

Gattungen

Unter der Kategorie 'Gattung' werden in der Regel Texte künstlich zusammengefaßt, die gemeinsame formale, strukturelle oder inhaltliche Merkmale aufweisen. Für den deutschen Sprachraum ist [Goethes](#) Bestimmung der Gattungen folgenreich geworden. Für ihn gibt es nur *"drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama"* (Goethe, S. 187) Problematisch an Goethes Definition ist vor allem die Parallelisierung menschlicher Handlungen und literarischer Formen. Seine Einteilung aber kann sich teilweise auf [Aristoteles](#) berufen. Wenn von Lyrik bei ihm auch nicht die Rede ist, so hat er in seiner [Poetik](#) doch bereits eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem Drama und dem Epos ausgemacht.

Eine große Schwierigkeit bei der Einteilung der Literatur in Gattungen besteht häufig darin, daß strikte Klassifizierungen vorgeschlagen werden, in denen bei weitem nicht alle konkreten Texte ihren eindeutigen Platz finden. In der modernen Literaturentwicklung geht es zudem häufig darum, eben diese künstlich errichteten Gattungsschranken kreativ zu überwinden, wie z.B. in Baudelaires "poèmes en prose" ("Gedichte in Prosa") oder [Brechts](#) Konzept des "[epischen Theaters](#)".

Daraus, daß die konkreten Texte sich oft nicht ohne Gewalt einem einheitlichen Oberbegriff zuordnen lassen, entspringt auch der Streit um die Gattungstheorien, der seit Jahrhunderten von Literaturhistorikern und Literaturtheoretikern kontrovers geführt wird, aber bislang zu keinem befriedigenden Ergebnis gekommen ist. Auf der einen Seite stehen die Befürworter, die Gattungen als notwendige Grundmuster ansehen, die für die Beschreibung von Literatur und die Unterscheidung der einzelnen Texte insgesamt von großer Bedeutung sind. Ihre Gegner bezweifeln demgegenüber den Sinn und Zweck eines allgemeinen Begriffs, der neben oder über den konkreten Texten steht.

Die drei großen Bereiche der Literatur - Epik, Dramatik, Lyrik - bilden natürlich auch vielfältige Unterbereiche aus (auch 'Untergattungen', manchmal auch 'Genre'). Im Bereich der erzählenden Literatur ist von

"einfachen Formen" die Rede gewesen, die in ihren Form- und Ausdrucksmöglichkeiten relativ festgelegt sind (wie [Schwank](#), [Fabel](#), [Parabel](#), [Kalendergeschichte](#), [Kurzgeschichte](#), [Legende](#), [Sage](#), [Märchen](#), [Anekdote](#)). Zu ihnen gesellen sich die komplizierter strukturierten, damit aber auch wandlungsfähigeren "Großformen" ([Epos](#), [Novelle](#), [Roman](#)).

In der Dramatik begegnet uns die Grundunterscheidung zwischen [Tragödie](#) und [Komödie](#), eine Differenzierung, die noch sehr viele variable Gestaltungsmöglichkeiten birgt. Die verschiedenen Untergattungen ([Commedia dell' arte](#), [bürgerliches Trauerspiel](#), [Revolutionsdrama](#), [lyrisches Drama](#), [Dokumentartheater](#), [Parabeltheater](#) usw.) schränken dann diese Möglichkeiten weiter ein. Sie sind aber als historische Varianten ein Ausdruck für die Formenvielfalt und Wandlungsfähigkeit der Dramatik.

[Goethe](#) bestimmt die Lyrik als "enthusiastisch aufgeregt" und bezieht sich damit auf den subjektiven Ausdruckscharakter vieler Gedichte, also primär auf den Inhalt; zugleich ist die Lyrik in ihrer historischen Entwicklung stärker als die anderen Gattungen geprägt von der Auseinandersetzung mit tradierten Formelementen ([Metrum](#), [Vers](#), [Strophe](#), [Reim](#)) und Gedichtformen ([Sonett](#), [Ode](#), [Ballade](#)).

