Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.« (Ars poetica 179. E. Schäfer übersetzt: »Etwas wird auf der Bühne entweder vollbracht oder wird als Vollbrachtes berichtet.«) Dieses Medienkriterium, wie man es nennen kann, erfaßt den Unterschied von Drama und Epik treffender als das Redekriterium, obwohl oder gerade weil die sprachliche Form auf seiten des Dramas nicht berücksichtigt ist.

Wenn die szenische Darbietung in der älteren Dramentheorie weniger und nur im Schatten des Redekriteriums Beachtung fand, dann wohl deshalb, weil man das sichtbare Bühnengeschehen (opsis) als vulgär, nebensächlich oder gar als verzichtbar einstuft. Diese abschätzige Auffassung bringt Aristoteles in mehreren Kapiteln seiner Poetik zum Ausdruck (6 Ende, 14 und 26). Wenn er dennoch das Drama, speziell die Tragödie, dem Epos vorzog, dann nicht wegen der szenischen Form, sondern aufgrund der konzentrierteren Handlung (Kap. 26). Horaz meint im Anschluß an seinen oben zitierten Hexameter, grausame Ereignisse, wie Medeas Mord an ihren Kindern, gehörten nicht vor das Auge des Zuschauers, sondern in die schwächere Form des Berichts, die nur sein Ohr erreiche. Das christliche Mittelalter hielt das Theater gern für Teufelswerk (vgl. George, S. 22). Dem Namen der Tragödie entnahm man damals weniger den Bocksgesang als den Bocksgestank (George, S. 29 f.). In Spanien belegte 1520 die Inquisition alle Schauspiele mit einem Verbot, das erst 1572 aufgehoben wurde. Der englische Puritaner William Prynne sammelte in seinem Werk »Histrio-Mastix« (1633) aus der Bibel, den Schriften der Kirchenväter und denen heidnischer Philosophen Beweise dafür, daß das Drama vom Satan erfunden sei und als eine Form der Teufelsverehrung begonnen habe. Auf Drängen der Puritaner blieben die öffentlichen Bühnen in England von 1642 bis 1656 geschlossen. »In Preußen wurde 1718 das Theaterspielen an Schulen verboten« (Barner u. a., S. 78). Noch Lessing registriert – in der Vorrede seiner Zeitschrift »Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters« – »das Vorurteil wider das Theater« (Werke, Bd. 3, S. 362).

Grundsätzlich positiver wurde die Einstellung zur szenischen Darbietung im Zuge einer allgemeinen Aufwertung der Sinne und Affekte gegenüber der bis dahin dominant gesetzten Vernunft, wie sie sich im 18. Jh. vollzog. Der holländische Grausamkeitsdramatiker Jan Vos formulierte schon im 17. Jh. in deutlicher Frontstellung gegen Horaz: »Het zien gaat voor het zeggen« (Das Sehen geht dem Sagen vor). In Deutschland sorgte damals Harsdörffer für eine stärkere »Beachtung visueller und emotionaler Effekte« (George, S. 118), indem er das Drama als »ein lebendiges Gemähl« begriff (vgl. Schöne, S. 201). Die Verbindung von Anschauung und Gefühl wurde dann

aber vor allem zum zentralen Theorem der im 18. Jh. begründeten Ästhetik. Aus dem bisher vorwiegend rhetorischen, als »moralische Anstalt« (so noch von Schiller) begriffenen Drama wurde nun zunehmend ein bewußt sinnliches Theater. Der Franzose Dubos vertrat 1719 die Meinung, die durch die Tragödie auszulösenden Affekte seien nur bei unmittelbarer Anschauung möglich (vgl. Martino, S. 45 ff.). In Deutschland avancierte diese Ansicht bald zum Gemeinplatz. Schiller äußert sie etwa in seinem Aufsatz »Über die tragische Kunst«. Auf der Grundlage dieser Meinung geriet die dramatische Anschauung nun sogar zum Maßstab für die Epik. Die Gegenüberstellung von szenisch-»darstellenden« und berichtend-erzählenden Dichtungsformen, die Johann Jakob Engel um 1780 für die Unterscheidung von Drama und Epik vorschlug (J. J. E., Über Handlung, Gespräch und Erzählung, 1964, S. 146–149), wurde später auch zur Differenzierung innerhalb der Epik verwendet und hat sich unter diesen Bezeichnungen hier bis heute gehalten (vgl. E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, ²1967, S. 87; F. K. Stanzel, Typische Formen des Romans, ³1970, S. 11 f.). Allerdings darf die Orientierung des »anschaulichen«, mitunter auch »dramatisch« genannten Erzählens (Wellek/Warren, Kap. 16, S. 242) an der wirklichen Anschauung des Theaterbesuchers nicht darüber hinwegtäuschen, daß es noch maßgeblicher in dem alten rhetorischen Streben nach Vergegenwärtigung (evidentia) verwurzelt ist. (Vgl. dazu Lausberg, §§ 810–819.)

