

Nomos
Bibliothek

Stefan Scherer

Dramen-Analyse

Einführung

3. Auflage

rombach
wissenschaft



Nomos

NomosBibliothek

Die Reihe **NomosBibliothek** bietet Studierenden der Sozial- und Geisteswissenschaften ausgezeichnete Einführungen in die jeweilige Fachdisziplin. Klar strukturiert und in verständlicher Sprache vermitteln die Bände grundlegende Fachinhalte und fundiertes Expertenwissen. Sie sind ideal geeignet zum Einstieg in das Studium und zur sicheren Prüfungsvorbereitung – ein unentbehrliches Handwerkszeug für alle angehenden Sozial- und Geisteswissenschaftler:innen.

Der Name ist Programm, denn ähnlich einer Bibliothek hat die Reihe den Anspruch, Studierenden prägnante und verlässliche Einführungen in das jeweilige Fachgebiet an die Hand zu reichen. In der Zusammenschau aller Einführungswerke entsteht dabei ein enzyklopädischer Wissenspool. Die markant gestalteten Bände dienen zudem der fachlichen Information auch über Studieninhalte hinaus.

Stefan Scherer

Dramen-Analyse

Einführung

3., vollständig aktualisierte und erweiterte Auflage

rombach
wissenschaft



Nomos



Onlineversion
Nomos eLibrary

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

ISBN 978-3-7560-3149-8 (Print)

ISBN 978-3-7489-5490-3 (ePDF)

Die Voraufagen sind erschienen bei der
Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (wbG), Darmstadt.

3., vollständig aktualisierte und erweiterte Auflage 2026

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

1. Gattungsbegriff	7
1.1 Was ist ein Drama?	7
1.2 Begriffsgeschichte und Begriffsklärungen: Drama – Dramentheorie – Dramaturgie	11
1.3 Konstitutive Merkmale des Dramas im System der literarischen Gattungen	15
1.4 Das Kommunikationssystem des Dramas	21
1.5 Das Drama als plurimediale Darstellungsform – Verhältnis von Text und Inszenierung	23
2. Forschungsbericht mit einem Überblick zu aktuellen Einführungen in die Dramenanalyse	26
3. Grundbegriffe der Dramen-Analyse	38
3.1 Bauelemente der dramatischen Rede	39
3.2 Bauformen des Dramas	53
3.3 Gattungssystem – Formen des Dramas	70
3.4 Weitere Kategorien zur Interpretation dramatischer Texte	86
3.5 Episierung des Dramas	91
4. Dramentheorien – Die <i>Poetik</i> von Aristoteles als Basistext	96
5. Formgeschichte des Dramas	122
5.1 Von der Antike bis zur Frühen Neuzeit	122
5.2 Aufklärung – Sturm und Drang	133
5.3 Drama um 1800 – Klassik – Romantik	140
5.4 19. Jahrhundert – Geschichtsdrama	147
5.5 Moderne	156
5.6 Tendenzen seit den 1970er Jahren – Postdramatisches Theater und ‚Theater heute‘	188

6. Einzelanalysen	198
6.1 Gotthold Ephraim Lessing: <i>Minna von Barnhelm</i>	198
6.2 Friedrich Schiller: <i>Kabale und Liebe</i>	209
6.3 Georg Büchner: <i>Danton's Tod</i>	222
6.4 Gerhart Hauptmann: <i>Vor Sonnenaufgang</i>	235
6.5 Bertolt Brecht/Kurt Weill: <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i>	247
6.6 Thomas Bernhard: <i>Der Theatermacher</i>	259
Bibliographie	270
Personenregister	287
Sachregister	293

1. Gattungsbegriff

1.1 Was ist ein Drama?

Drama als ursprüngliche Kunst

Das Drama ist eine ursprüngliche, wenn nicht *die* ursprünglichste Kunst des Menschen überhaupt: Von Beginn an 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 sind. Die leibhaftige Nähe anderer Menschen erzwingt gerade hier soziale Reaktionen und ästhetische Einschätzungen, angesiedelt zwischen Anteilnahme, Abgrenzung und Distanznahme.

Auch im Theater ist es die Anwesenheit realer Menschen (nicht nur) auf der Bühne, die es für ästhetische Erfahrungen so attraktiv macht. Aus diesem Sachverhalt erklärt sich ein elementarer Mechanismus, der diese Institution und damit auch das Drama als Textvorlage bis heute – allen neuen Medien zum Trotz – bedeutsam sein lässt: Wie die neuere Hirnforschung und kognitionswissenschaftliche Theorien (unter dem Rubrum *embodiment*) wissen, hat die reale Anwesenheit eines anderen Menschen in der Nähe fast schon notwendig zur Folge, dass man mitfühlend reagiert. Die Anteilnahme stellt sich sogar dort ein, wo gar kein besonderes Verhältnis zu dieser Person besteht. In wachsendem Maße erkennt die Neurobiologie, wie ein Mensch beim Zusammensein den anderen Menschen (mit-)erlebt: dass er ihn gewissermaßen unmittelbar versteht, ohne ihn näher kennen zu müssen, ja ohne dass es tatsächlich zu einem sozialen Austausch kommt.