Wichtig ist, in Gattungen keine unveränderlichen, geradezu "natürlichen" Systeme zu sehen. Wie die literarischen Formen selbst unterliegen sie einem Wandel, in dem sie entweder ihre Konstanz bewahren und weiter ausbilden, oder aber auch ein Ende finden können (wie das Epos, das vom Roman abgelöst wurde). Nicht zuletzt bringen die modernen Medien Bewegung in ein starr und unhistorisch gedachtes Gattungsschema. Das Film- oder Fernsehdrehbuch oder auch der Internet-Roman sind nur einige Beispiele dafür. Sicherlich ist es sinnvoll, von willkürlichen Setzungen abzusehen (z.B. der Zusammenfassung aller Texte, in denen eine Katze vorkommt, zu einer Gattung) und Werke anzuerkennen, die Merkmale mit mehreren Gattungen teilen können. Damit wird das Gattungsgefüge ein offenes, das als eine hilfreiche Konstruktion des Literaturtheoretikers, nicht aber als unhistorisches und quasi natürlich gegebenes Einteilungsschema von Literatur zu nehmen ist.

Johann Wolfgang von Goethe: Noten und Abhandlungen, in: J.W. v. Goethe: Werke, hg. von E. Trunz, Band 2, Hamburg 1981.

Sekundärliteratur:

1. A. Horn: Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft, Würzburg 1998.
2. A. Jolles: Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Tübingen 1974.
3. F. Martini: Literarische Form und Geschichte. Aufsätze zu Gattungstheorie und Gattungsentwicklung vom Sturm und Drang bis zum Erzählen heute, Stuttgart 1984

Mimesis

Der griechische Begriff 'Mimesis' wird häufig mit 'Nachahmung' übersetzt. Die literaturtheoretische Diskussion bezieht sich dabei - wie so oft - auf [Aristoteles](#). Der hatte in seiner *Poetik* die "*nachahmende Darstellung einer Handlung*" als wichtiges Charakteristikum der Literatur bezeichnet hat. Die Motivation sieht er in einem allgemein-menschlichen Bedürfnis nach Nachahmung begründet. Sie funktioniert auf der Grundlage einer gewissen Ähnlichkeit (auch "Strukturhomologie") zwischen der realen und der fiktiven Welt (vgl. [Fiktionale und faktuale Texte](#)). Die 'mimetische' Darstellung hat zur Folge, daß sich der Zuschauer im Theater - denn Aristoteles hat vor allem die [Tragödie](#) vor Augen - in eine Handlung einfühlen kann. Er empfindet gemeinsam mit den dargestellten Figuren "Furcht und Mitleid" und wird dadurch von solchen Gefühlen "geläutert". (Aristoteles spricht von [Katharsis](#), was im Griechischen 'Reinigung' bedeutet.) Analog kann man auch von narrativen Texten sagen, daß 'mimetisches' Erzählen - also die möglichst genaue Darstellung der Wirklichkeit - dem Leser die Möglichkeit zur Identifikation mit den Figuren und der Handlung eröffnet.

An dieser Problematik hat sich ein Streit entzündet, der bis heute anhält: Muß der Dichter die Wirklichkeit 'nachahmen', indem er sie gewissermaßen "kopiert"? Oder bedeutet 'Mimesis' nicht viel mehr eine "darstellende Hervorbringung", wobei der Akzent auf der Produktion einer neuen, literarischen Wirklichkeit liegt? Im Laufe der (Literatur-) Geschichte sind unterschiedliche Auffassungen vertreten worden. Viele Schriftsteller und Theoretiker - wie beispielsweise [Brecht](#) - haben sich sogar entschieden gegen eine 'mimetische' Kunst ausgesprochen. Statt auf die "Nachahmung des Natürlichen" haben sie großen Wert gelegt auf den künstlichen Charakter, das Gemacht-Sein der Werke. Sie wollten gerade nicht, daß der Zuschauer oder Leser sich einfühlt, sondern daß er eine kritische Distanz zum Dargestellten entwickelt.