Kombiniert man das szenische Moment bzw. das Medienkriterium mit dem Redekriterium, so lassen sich die formalen Elemente der beiden handlungsbezogenen Gattungen folgendermaßen skizzieren:



Im Zeichen des Redekriteriums erschien die Epik als mischformige Gattung. Bei Mitberücksichtigung der szenischen Darbietung wirkt eher das Drama gemischt. Diese Einschätzung hat mehr für sich, und zwar weil die Figurenrede im Drama größere Direktheit und einen höheren Anteil aufweist als in der Epik. Die Figurenrede mag im Homerischen Versepos und auch bei manchen neueren Erzählern (z. B. Fontane) stark ausgeprägt sein; grundsätzlich kann der Epiker, besonders der eigene Erlebnisse wiedergebende Ich-Erzähler, aber ohne sie auskommen, zumindest dann, wenn man sie nur in der wörtlichen Rede vertreten sieht. Vgl. auch S. 54.

Rollenspiel

Das Drama stellt Handlung dar. Es bedient sich der dialogischen und szenischen Form. Dies sind wichtige Bestimmungen. Die wesentlichste bleibt jedoch noch zu ergänzen: Es ist Spiel. Die Wörter *Schauspiel* und engl. *play* bringen diese Seite zum Ausdruck. Aber es ist nicht irgendein Spiel, kein Bewegungs- oder Wettspiel etwa, sondern Rollenspiel. Der Rollenspieler verstellt sich. Er stellt eine fremde Person dar. Er leiht ihr seinen Körper, seine Stimme und vielfach sogar sein Bewußtsein. Er übernimmt ihren Namen, ihr Kostüm, ihr Verhalten und vor allem ihre Worte. Das Theaterwort *Rolle* bezeichnete ursprünglich die Papierrolle, von der der Schauspieler seinen Text ablas und lernte.

Das dramatische Spiel bedarf noch einer weiteren Eingrenzung. Eine Rolle im heutigen Sinn des Wortes spielen nicht nur Schauspieler. Sieht man von der allgemeinen Rollenhaftigkeit sozialer Verhaltensweisen und vom hochstaplerischen Vortäuschen falscher Rollen einmal ab, so ist die Neigung zum Rollenspiel vor allem eine Eigenart des Kleinkindes, das sich so die Verhaltensmuster der Erwachsenen aneignet. Das Rollenspiel des Kindes erfolgt wie seine sonstigen Spiele aus freiem Antrieb. Es wird improvisiert. Sein Ausgang ist offen. Diese Freiheit, die das Wort *Spiel* als Gegenbegriff zu *Arbeit* mitbedeutet, fehlt dem Schauspiel. Es ist normalerweise streng organisiert. Die Akteure folgen dem Text des Autors und den Anweisungen des Regisseurs. Selbst Improvisationen, wie sie die italienische *Commedia dell'arte* erlaubte, ordnen sich einem festen Handlungsplan ein. Das dürfte auch schon für jene Improvisationen gelten, aus denen sich laut Aristoteles (Kap. 4) das Drama entwickelt haben soll. Die strenge Form des dramatischen Rollenspiels erklärt sich aus seiner Ausrichtung auf das Publikum, aus seinem Darbietungscharakter also. Im »Schauspiel« dient das Spiel der Akteure der Schau des Publikums. Rollenspielende Kinder dagegen, ob allein oder zu mehreren, sind sich selber genug. Sie dulden gewöhnlich keine Zuschauer.