Die Theorie der Spiegelneuronen erklärt, wie menschliches Lernen durch Nachahmen funktioniert und wie dieses Vermögen der Einfühlung dient. Man geht hierbei von Nervenzellen aus, die aktiviert werden, wenn man andere Menschen handeln sieht. Diese Aktivität des Gehirns beim bloßen Betrachten einer Handlung korrespondiert jenen neuronalen Feuerungen, die beim Ausführen dieser Handlung ausgelöst werden (vgl. Elsaesser/Hagener 2008, 98f.). Dieser Sachverhalt erklärt einen elementaren Mechanismus der ästhetischen Erfahrung im Theater: Die leibhaftige Teilhabe kann zur Veränderung menschlicher Dispositionen und Verhaltensweisen führen.

1. Gattungsbegriff

Das gleichsam körperliche Verstehen eines anderen Menschen in der Nähe schult damit jene Fähigkeiten, sich in dessen Lage versetzen zu können, zumal man wie im Theater dieselbe Atemluft teilt.

Religionsersatz

Darüber hinaus hängt das Theater zuerst mit der Notwehr gegenüber einer übermächtigen Natur und später mit dem Glauben zusammen. Die religiösen Kulthandlungen richten sich an die griechischen Götter, die Wechselgesänge in der Liturgie der Kirche und die geistlichen Spiele zu den kirchlichen Festen im Mittelalter dann an den einzigen großen Zuschauer Gott im *theatrum mundi*. Die Geschichte des Dramas – sowohl im griechisch-antiken als auch im römischen und christlichen Bereich – ist insofern auch eine Emanzipationsgeschichte gegenüber den Göttern: ein Ersatz für die metaphysische Obdachlosigkeit im wachsenden 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 (zu den Ursprüngen der Tragödie und Komödie im Rahmen der Entstehung von Musik siehe eindrücklich Türcke 2002, 181–187, 223–239).

Selbstvergewisserung, Probehandeln und Triebabfuhr in der *polis*

Das Drama dient in diesem Rahmen der Selbstdarstellung der *polis*, eines sozialen Raums, in dem öffentliche Belange auf ästhetische Weise probeweise durchgespielt werden. Die Aufführung versetzte die Gemeinschaft der Zuschauer in einen rauschhaften Bann (griech. *ékstasis*) – auf eine durch die Kunst regulierte Weise, indem 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 so die Aufgabe zu, das soziale Funktionieren der Gemeinschaft zu garantieren, indem sich der Zuschauer durch Begegnungen mit künstlich ausgestalteten Spielhandlungen seinen Körperregungen hingeben darf. Somit dient das Theater auch als Katalysator der Triebe im Menschen.

Die Dionysien wurden mit einer Prozession eröffnet. Daraufhin schlachtete man bis zu 300 Opfertiere, die gebraten und verzehrt wurden. Erst dann begann das Spiel auf der Bühne, die man zuvor mit dem Blut der geopfert Jungtiere gereinigt hatte. 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 (vgl. dazu sehr anschaulich Türcke 2025, 181–185). 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 zur literarischen Kunstform aufstieg. 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 Aufführung, mit anderen Worten bereits im Zeichensystem der Schrift jene Zeichensysteme, die auf der Bühne zum Einsatz kommen.

Diese grundsätzliche Orientierung an der Bühne schließt historische Formen einer experimentellen Dramatik nicht aus, die zum Teil auch mutwillig vom Gesichtspunkt der Inszenierung absehen. Diese sog. Lesedramatik, die auf Anforderungen der Bühne, was die Länge des Stücks, den szenischen Aufwand und die Grenzen bzw. Möglichkeiten seiner theatralischen Umsetzung angeht, 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

1. Gattungsbegriff

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 daher der Plastiker unter den Dichtern (A. W. Schlegel 1967a, 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). Geht das Spielen auf die motorischen wie sprachlich-assoziativen Impulse, die darin entstehen, zurück, meint das Zeigen die theatralische Repräsentation 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 also illudiert wird (von lat. *illudo*: spielen, täuschen/betrügen). Ein Kern des Dramas als Theaterereignis besteht deshalb darin, dass es den Zuschauer in eine **ästhetische Simulation** als **Probearbeiten** 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.

Haupt- und Nebentext

Ein grundlegendes Kennzeichen wahrt sogar das sog. Lesedrama, das die 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 Insze-

nierung als konkrete Umsetzung im Theater 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 episierende 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. Und darauf kann der Nebentext auch explizit hinweisen: „*ODYSSEUS mit dem Heer über die Bühne ziehend*“ (Kleist: *Penthesilea*, 12. Auftritt).

1.2 Begriffsgeschichte und Begriffsklärungen: Drama – Dramentheorie – Dramaturgie

„Was tun?“

Das Wort Drama leitet sich aus griech. *tí dráso* („Was tun?“) ab. Aischylos bringt es in seiner *Orestie* (im zweiten Stück *Choephoren*) mit dem Verb *drán* ins Spiel (Aischylos 1988, 170, V. 899). Akzentuiert wird damit ein bestimmter Aspekt der Handlung: Während *prátein* 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‘ bzw. ‚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. Es markiert so den Anfang bzw. den Entschluss zum Tun und bezeichnet also eher einen Vorhof des Handelns, in dem es um ein Sich-Entscheiden, um das Anbrechen der Tat geht (Vogl 2007, 33, 26).