Allerdings stößt die 'mimetische' Darstellung in erzählenden Texten noch auf ein anderes, grundsätzliches Problem. Wenn 'Mimesis' die Nachahmung der Welt menschlicher Handlungen bedeutet, dann kann mit der Sprache eine Handlung, also eine nichtsprachliche Erscheinung, überhaupt nicht angemessen 'nachgeahmt' werden. Es sei denn, bei den dargestellten Handlungen handle es sich bereits um "Sprachhandlungen", also um die Wiedergabe von Worten, die von den Figuren gesprochen werden. Hinsichtlich der 'Mimesis' muß man also unterscheiden zwischen der Erzählung von Handlungen/Ereignissen und der Erzählung von Worten. Im Unterschied zur theatralischen Darstellung auf der Bühne, wo Handlungen

tatsächlich 'nachgeahmt' werden, kann die Erzählung nur einen möglichst hohen Grad an Wirklichkeitsillusion erzeugen. [Roland Barthes](#), ein französischer Zeichentheoretiker und Schriftsteller, hat in diesem Zusammenhang von einem "effet de réel", dem "Wirklichkeitseffekt" gesprochen. Er kommt in narrativen Texten vor allem dadurch zustande, daß der Erzähler detaillierte Beschreibungen der Räume und der nichtsprachlichen Handlungen liefert. 'Mimesis' kann bei der Erzählung von Ereignissen also immer nur Mimesis-Illusion bedeuten. Anders verhält es sich bei der Erzählung von Worten. Hier wird die Figurenrede, also sprachlich bereits vorgefertigtes Material, in der Erzählung lediglich "wiederholt". Daher ist es möglich, in diesem Fall von 'Mimesis' im eigentlichen Wortsinne zu sprechen. Allerdings kann der Erzähler die Rede seiner Figuren unterschiedlich genau wiedergeben. Er kann sie originalgetreu "kopieren" oder auch zusammenfassen und kommentieren. Deswegen sollte man bei der Erzählung von Worten unterschiedliche Grade von 'Mimesis' unterscheiden (vgl. [Formen der Redewiedergabe](#) und [Formen der Bewußtseinswiedergabe](#)).

© SR

Sekundärliteratur:

1. Aristoteles: Poetik, übersetzt und hg. von M. Fuhrmann, Stuttgart 1982.
2. E. Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern und München 1964.
3. G. Genette: Die Erzählung, hg. von J. Vogt, München 1994.

Nebentext

Im Unterschied zur dramatischen Rede als Textschicht des dramatischen Textes, die bei der Inszenierung gesprochen wird, wird der **Nebentext** nur als zusätzliche Information für den Leser, Regisseur und Schauspieler hinzugefügt (Dramentitel, Epigraphe, Widmungsschriften, Vorwörter, Personenverzeichnis, Akt- und Szenenmarkierungen, **Bühnenanweisungen** zur Szenerie und zum Verhalten einer Figur; Unterscheidung von Haupt- und Nebentext geht auf Roman Ingarden zurück.

Aristoteles: Poetik (nach 335 v. Chr.)

Die *Poetik* des Aristoteles beschäftigt sich in teils grundsätzlicher, teils spezieller Art und Weise mit der Dichtkunst und ihren Gattungen. Sie beschränkt sich nicht auf Texte in schriftlicher Form, sondern meint jede Art eines dichterischen Vortrags: *"Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Diithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen. Sie unterscheiden sich jedoch in dreifacher Weise voneinander: entweder dadurch, daß sie je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen."* (S.5) An dieser Stelle ist schon das zentrale Stichwort gefallen: Die Nachahmung ist das Wesen der Dichtung. Die Dichter *"ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte. Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder ebenso wie wir."* (S.7)

Die Unterschiede der nachzuahmenden Charaktere konstituieren dann auch die Unterschiede der literarischen Gattungen: *"Auf Grund desselben Unterschiedes weicht auch die Tragödie von der Komödie ab: die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen."* (S.9) Diese Unterscheidung Aristoteles behielt als sogenannte [„Ständeklausel“](#) bis ins späte 18. Jahrhundert hinein Gültigkeit. Erst mit dem

[Bürgerlichen Trauerspiel Lessings](#) und der damit einhergehenden neuen Dramenpoetik brach diese Beschränkung der Tragödie auf adeliges Personal auf.