Der Rollenspielcharakter wird in der traditionellen Dramentheorie gar nicht, wie bei Aristoteles, oder doch zu wenig berücksichtigt. Das liegt wohl weniger an seiner Selbstverständlichkeit als daran, daß er durch die Bezeichnungen des Handelns (*agieren*, *Drama*) und mehr noch durch die der optisch-akustischen Darbietung (z. B. *Theater*) mit erfaßt erscheint. Daß dieser Anschein eine eigene Hervorhebung nicht überflüssig macht, zeigen jedoch die vielerlei artistischen Dar-

bietungen ohne Rollenspielcharakter, z. B. Zirkus, Revue oder auch Fußball. Ein weiterer Grund für die geringe Gewichtung des Rollenspiels ist wohl die Komplexität des Begriffs *Spiel*. Zu berücksichtigen ist schließlich auch der Umstand, daß das Täuschungsmoment, welches dem Rollenspiel anhaftet, für die Dichtung überhaupt und darüber hinaus auch für die bildende Kunst von Bedeutung ist. Bei Aristoteles deutet sich das Spielerische weniger in dem Begriff der *opsis* an als in dem der *mimesis* (Nachahmung, Darstellung), den er jeder Kunst zugrunde legt (vgl. sein Kap. 4).

Die vier besprochenen Elemente, die das Drama begründen, werden später als Gesichtspunkte der Dramenanalyse erneut anzusprechen sein, die Handlung in Kap. X, die Figurenrede in Kap. VI, sinnliche Darbietung und Rollenspiel in Kap. XII.

Sieht man von der Handlung als dem für Drama und Epik gleichartigen Gegenstand ab und faßt man nur die drei für die Darbietungsform wichtigen Elemente zusammen, so läßt sich das Drama als *Sprechschauspiel* definieren. Nimmt man den Gegenstand und das wichtigste Darbietungselement zusammen, so erweist es sich, wie schon Albrecht Christian Roth 1688 feststellte, als »Handlungs-Spiel« (Poetik des Barock, hrsg. M. Szyrocki, 1977, S. 181 und 204). Die letztgenannte Bezeichnung ist nicht mit dem metaphorisierenden Wortgebrauch von S. J. Schmidt (Texttheorie, 1976, S. 43 f.) zu verwechseln, der den Begriff »kommunikatives Handlungsspiel« zur Fundamentalkategorie einer kommunikationsorientierten Linguistik machen möchte. Verbindet man alle vier Elemente, so ist das Drama als *Handlungs-sprech-schau-spiel* definierbar. Vergleichbar ist A.W. Schlegels Definition des Dramas als »Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung« (Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Erster Theil. Heidelberg 1809, S. 34).

Neben den herausgestellten vier Elementen werden von alters her weitere Merkmale als dramentypisch diskutiert. Sie dienen vor allem dazu, die Grenze zur Epik noch deutlicher zu markieren. Allerdings sind sie nicht grundlegend, sondern Folgeerscheinungen. Sie ergeben sich aus der szenischen Form. Auch besitzen sie weniger obligatorische als tendenzielle Geltung. Im übrigen haben sie hauptsächlich beschränkenden Charakter. Das ist der Preis, den das Drama für seine sinnliche Intensität zahlen muß. Näheres dazu in Kap. XII (S. 192 ff.).

II. HINWEISE ZU TEXTAUSGABEN UND SEKUNDÄRLITERATUR

Nach den Überlegungen zum Drama im allgemeinen müssen wir uns den Gesichtspunkten zuwenden, die für die Analyse eines Stückes maßgeblich erscheinen. Dieser Blickwechsel bietet Gelegenheit, einige Bemerkungen über wichtige Arbeitsmittel einzuschleiben. Die folgenden Hinweise sind bewußt knapp und bruchstückhaft gehalten. Es soll nicht versucht werden, eine lange Reihe von Titeln vorzustellen. Sie veralten schnell und gehören besser in aktuelle Veröffentlichungen zur Bücherkunde. Zu behandeln ist vielmehr die Art des Vorgehens, die sich auch bei wechselnder Literatur nicht grundsätzlich ändert. Im übrigen beziehen sich die Hinweise zwar auf die Analyse von Dramen, gelten aber weitgehend auch für andersartige Texte.

Die verschiedenartigen Textausgaben

Wer ein Drama analysieren will, kann meist zwischen verschiedenen Textausgaben wählen, sofern ihm nicht ein Lehrer oder Seminarleiter die Entscheidung abnimmt. Als Arbeitsexemplar empfiehlt sich ein möglichst billiger Druck, in der Regel eine Einzelausgabe, die nur das jeweilige Stück enthält. Die preisgünstigste, vollständigste, im großen und ganzen immer wieder nachgedruckte, in Schule und Hochschule gleichermaßen geschätzte Sammlung solcher Ausgaben ist Reclams *Universal-Bibliothek* (seit 1867). Sie umfaßt neben zahlreichen Übersetzungen fremdsprachiger Dramen weit über hundert deutsche Dramen, besonders aus dem 18. und 19. Jh. Aus jüngerer Zeit bietet sie vorwiegend Hörspiele. Die Schauspiele jüngerer Autoren sucht man bei Reclam meist vergebens. Sie unterliegen noch dem Schutz des Urheberrechtsgesetzes und dürfen nur von den Stammverlagen oder mit deren Lizenz gedruckt werden. Die Schutzfrist endet – seit 1965 – erst siebenzig Jahre nach dem Tod des Schriftstellers. (Vorher betrug sie fünfzig Jahre, von 1867 bis 1934 nur dreißig Jahre.) Ausgaben moderner Dramen sind deshalb meist etwas teurer als die Reclam-Hefte.