Handeln

Das griechische Wort *dráma* ist vor diesem Hintergrund eine Ableitung des Verbs *drán* und bedeutet so viel wie ‚Hände betätigen‘, ‚körperlich agieren‘, ‚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 seiner *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. Jahrhunderts wie etwa 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‘ (As-

muth 1994, 908). Dabei gab 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“), d. h. 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 dramatischen 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 Gliederungs-

1. Gattungsbegriff

prinzipien (Akt, Szene) bis hin zu Bauformen und typologischen Unterscheidungen (offenes vs. geschlossenes Drama).

Schließlich erforscht die Dramentheorie die poetologischen Äußerungen von Autor:innen zur Struktur und Geschichte der Dramatik. Dabei kann es sich um Äußerungen zu eigenen Dramen oder um Überlegungen zur Dramatik anderer Autor:innen handeln, wie es etwa Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* als Ansammlung von Theaterkritiken praktiziert, die sich bei Gelegenheit zu Befunden mit allgemeingültigem Anspruch ausweiten. Nicht zuletzt unternimmt es die Dramentheorie, diese Debattengeschichte philologisch zu rekonstruieren.

Dramaturgie

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 etwa 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 und Möglichkeiten des Theaters und die damit verbundenen historischen Interessen eines Regisseurs.

Theaterwissenschaft

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 der vorliegenden Einführung in die Dramen-Analyse interessieren in erster Linie Dramen als Texte – und damit v. a. analytische

Kategorien zur Interpretation dieser Texte im historischen Zusammenhang. Beobachtungen zur Aufführungsgeschichte eines Dramas erfordern grundsätzlich andere Zugangsweisen (vgl. Schößler 2012, 207–226).

Dichtung vs. Aufführung

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass die Dramentheorie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Gesichtspunkte der Aufführung wenig gewürdigt hat, weil sich die Autor:innen in erster Linie für den dramatischen Text interessierten. Denn gerade 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).

1.3 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 Ich artikuliert, ohne dass dies auf den Umgang mit anderen Personen zurückgeht, ahmen dramatische und epische Texte eine bestimmte Wirklichkeit in konkreten Situationen nach. Diese Nachahmung von Wirklichkeit kraft 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, genauer leibhaftig vor Augen gestellt: als eine eigene, anschauliche Wirklichkeit im ästhetischen Raum des Theaters, der als solcher bestimmte Grenzen für die Umsetzung des Stücks auf der Bühne

1. Gattungsbegriff

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 stattfinden.

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, hier 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 soll nun als veränderbar gezeigt werden. Die Distanz durch den Verfremdungseffekt dient also dazu, eine Kritik an der Wirklichkeit kraft Einsicht in eben diese Veränderbarkeit zu provozieren.

Literarische Gattungen

Gattungen sind Beschreibungskategorien, die dazu dienen, literarische Texte systematisch zu klassifizieren. 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: Es gibt Gattungen nicht als solche. Gattungen sind vielmehr Ensembles sprachlicher und struktureller Merkmale, die einer Gruppe von Texten als gemeinsam zugewiesen werden 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 halten.

Schwierigkeiten der Gattungstheorie

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 u. a. 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.

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 im 18. Jahrhundert 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 im Bereich des Höhenkamms sein Ende findet.

Gattungsbegriffe

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 einzelne, 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 der Literaturwissenschaft 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 etwa das Rührende Lustspiel Mitte des 18. Jahrhunderts.

Gattungsdiskussion in der Antike

Trotz dieser historischen Variabilität der Formen kann man Kriterien benennen, die eine so weit 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. Rede-

kriterium. 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 bei ihm nicht vor. Die dritte Möglichkeit, die reine Rede des Dichters, wird von Aristoteles nicht erwähnt.

Gattungstrias

In der Gattungsdiskussion etabliert sich die Gattungstrias erst im Laufe 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, hier etwa 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 Kriterien 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

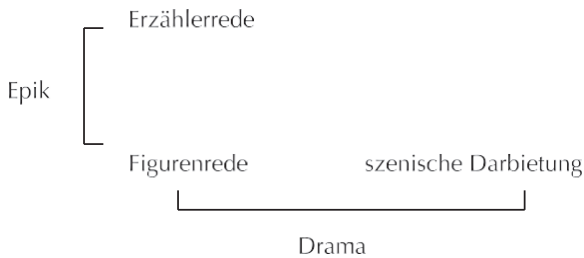
1. Gattungsbegriff

beachten: Schiller signalisiert damit den Aspekt der Dichtung gegenüber den Prosadramen der Aufklärung.