Ein weiterer Unterschied der literarischen Gattungen liegt in der Art und Weise, wie sie nachahmen: *"Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten lassen."* (S.9)

Nun wendet sich Aristoteles der Frage zu, warum der Mensch zur Nachahmung neigt und Dichtkunst produziert: *"Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen ist dem Menschen angeboren, es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen [...], als auch die Freude, die jedermann an Nachahmung hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellung von möglichst unansehnlichen Tieren und von Leichen."* (S.11) An dieser Stelle scheint es, als hätte Aristoteles unsere modernen Rezeptionsgewohnheiten schon mitgedacht.

Was ist nun unter dieser Nachahmung, die anscheinend naturgegeben ist, zu verstehen? Geht es um die Nachahmung von tatsächlichen historischen Ereignissen oder (handelnden) Personen? Aristoteles gibt darauf eine eindeutige Antwort, die unsere Vorstellung vom logischen Status und den Grenzen der Literatur lange geprägt hat: *"Es (ist) nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse -; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere was geschehen könnte. Daher ist die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit."*(S.29) Die Festschreibung der Dichtung auf etwas, das geschehen könnte, aber wahrscheinlich sein muß, stellt einerseits gegenüber der Wirklichkeit ein freiheitliches Moment dar, Literatur darf in diesem Moment Fiktion sein; andererseits gibt es für sie gegenüber dem potentiell Denkbaren jedoch ein Moment von Unfreiheit. Der Dichtung, so wie Aristoteles sie definiert, fehlt die Möglichkeit zur Utopie, zur Subversion, zur – zumindest gedanklichen– Zersetzung von gesellschaftlichen Gegebenheiten.

©rein

Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1982.

Aristoteles: Poetik (zum Drama)

In der [Poetik](#) des [Aristoteles](#) werden sowohl die Lyrik, die Epik als auch die Dramatik als Nachahmungen charakterisiert. Tragödiendichtung ist [Mimesis](#) von Lebenswirklichkeit und handelnden Menschen, diese Menschen sind entweder gut oder schlecht. Die Scheidung von guten und schlechten Menschen konstituiert auch die poetologische Unterscheidung von Tragödie und Komödie: *"Die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen."* (S.9) Hier finden wir die Keimzelle der bis ins 18. Jahrhundert vorherrschenden [Ständeklausel](#), die die Tragödie für das adlige Personal reservierte, die Bürger und Bauern hingegen auf die Komödie verwies. Es ging darum, die schlechteren Menschen nicht in ihrer Schlechtigkeit an sich darzustellen, *"sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler,*

der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht." (S.17) Der schlechtere Mensch soll in seiner Lächerlichkeit bloßgestellt und verlacht werden.

Warum haben sich aber diese beiden Formen des Dramas entwickelt? Auch auf diese Frage hat Aristoteles eine Antwort: Es war das Wesen der Autoren, das die Tragödie von der Komödie schied, denn *"die Dichtung hat sich hierbei nach den Charakteren aufgeteilt, die den Autoren eigentümlich waren. Denn die Edleren ahmten gute Handlungen und die von Guten nach, die Gewöhnlicheren jedoch die von Schlechten."* (S.13)

Wichtigstes strukturelles Merkmal der Tragödiendichtung ist die Geschlossenheit. Dies bezieht sich einerseits auf eine ‚geschlossene Handlung‘: *"Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache."* (S.19) Andererseits zeigt sich die Geschlossenheit der Tragödie in der ‚Einheit der Zeit und des Ortes‘: Ihre zeitliche *"Ausdehnung [...] versucht sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen."* (S.17) Sie besitzt als ein Ganzes Anfang, Mitte und Ende. *"Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten."* (S.25)

Welches Ziel verfolgt Aristoteles mit der Festschreibung dieser Grundsätze? Es geht ihm darum, eine größtmögliche Nachvollziehbarkeit der Handlung durch das Publikum zu erzeugen. Denn der Zweck der Tragödie ist es, Jammern (eleos) und Schaudern (phobos) hervorzurufen, um eine Reinigung (katharsis) des Zuschauers herbeizuführen.

©rein

Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1982.