Wenn zu den Werken des Dramenautors eine historisch-kritische Gesamtausgabe vorliegt, so ziehe man diese zum Vergleich heran, um die Zuverlässigkeit des eigenen Textes zu überprüfen. Eine solche Ausgabe enthält nicht nur die maßgebende Textfassung, sondern gegebenenfalls auch – in einem sogenannten textkritischen Apparat – abweichende Lesarten oder Fassungen. Ein Verzeichnis kritischer Ausgaben zur deutschen Literatur bieten Paul Raabes »Quellenrepertorium zur neueren deutschen Literaturgeschichte« (21966, S. 49 ff.) und das »Handbuch der Editionen. Deutschsprachige Schriftsteller. Ausgang des 15. Jh.s bis zur Gegenwart« (1979). Sehr nützlich sind

daneben kommentierte Sammelausgaben, z. B. die 14bändige Hamburger Goethe-Ausgabe (1948–60) und die achtbändige, von H. G. Göpfert betreute Hanser-Ausgabe zu Lessing (1970–79). Dies gilt besonders dann, wenn sie einem jüngeren Erkenntnisstand entsprechen als die kritische Ausgabe.

Kritische, kommentierte und andere Sammelausgaben der Werke eines Autors sind gewöhnlich in den Bibliotheken der philologischen Hochschulinstitute/-seminare vorrätig. Die billigen Einzelausgaben in Heft- oder Taschenbuchformat dagegen sucht man dort meist vergeblich. Die Dramen fremdsprachiger Autoren finden sich in den entsprechenden Instituten (klassische Philologie, Romanistik, Anglistik), allerdings üblicherweise nur im Originaltext, nicht in den – oft mehrfach existierenden – deutschen Übersetzungen.

Wege zur Sekundärliteratur

Wer ein Drama analysieren will, sollte nicht mit der Lektüre einer Interpretation oder sonstiger Sekundärliteratur beginnen, sondern zuerst das Stück selber lesen und die eigenen Beobachtungen und Erkenntnisse dazu notieren. Wer so verfährt, lernt das Drama unbefangener kennen und findet leichter einen eigenen Standpunkt dazu. Von diesem aus wird er dann das, was andere zu dem Stück geschrieben haben, von vornherein sachkundiger und kritischer beurteilen.

Andererseits kann es hilfreich sein, schon vor der Lektüre des Dramas einen ungefähren Überblick über die später auszuwertende Sekundärliteratur zu gewinnen. Dann läßt sich schneller darüber verfügen, sobald – nach oder auch schon während der Dramenlektüre – eigene Beobachtungen und Vermutungen und Absicherung oder Ergänzung bedürfen. Zumindest empfiehlt es sich zu wissen, wie man solche Literatur findet. Dafür gibt es drei Wege.

Einen ersten Einblick bieten Nachschlagewerke verschiedener Art, die in den Institutsbibliotheken der Hochschulen meist an zentraler Stelle vereinigt sind. Hierzu gehören allgemeine Konversationslexika (Brockhaus, Meyer), Autorenlexika (für die deutsche Literatur besonders das von Killy), Werklexika (Kindlers Literatur Lexikon) und Literaturgeschichten. Näheres hierzu bei Paul Raabe, »Einführung in die Bücherkunde zur deutschen Literaturwissenschaft«, ¹¹1994, ebenso bei Burkhard Moennighoff/Eckhardt Meyer-Krentler, »Arbeitstechniken Literaturwissenschaft«, ¹³2008. Die Nachschlagewerke enthalten neben Angaben über die Werke des Dramenautors, die sogenannte Primärliteratur, meist auch ein Verzeichnis ausgewählter Sekundärliteratur.

Ein zweiter Weg führt zu den Büchern, die sich speziell mit dem betreffenden Autor und seinen Werken befassen. Die autorenspezifischen Buchveröffentlichungen haben ihren Standort gewöhnlich in unmittelbarer Nachbarschaft der entsprechenden Primärliteratur. Im