Konstitutive Merkmale der Gattungen

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 Verstexten zu bestimmen, die nicht episch und nicht dramatisch sind (Fricke/Stocker 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 Situation und die **Konstellation der Figuren** perspektiviert. Die Darstellungslogik des Dramas im Verhältnis zur Epik veranschaulicht folgende Grafik:



(Asmuth 2016, 12)

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, so 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 situativen Umständen der Äußerung in der Regel absieht, funktioniert das **sprechende Handeln** in der szenischen Darbietung im Drama als Sprechakt: als Versprechen, als Drohung oder als Überredung.

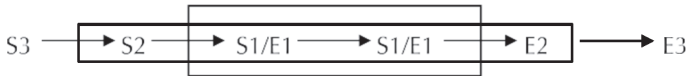
1.4 Das Kommunikationssystem des Dramas

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.

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

1. Gattungsbegriff

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 Funktionen von S2 und 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.

Absolutheit

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. [...] Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer“ (Szondi 1963, 15; kritisch dazu Korthals 2003, 104ff.; als grundlegend gültige Kategorie wird die Absolutheit dagegen von Boenisch 2012 angesehen).

Im absoluten Drama, das vom Drama des französischen Klassizismus als Norm ausgeht, erscheint das Spiel also 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.

1.5 Das Drama als plurimediale Darstellungsform – Verhältnis von Text und Inszenierung

Fünf Sinne

Auf der Bühne steuert das Drama als „szenisch realisierter Text“ (Pfister 1988, 24) die 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 etwa, Geräusche oder musikalische Töne, 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 sicht- bzw. spürbaren 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, 106f.). Allerdings ist auch das keine vollständige Liste, wenn man bedenkt, dass bei einer Aufführung weitere Zeichen auffällig werden können: so z. B. der besondere Geruch im Theaterraum oder der im Scheinwerferlicht aufgewirbelte Staub, der ebenso atmosphärisch wirkt und wie das Schwitzen die Bewegtheit einer Figur akzentuieren kann.

Codes – Kanäle

Als ‚szenisch realisierter Text‘ nutzt das Drama folglich nicht allein sprachliche Codes, wie es reine Lesetexte (z. B. Romane) tun, denn es setzt auch

1. Gattungsbegriff

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 fixierbar, weil er auf einer kulturellen Übereinkunft basiert und sich damit als historisch wandelbar erweist. (Am Beispiel der Mode leuchtet dieser 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, Hören, Fühlen, Schmecken, Riechen) 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 Choreografie ihrer Bewegungen (die sich eben auch am aufgewühlten Bühnenstaub im Scheinwerferlicht anzeigt) erfährt der Zuschauer etwas über die handelnde Person nicht nur 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 Theaterraufführung 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, die verschiedenen Codes gleichzeitig wirken.

Sachregister

A

Abhandlung 54, 73, 131
Absolutheit 22, 23, 28, 73, 87, 92–94, 96
Absurdes Theater 29, 87, 91, 120, 183, 187, 260, 265
ad spectatores (Zuschaueranrede) 22, 94
Akt 14, 40, 53–56, 125
Alexandrin 43, 57, 103, 109, 131, 134
anagnórisis (Wiedererkennung) 48, 100
Angemessenheit (*aptum*) 57, 101
Antagonist 57, 89
Antike 18, 26, 35, 43, 115, 122–124, 140, 145, 179, 194
Antitheater 190
Aufführung (Inszenierung, theatralische Umsetzung) 14, 15, 25, 29, 38, 100, 123, 156, 178, 193, 251, 257, 258, 260, 261, 263, 265, 267–269
Auftritt 40, 54, 55
Aufzug 53, 54
Aus-der-Rolle-Fallen 52, 94
Autonomiepoetik, -ästhetik 13, 110, 112, 113, 141, 143, 149
auto sacramental 126

B

Ballett 86
Bänkelsang 187
Bauform 14, 26, 53, 59, 60, 98
Beiseite-Sprechen 52, 80
berühren, bewegen (*movere*) 42, 107
Bewunderung 106, 108, 109, 136
Blankvers 43, 57, 75, 82, 140, 141, 143, 146, 152–154, 158, 173, 179
Bote 53, 241
Botenbericht 53
Boulevardstück (-theater) 18, 147, 161, 167, 254
Brutaldramatik 194
Bühne 23, 55, 86, 87, 96, 118–120, 147, 249, 255–257, 260, 262, 268
– Guckkasten- 87, 101
– Simultan- 87, 101
Bühnenbild 23, 25, 40, 48, 87, 118, 119, 261
Bühnenraum 23, 25, 190

C

catastasis 54
Chanson 250

Charakter 39, 88, 97, 98, 109, 111
– mittlerer (gemischter) 43, 109, 136
Charakterisierungstechnik 87
Choreografie 24
Chor(lich) 9, 22, 32, 52, 54, 72, 75, 99, 122, 124, 125, 152, 187, 248, 250, 258
Collage 163, 187, 254
comédie larmoyante 83, 107, 135, 136, 206
commedia dell'arte 127, 128, 144, 206, 260
consolatio (Trost) 104, 105, 130, 132
Couplet 155