Tragödie

Im Drama werden uns "handelnde Menschen" ([Aristoteles' Poetik \(Dramatik\)](#)) auf der Bühne vorgestellt. Wer handelt, muß sich stets entscheiden ("Tue ich dies oder jenes, was wird passieren, ist meine Entscheidung richtig?"). In diesem Zwang zur Entscheidung steckt eine grundsätzliche Spannung, denn die Entscheidungen können tragische Folgen haben und genau hierin liegt das Wesen der Tragödie: Der Protagonist der Tragödie befindet sich in einem Konflikt, in einer Grenzsituation, er ist zwischen Extremen gefangen und seine Gefangenschaft ist ohne Ausweg. **Egal wie er sich verhalten wird, er wird scheitern. Diese faktische Unterlegenheit unter das Schicksal wird in der Tragödie kombiniert mit dem Wissen um diese Unterlegenheit. Der Held weiß, daß er scheitern muß, sein Aufbegehren gegen das Schicksal, denn er versucht ja zumindest, das Unglück abzuwenden, wird so besonders tragisch.** [Goethe](#) schreibt dazu: "Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische."

Die Tragödie ist in der griechischen Antike modellhaft ausgebildet worden und wurde über Jahrtausende hinweg variiert. Oft galt sie als 'höchste' Gattung im poetischen Spektrum auch bei [Hegel](#) in seiner [Ästhetik](#).

Auslöser für tragische Konflikte kann a) eine tragische Schuld sein, die oft nicht durch eigene Handlungen des Protagonisten erworben wurde, aber trotzdem objektiv vorhanden ist (z. B. "Odipus"), b) eine persönliche Schuld, die auf die Eigenverantwortlichkeit des Protagonisten zurückgeht (z. B. Schillers "Die Räuber", 1781), c) das – wie immer auch geartete – Schicksal (z. B. Kleists "Die Familie Schroffenstein", 1803) und d) Mißverständnisse, Irrtümer und Lügen (z. B. Shakespeares "Othello", 1603). Etwas konkreter formuliert: Die Protagonisten können in einen Konflikt geraten zu Göttern, anonymen Mächten oder der Gesellschaft mit ihren Beschränkungen (z. B. Standesschränken, die Liebesehen verhindern, ökonomische Einschränkungen, kulturelle Grenzen, etc.).

Durch Darstellung von Menschen in tragischen Konflikten, in Extremsituationen vermag die Tragödie, die Möglichkeiten des Menschseins zu zeigen.

©rein

Sekundärliteratur:

1. H. Geiger/H. Haarmann: Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse, 4. Neub. u. erw. Auflage, Opladen 1996.
2. V. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960.
3. P. Szondi: Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956.

KATHARSIS

die Reinigung der Leidenschaften durch Furcht und Mitleid!

Was heißt das? Wie funktioniert das eigentlich?

Hier ein Schema:

Der tragische Konflikt entsteht aus dem Dualismus zwischen

Göttermacht: <----->	Menschenwille:
religiöses Gesetz	Freiheit
Schicksal	Auflehnung
(oder moderner:	Leidenschaften
das "Gesetz" der Geschichte)	Gefühle, Liebe, Mitleid ...

die Folge ist:
der tragische Held

verstößt gegen das Gesetz	verwirklicht seinen freien Willen
------------------------------	--------------------------------------

||
∨

SCHULD

||
∨

UNSCHULD

||
∨

Der Zuschauer empfindet,
weil er dem Helden ähnlich ist,

||
∨

Furcht vor der
schicksalhaften
Verschuldung

Mitleid mit dem
unschuldig schuldig
Gewordenen

und

erkennt sich selbst:

- seine Stellung in der Welt ("Makro-/Mikrokosmos")
- seine Einzigartigkeit (Freiheit und Wille) und
- die Gefährdung, die ihm aus der Verwirklichung dieser Freiheit erwachsen kann/muss

Ständeklausel

Die *Ständeklausel* ist ein dramenpoetisches Prinzip, das die dramatische Produktion über mehr als zwei Jahrtausende beeinflusste. Sie geht auf [Aristoteles](#) zurück, der in seiner *Poetik* die [Tragödie](#) für die Darstellung der Konflikte und Probleme der "guten" Menschen reserviert hat, die "schlechteren Menschen" jedoch er auf die [Komödie](#) verwies, in der sie mit ihren Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten dargestellt und verlacht werden sollten. [Opitz](#) greift diese Scheidung dann 1624 in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* auf und definiert den guten als den adeligen Menschen, den schlechteren als den Bürger. Auch [Gottsched](#) hält mehr als hundert Jahre später in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* an dieser Vorschrift fest. Erst mit [Lessing](#) findet ein Umdenken statt. Er entwickelt das [bürgerliche Trauerspiel](#), eine spezifisch aufklärerische Form der Tragödie, in der die Bürger mit ihren Problemen dramatisch präsentiert werden. Es ist kaum noch der Erwähnung wert, daß die *Ständeklausel* im 20. Jahrhundert natürlich keine Rolle mehr spielt.

Bürgerliches Trauerspiel

Das bürgerliche Trauerspiel trägt seine Programmatik und seine neue Qualität schon im Namen. Es ist ein *bürgerliches* Trauerspiel, die Protagonisten sind Bürger, es geht um bürgerliche Probleme und sie werden in der Form eines Trauerspiels – also tragisch – dargestellt, und das ist neu. Zumindest im 18. Jahrhundert, als [Lessing](#) diese Form der Tragödie in Deutschland etabliert. Noch sein Vorgänger [Gottsched](#) hatte 1730 im Anschluß an die *Poetik* des [Aristoteles](#) in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* die Tragödie mit ihren tragischen Konflikten für den Adel reserviert und damit die sogenannte [Ständeklausel](#) hochgehalten. Nur der Adel durfte tragisch dargestellt werden, für die Bürger blieb nur die Komödie, in der sie mit ihren Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten verlacht wurden. Das aufstrebende Bürgertum im 18. Jahrhundert wollte sich mit dieser Rolle nicht mehr länger zufrieden geben. Als Reaktion darauf entstand das bürgerliche Trauerspiel.

In einer ersten Entwicklungsphase diente es in Deutschland vornehmlich der moralischen Selbstvergewisserung des Bürgers und der Darstellung von Willkürakten des Adels, z. B. in *Emilia Galotti* (1772) von Lessing oder in *Kabale und Liebe* (1783) von Schiller. Eine zweite Entwicklungsphase setzte dann mit Hebbels *Maria Magdalena* (1844) ein, hier wurde nicht mehr der Konflikt des Bürgertums mit dem Adel thematisiert, sondern eine kleinbürgerlich-pedantische Moral präsentiert, die sich gegen die Mitglieder der eigenen Gruppe wandte. Als dritte und abschließende Entwicklungsphase werden oft die naturalistischen Dramen von Hauptmann oder Ibsen genannt, in denen die Lebenslügen des selbstzufriedenen Bürgers offenbart und Forderungen der Arbeiterklasse gegenüber dem Bürgertum formuliert werden.