D

delectare (erfreuen) 42, 103
deus ex machina 123, 208
Dialekt 42, 170
Dialog 9, 21, 28, 29, 31, 41, 85, 91, 92, 97, 193
Dialogstruktur 61
Diener 90, 200
Digital Humanities 32, 35
Dionysien 8, 9
discours 66
Distant Reading 32
Dithyrambos 122
docere, prodesse (belehren, nützen) 42, 130
doctrine classique 102
Dokumentarstück, -theater 51, 91, 149, 183, 185, 187, 190
doppelte Kommunikation 40, 41
Doppeltitel 198, 199, 210
Drama
– Analytisches 68, 69, 159, 161, 184
– Bekehrungs- (christliches) 126
– Charakter- 63, 88, 111
– Entscheidungs-, (Ziel-) 69
– Familien- 239, 246, 262
– Geschichts- 34, 74, 127, 129, 132, 143, 148, 149, 154, 177, 186, 187, 222, 229, 232, 233, 260
– geschlossene Form 45, 55–58, 61, 62, 66, 73, 87, 99, 100, 140, 141, 151, 173
– Gesellschafts- 49, 50, 55, 65, 161, 191
– Handlungs- 63, 88, 109, 111
– idealistisches 149, 230
– Ideen- 69
– klassizistisches 41
– lyrisches 17, 70, 92, 158
– Märtyrer- 126, 129, 132
– Milieu- 153
– Mono- 70, 139
– Musik- 86

Sachregister

- naturalistisches 116
- offene Form 45, 55, 56, 61, 62, 65, 69, 112, 116, 152, 228, 230
- realistisches 68, 148, 149, 222
- Schicksals- 73, 74, 142
- Schul- 43, 132
- soziales 237
- Stationen- 69, 92, 93, 162, 163, 167, 182
- Synthetisches 68, 69
- Trivial- 74, 138, 142, 146
- Universal- 74
- Unterhaltungs-, (-theater) 146
- Verkündungs- 69
- Vers- 143
- Wandlungs- 69, 163
- Ziel-, (Entscheidungs-) 68, 202, 214, 217
- dramatis personae* (Personenverzeichnis) 40, 50, 118, 129, 132, 248, 255
- Dramaturgie 11, 14, 24, 83
- Dramenanalyse, quantitative 32
- Dramentheorie 11–15, 30, 31, 34, 54, 96–98, 101, 110–113, 120, 121, 133
- drei Einheiten 14, 16, 26, 38, 55, 56, 59, 61, 99, 101, 102, 112, 131, 134, 136, 178, 220, 241, 265

E

- Einakter 70, 158, 159, 161
- Einakterzyklus 70, 93, 159
- Einleitung (*prótesis*, Exposition) 54
- Einpersonenstück 139
- éleos* (Schauder) 99, 100, 105, 108
- elisabethanisches Theater 87
- emblematisch 131
- Entliterarisierung 29, 156, 193
- Episodion 54, 99
- Epik 11, 16, 18–21, 25, 38, 66, 69, 96, 242
- Epilog (Nachspiel) 40
- Episches Theater 51, 90, 91, 94, 97, 116, 118–120, 156, 163, 168, 180, 187, 248, 253, 255, 256
- Episierung, episierend 11, 23, 48, 87, 91, 93, 94, 154, 167, 186, 237, 240
- epítasis* (Verwicklung, Verwirrung, Intrigue) 54
- Epos 18, 19, 97–99, 103, 113, 115
- erregendes Moment 57
- Erzählerfigur 94, 115, 139
- Exodus 54, 99
- Exposition (Einleitung, *prótesis*) 57, 58, 75, 204

F

- Fallhöhe 73, 268
- Farce 120, 183
- Fastnachtspiel 101, 127, 133
- Fehler (*hamartía*) 71, 100, 128, 153
- Fernsehspiel 86, 195
- Fetzenszene 47, 64
- Figur 23, 32, 34, 38–42, 44, 48, 66, 67, 69, 71, 73, 77, 79, 85, 87–89, 91, 100, 193, 255
 - Haupt- 71, 72, 89, 90
 - Neben- 88–90
- Figurencharakterisierung 89
- Figurenkonfiguration 204, 215
- Figurenkonstellation 32, 34, 204, 218
- Figurenrede (Haupttext) 21, 39, 42, 45, 46, 59, 62, 63, 73, 82, 87, 98, 201
- Figurenstil 44, 82
- Finalität 94
- Fronleichnamspiel 100, 126
- Fünfkfigkeit 27, 56, 61, 70

G

- Gattung(en) 15–20, 26, 27, 31, 34, 96, 98, 103, 113
- Gattungstheorie 13, 17
- Gattungstrias 12, 18, 19, 113
- Geistererscheinung 152
- Geistliches Spiel 35, 126
- Gender Studies 29
- genera dicendi* 42, 57, 82, 101
- Genieästhetik 26, 110, 114, 138, 139, 141, 210, 212
- Genre(s) 13, 17–19, 40, 70, 81, 83, 86, 103, 261
- Gesamtkunstwerk 155
- Gesang 72, 98, 124, 248, 251, 256
- Geschehen 15, 41, 61, 66, 92, 117, 249, 255
- Geschlossenheit 26, 27, 38, 58, 62, 63, 112, 204
- Gestik 24, 40, 48, 49, 89
- grotesk 101, 120, 160, 163, 183, 265–267
- Guckkastenbühne 41

H

- hamartía* (Fehler) 74, 100, 153
- Handlung 34, 39, 85, 91, 97, 98, 100, 193
 - fallende 58, 76
 - Haupt- 88
 - Neben- 58
 - steigende 57, 75
 - verdeckte 53

Handlungsschema (romaneskes Schema) 125

Harlekin (Hanswurst) 106

Haupttext (Figurenrede) 10, 11, 39, 89, 238

Haupt- und Staatsaktion 106, 131, 138

Heiligenspiel 100

Heroische Bewunderungstragödie 74, 133, 134, 205

Hexameter 18

histoire 66

höfisches Festspiel (*Trionfi*) 126

Hofmann, Michael 34

Hörspiel 86, 156, 181

I

Identifikation 16, 46, 108–110, 136, 178, 186, 257

Illusion, Illusionierung, illusionistisch 10, 16, 117, 143, 168, 190, 242, 249, 254, 255, 261

Illusionsbühne 41

Illusionsbühne, -theater 87, 101, 120, 168, 254

imitatio (Nachahmung, *mimesis*) 12

Improvisation 155

Inszenierung (Aufführung, theatralische Umsetzung) 9, 14, 16, 23, 87, 100, 250, 259

Interaktionsprogramme 66, 204

Interludien 127

Intermedialität 86, 188

Intertextualität 122, 151, 192, 226

Intrige 54, 57, 67, 80, 89, 199, 202, 204–206, 208, 210, 214, 221

Ironie, dramatische 71

J

jambischer Senar 43

jambischer Trimeter 43, 141

Jammer (*phóbos*) 72, 99, 100, 105, 108

Jesuitentheater 127

K

Kabarett 160, 161, 250, 252

Katastrophe 58, 61, 71, 72, 75, 76, 79, 80, 100, 208

kátharsis/Katharsis 8, 39, 72, 99, 100, 102–106, 109

Kausalität 109

Klassizismus (französischer) 16, 23, 26, 34, 55, 58, 98, 101, 102, 106, 109, 112, 145

Knittelvers 43

Komik

– Figuren- 78

– Handlungs- 78

– Situations- 155

– Sprach- 78, 133, 155, 202

Komik, komisch 17, 39, 58, 70, 71, 77–83, 88, 101, 120, 125, 126, 129, 262

Komiktheorie 77

Kommunikationssystem 21, 22

Komödie

– ernste 80, 81, 134, 198, 206

– Intrigen- 144

– lateinische 127

– Masken- 127

– parabatische 52, 81, 144, 261, 268

– satirische Sitten- 127

– satirische Verlach- 81, 107, 134

– Spiel- (illudierende) 81, 141, 144, 154

– Stegreif- 127, 144

– Typen- 110, 125, 135, 206

Komödie (Lustspiel) 17, 34, 35, 58, 70, 71, 73, 77–82, 84, 88, 97–99, 103–107, 110–112, 116, 124, 125, 127, 133, 134, 144, 154

Komödientheorie 98, 110, 113, 114

Konfiguration der Figuren 90, 215

Konflikt 27, 39, 57–59, 67–69, 71, 73–75, 89, 92, 100, 152–154, 199, 204, 207, 208, 267

Konfliktstruktur 61, 75, 93, 214

Konkrete Poesie 189, 265

Konstellation der Figuren 20

Konversation 41, 240

Konversationsstück 161

Konzentration 38, 66, 68, 94, 242

Kulisse (Kulissenwechsel) 53, 55, 118

Künstlerdrama 32, 266

L

Lachen, Verlachen 16, 77–79, 107, 110, 111, 128

Lehre 52, 90, 93, 101, 103, 124, 131

Lehrstück 119, 168, 183, 253

Leid (Pathos) 73, 100, 131

Lesedrama 10, 62, 63

Libretto 17, 86, 251, 252

Liedeinlage 45, 47, 62

Living Theatre 180, 189, 193, 194

Lokalisierungstechnik 87

Lösung 54, 58, 70, 74, 92

Lustspiel 18, 70, 79, 80, 84, 107, 109, 125, 134

Lustspiel (rührendes) 18, 81, 84, 107, 109, 134

Lyrik 11, 15, 18–21, 25, 38, 96–98, 115, 158

Sachregister

M

Maske 23–25, 40, 48, 124
Maskenspiel 144
Massenszenen 62
Mauerschau (Teichoskopie) 53, 75
Melodrama 139
Metadrama 32
metrische Bindung 42, 44, 143
mimesis (Nachahmung, *imitatio*) 15, 102
Mimik 24, 40, 48, 49, 89, 262
Mitleid 108
Mitleid (und Furcht) 108, 109, 136
Monolog 41, 59, 65, 89, 203, 225, 260, 262
Montage(technik) 117, 163, 166, 169, 187, 252
Moralitäten 90, 101, 127
Mosaiktechnik 148, 150
movere (berühren, bewegen) 42
Musical 86, 165, 250
Musik 98, 119, 139, 155, 156, 187, 248, 250–252, 257, 258
musikalisch, Musikalität, Musikalisierung 251, 252, 262–264
Musikdrama 86
Mysterienspiel 126, 127