©rein

Offenes und geschlossenes Drama

Ein Schaubild nach Volker Klotz

Handlung	
<ul style="list-style-type: none"> • einheitliche, in sich abgeschlossene Haupthandlung • kausale Verknüpfung der Szenen (Nichtaustauschbarkeit) • einzelne Handlungen als Schritte einer logisch und psychologisch zwingenden Abfolge 	<ul style="list-style-type: none"> • mehrere Handlungen gleichzeitig (Polymethie) • Zerrissenheit der Handlungsabfolge • relative Autonomie einzelner Episoden
Zeit	
<ul style="list-style-type: none"> • Einheit der Zeit • Zeit nur Rahmen des Geschehens • keine <u>Zeitsprünge</u> 	<ul style="list-style-type: none"> • ausgedehnter Zeitraum • Zeit als in die Ereignisse eingreifende Wirkungsmacht • Zeitsprünge zwischen Szenen
Ort	
<ul style="list-style-type: none"> • Einheit des Ortes • Ort nur Rahmen des Geschehens 	<ul style="list-style-type: none"> • Vielheit der Orte • Räume charakterisieren und determinieren Verhalten
Personen	
<ul style="list-style-type: none"> • geringe Zahl • Ständeklausel • hoher Bewußtseinsgrad 	<ul style="list-style-type: none"> - große Zahl • keine ständischen und sozialen Beschränkungen • komplexes Zusammenspiel von Innenwelt und Außenwelt
Komposition	
<ul style="list-style-type: none"> • Handlungszusammenhang als Ganzes • Gliederung vom Ganzen zu den Teilen • Funktionale Zuordnung der Szene zum Akt und des Aktes zum Drama • lineare Abfolge des Geschehens 	<ul style="list-style-type: none"> • Dominanz des Ausschnitts • Gliederung von den Teilen zum Ganzen • Szenen haben ihren Schwerpunkt in sich selbst • Variation und Kontrastierung von Szenen
Sprache	
<ul style="list-style-type: none"> • einheitlicher an der Rhetorik ausgerichteter Sprachstil (Versform) • Dialog als Rededuell (Stichomythie) • Bewußtsein dominiert Sprache 	<ul style="list-style-type: none"> • Pluralismus des Sprechens • Mischung der Stilebenen und der Ausdruckshaltung • Orientierung an der Alltagssprache • Dominanz der Sprache über das Bewußtsein

Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960.

Die spanischen und englischen Dramen vor der französischen Klassik (Calderón, Shakespeare) haben offene Formen und wurden deshalb seit dem späten 17. Jahrhundert oft gering geschätzt. Die Wiederentdeckung und Rehabilitierung Shakespeares gegen 1800 machte offene Formen wieder möglich, was in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Veränderungen der

französischen Revolution stand (vgl. Ludwig Tiecks Romantik oder den sogenannten Sturm und Drang).

Komödie

Werden in der [Tragödie](#) "handelnde Menschen" ([Aristoteles' Poetik zum Drama](#)) in tragischen, unlösbaren Konflikten gezeigt, die in jeder Sekunde ihres Handelns um dessen Aussichtslosigkeit wissen, so werden in der Komödie Menschen gezeigt, die sich in einem lösbaren Konflikt befinden, aber nicht unbedingt von dieser Lösbarkeit wissen. Sie sind faktisch dem Schicksal überlegen, obwohl die dargestellten Konflikte ebenso aussichtslos erscheinen wie in der Tragödie. Wie gelingt die Lösung der Konflikte? a) durch Zufall, b) durch persönliche Schläue oder Dummheit des ‚Helden‘ oder c) durch persönliche Schläue oder Dummheit des Gegners des ‚Helden‘. Warum ist die Komödie aber "komisch", wenn sie doch ähnlich ernste Konflikte zeigt wie die Tragödie? Einerseits natürlich durch die Zeichnung der Charaktere, denn weder ‚Schläue‘ noch ‚Dummheit‘ sprechen für einen besonders edlen Charakter, andererseits wird die Komödie komisch durch eine übertriebene, geradezu groteske Darstellung des Konflikts.

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts informierte schon die Liste der auftretenden Personen den Zuschauer darüber, ob er lachen oder weinen sollte. War das Drama mit bürgerlichen Figuren oder gar Bauern und Dienern bestückt, konnte es sich nur um eine Komödie handeln, war es mit adeligen Helden versehen, konnte es nur eine Tragödie sein. Diese sogenannte ‚[Ständeklausel](#)‘ geht zurück auf die [Poetik Aristoteles](#), der die Darstellung der schlechteren Menschen der Komödie überließ, die Tragödie hingegen für die besseren Menschen reservierte. Diese Vorschrift wurde dann im [Barock](#) von [Opitz](#) in seiner Poetik [Über die deutsche Poeterey](#) übernommen und explizit auf die Scheidung von guten/ adeligen und schlechten/ bürgerlichen Menschen übertragen. Noch der [Aufklärer Gottsched](#) steht 1730 in der Tradition und erst [Lessing](#) lehnte diese Ständeklausel endgültig ab und schuf das [Bürgerliche Trauerspiel](#).

©rein

Sekundärliteratur:

1. R. Grimm/K. Berghahn (Hgg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama, Darmstadt 1875.
2. B. Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen, Tübingen 1992.
3. W. Preisendanz: Das Komische, München 1976.