N

Nachahmung (*imitatio*, *mimesis*) 12, 15, 16, 26, 72, 88, 97–99, 102, 106, 111, 193
nachgeholte Handlung 53
Nachspiel (Epilog) 40
Nationaltheater 137, 209
Nebentext 10, 11, 40, 62, 89, 93, 199, 201, 237, 238, 249, 262
neulateinisches Theater 43
Novelle 18

O

Oper 17, 86, 139, 247, 248, 250–252, 254–258
– Epische 247, 250, 251, 257, 258
Operette 86, 147, 248
Opernrevue 247
ópsis (Inszenierung) 98
Oratorium 86, 186
Osterspiel 35, 126

P

Pantomime 10, 48, 86, 109, 156, 238, 262
Parabase 52, 53, 94, 114, 124, 125, 190
parabelhaft 119, 120
Parabeltheater 183

Paratext 40, 49–51, 166, 200, 201, 238
Paratheater 25, 194
Parodie 78, 255, 258
Parodos 54
Passionsspiel 100, 126
pathetisch-erhaben 113
Pathos (Leid) 39, 100
Performance 28, 180, 189, 193, 196
Performanz 25, 194
Peripetie (Wendepunkt) 58, 76, 100
Personenverzeichnis (*dramatis personae*) 49, 50, 58, 62, 131, 133, 200, 210, 224, 238, 239, 262
Personenwechsel 59
Perspektivstruktur 90, 91, 221, 233, 246, 265
philosophischer Dialog 21
phóbos (Jammer) 99, 100, 108
phonografische Methode 151, 157, 240, 243
Plurimedialität des Dramas 25
poeta doctus 42
Poetik(en) des Dramas 31
politisches Theater 25, 117, 187
Posse 147
postdramatisches Theater 29–32, 121, 168, 180, 193, 194, 196
prodesse, docere (nützen, belehren) 42, 103
Projektion 23, 94, 118, 185, 249, 250, 255
Prolog (Vorspiel) 22, 40, 51, 54, 83, 99
Promenadenszene 228, 229
Prosa(drama) 20, 33, 42–44, 82, 109, 139, 152, 153
Protagonist 57, 58, 89, 100
protasis (Einleitung, Exposition) 54
Protestantische Schuldrama-/theater 132
Protestantisches Schuldrama-/theater 43, 132
proverbe dramatique 158
Prozessionsspiel 126
prudentia 130, 132
Publikum (Zuschauer) 119, 178, 190, 255, 257
pun (Wortspiel) 65, 128, 145
Puppenspiel 86
Pyramidenschema (Freytag) 57

R

Raum 32, 34, 38–40, 86, 87, 193, 262
Realitätseffekt 69, 116, 240
Redekriterium 19, 26, 97
Regelpoetik 42, 71, 72, 81, 83, 102, 110, 112, 134, 141
Regie 24, 119
Regieanweisung (Bühnenanweisung, Szenenanweisung) 40, 48, 87, 237, 249

Regiefigur 94, 188
Reliterarisierung 30, 195
Reportage 165, 172
Requisiten 23, 40, 48, 87, 180, 217, 261, 263
retardierendes Moment 58, 76, 202
Revue 117, 165, 252, 253
Revuestruktur 238, 242
Reyen 52, 131
Rhetorik 42, 103, 130, 228
Ritterschauspiel 146
Rolle 28, 52, 94, 118, 132, 133, 138, 190, 255, 261, 262, 269
– Geschlechter- 29
– soziale 66, 104, 200, 213, 215, 262
Rollenfach 35
Rollenspiel 29, 98, 259
Rollentausch 67
Roman 18, 244
romaneskes Schema 133, 144
Rührstück 138

S

Schäferspiel 126
Schattenspiel 86
Schaubühne 12, 13
Schauder (*éleos*) 72, 99, 100, 108
Schauplatzwechsel 14, 55, 64
Schauspiel 12, 13, 17, 70, 74, 85, 140, 141
Schauspieler 40, 119, 255, 263
Schauspielkunst 24
Schicklichkeit (*bienséance*) 26, 101
Schicksal 39, 66, 100, 142, 179, 267
Schlager 250, 258
Schlesisches Kunstdrama 129
Schrecken 106
Schuld 39, 153
Schwank 86
Sekundenstil 151, 157
Semiotik 29
Sentenz 38, 41, 124
„shakespeareisierendes“ Drama 63, 65, 138
Show 252
Singspiel 86
Sittenkomödie 127
Situation 20, 21, 23, 24, 45, 49, 59, 60, 71, 91, 93, 111, 257
Sketch 86
Song 168, 249–252, 258
Songspiel 247, 248, 250, 253, 254
soziales Drama, Sozialdrama 29, 34, 35, 56, 65, 138, 149, 151, 153, 157, 235, 241, 244–246
Soziolekt 42, 47
Spannung 27, 28, 39, 68, 117, 131, 217

Spiel 27, 66, 118, 190, 206, 257, 261
Spiel im Spiel 28, 67, 81, 87, 128, 133, 141, 144, 187, 188, 204, 254, 256
Spielleiter 94, 180
Sprechakt 21, 189
Ständeklausel 17, 73, 82, 84, 102–104, 106, 107, 109, 111, 128, 133, 134
Stanze 44
Stasimon 54
Stationendrama 191
Stichomythie 41
Stilhöhe 42
Stillage 57
Stillagen 42
Straßentheater 86
Stummfilm 86
Sujet 32
Sukzession 66
Szene 14, 29, 40, 41, 55, 56, 60, 61, 117, 257
Szenenanzahl 55, 60, 64, 76, 203
Szenenfolge 55, 56, 60, 69, 74, 146, 153, 158, 263
Szenenstruktur 59

T

Tanz 10, 30, 54, 86, 156, 165, 180, 194, 251, 252
Taubstummenspiel 86
Teichoskopie (Mauerschau) 53, 76
Theater 24, 25, 31, 84, 90, 91, 94, 97, 102, 110, 190, 259, 261, 263, 266–269
Theatercode 23
Theater der Grausamkeit 180, 187, 190, 193
Theatergeschichte 14, 260
Theaterkritik 14, 174
Theaterstück 25, 194, 260, 263, 268
Theatertext 30, 31, 193, 196, 197
Theatertextanalyse 31, 33
Theatertheorie 14
Theaterwissenschaft 13, 14, 27, 29, 121
theatralische Umsetzung (Aufführung, Inszenierung) 24, 62
Theatralisierung 29
Theatralität 10, 14, 27, 32, 160, 187, 247
theatrum mundi (Welttheater) 100, 132
Tonfilm 86
Tragik, tragisch 70, 71, 73, 80–82, 89, 100, 112, 153, 154, 199, 206–208, 210, 219, 220
Tragikomödie 13, 18, 19, 35, 49, 50, 64, 70, 71, 74, 80–86, 111, 121, 134, 146, 160, 161, 166, 167, 187, 198, 206, 259, 266
Tragödie 13, 22, 35, 52, 57, 58, 70–75, 79–85, 88, 97–101, 103, 104, 106, 110, 111, 113,

Sachregister

114, 116, 121, 122, 124, 138, 140–143, 149,
152–154, 164, 178, 187
– Bewunderungs- 133
Tragödientheorie 99, 110, 114, 153
Trauerspiel 70, 73, 104, 105, 133
– barockes 35, 52, 124, 129–131, 134
– Bürgerliches 13, 17, 34, 39, 42, 43, 49, 55,
59, 74, 83, 84, 107, 109, 110, 134–138,
140, 142, 146, 153, 200, 201, 203, 209,
210, 212, 219, 220, 225, 262, 267
– Heroisches 108
– Märtyrer- 74, 105, 131, 132
– republikanisches 108, 209
Trauerspiel .Bürgerliches 213, 260
Trauerspiel : bürgerliches 19, 108
Travestie 78
Trionfi (höfisches Festspiel) 126
Trivialdramatik 74, 138, 142, 146
Typus 39, 88, 159

U

überreden (*persuadere*) 108, 112, 130
Universalschauspiel, -drama 44, 74, 142,
145, 148
Unmittelbarkeit 10, 16, 20, 86, 93

V

Varieté 165, 252
Vaterländisches Schauspiel 148, 149
Verfremdung 10, 16, 118, 119, 168, 255, 258
Verkündungs-drama 69
Verlachen, Lachen 77, 106, 107, 110, 135
Verlachkomödie 81, 88, 134
Vers 44, 62
Vertrautenrede 89
Verwicklung 54, 100
Verwirrung 54, 80, 133
Vierte Wand 41
Volk 129, 132, 151, 154, 224, 225, 235

Volkslied 250
Volksstück (kritisches) 166, 167, 169, 170,
188
Volks-theater 25, 147, 154, 155
Vorspiel (Prolog) 118

W

Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) 26, 67,
99, 101, 109, 136
Wanderbühne 106, 133, 260
Was-Spannung 39, 223
Weihnachtsspiel 126
well made play 30, 195
Weltliches Spiel 100, 126, 127
Welttheater (*theatrum mundi*) 126, 151, 164,
192, 261
Wiener Volks-theater 147, 154, 155
Wie-Spannung 39
Wortkulisse 40, 41, 87
Wortspiel 65, 82, 128, 145, 201, 226, 263
Wunderbares im Drama 114, 128, 139, 146,
152, 154

Z

Zauberspiel 154
Zeit 28, 34, 38, 39, 50, 59, 161, 173, 193
Zeitstruktur 68
Zeitstück 170–175, 177, 254
Zeitverhalten 68, 69
Zirkus 156
Zufall 39, 66
Zuschaueranrede (*ad spectatores*) 51
Zuschauer (Publikum) 41, 53, 58, 61, 67, 68,
71, 106–108, 117–119, 133, 190, 255, 257,
260, 261, 268, 269
Zuschauerraum 260, 268
Zweipersonenstück 17
zwischenmenschliche(r) Aktualität, Be-
zug 28, 92, 93, 251, 259