Lesedrama

Lesedramen sind dramatische Texte, die zwar die dramatische Form wählen (Dialog, Bühnenanweisung, Akte, etc.), aber nicht für die Aufführung gedacht sind. Dies kann an der Länge des Stückes liegen, an einer zu hohen Figurenzahl, an ständigen Schauplatzwechseln oder zu hohen Anforderungen an das Bühnenbild. In Einzelfällen haben sich im Laufe der Theatergeschichte mit der Verbesserung der Bühnentechnik

Lesedramen doch noch zu Bühnendramen gewandelt, z. B. Goethes *Faust II* (1832).
Beispiele für typische Lesedramen sind die Dramen Senecas, Schillers *Die Räuber* (1781)
und viele Dramen der Romantik.

Absurdes Theater

Dramenform der Avantgarde, in der die Darstellung der Sinnlosigkeit oder Widersinnigkeit der menschlichen Existenz Hauptanliegen ist. »Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist ...« (Ionesco). Während bei **Sartre und Camus** das Absurde in der Darstellung der Realität selbst zum Ausdruck kommt, handeln bei **Beckett** die Spieler wie Clowns oder Marionetten ohne Willen und Ziel. Ihre Sprache dient nicht mehr der Mitteilung, sondern besteht aus Klischees und Montagen; sie zeigt so die **Hohlheit und Irrationalität aller Ideologien**. Das absurde Theater entlarvt die bürgerliche (Schein)Sicherheit, es deckt die Einsamkeit und Beziehungslosigkeit des modernen Menschen auf.

Hörspiel

Dramatische Dichtungsgattung, die im Hörfunk entstanden ist. Material des Hörspiels ist nur Akustisches (Sprache, Geräusch, Musik). Die Sprache erscheint als Dialog, (innerer) Monolog, Bericht eines Erzählers. Das Geschehen darf nicht vielgliedrig sein; denn es gibt nur hörbare Gedächtnishilfen. Der Dialog muss knapp bleiben. Längere Aussagen werden durch Einwürfe oder Ausrufe unterbrochen; das hilft, die Dialogpartner im Gedächtnis festzuhalten. Auftritte müssen durch Geräusche, Zuruf des Hinzukommenden, Anruf an den Hinzukommenden oder Vorstellung des Hinzukommenden durch die Anwesenden bezeichnet werden. Der Raum entsteht beim Hörer als Vorstellung eines Raumes durch direkte Beschreibung des Erzählers, im Dialog, durch Geräusche (z.B: Wellenschlag, Eisenbahnratzen) oder die Art des Sprechklanges (Hall, gedämpfter Schall). Musik wird eingesetzt als Leitmotiv bei bestimmten Personen oder wiederkehrenden Ereignissen, als Musikbrücke zwischen zwei Hörscenes.

Dramenaufbau

AUFBAU DER HANDLUNG BEIM GESCHLOSSENEN DRAMA:
PROLOG

EXPOSITION: Anknüpfen an die Vorgeschichte, Motivation der neuen Handlung, Vorbereitung einer Situation mit dem ERREGENDEM MOMENT

Wenn die Exposition gelungen ist, muss der Zuschauer alle nötigen Informationen so rechtzeitig erhalten, dass er den Handlungsverlauf verstehen kann. Wenig gelungen sind dann natürlich solche Expositionen, die zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt, sofern nicht vom Autor beabsichtigt, wichtige Informationen "nachreichen" müssen. Im Drama der geschlossenen Form übernimmt im Allgemeinen der 1. Akt die Rolle der Exposition. Dabei ist entscheidend, inwieweit es dem Autor gelingt, die expositorische Informationsvergabe so in die dramatische Handlung einzubauen, dass der Zuschauer bei seiner Rezeption der dramatischen Handlung (plot) diese substantiell wichtigen Informationen quasi en passant erhält.

AUFSTEIGENDE HANDLUNG

PERIPETIE: Punkt äußerster Verwicklung

Eine zuvor angebahnte Entwicklung auf ein gutes bzw. schlechtes Ende wird zunichte gemacht. Z. B. in Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* hofft Leicesters auf eine Lösung des Konflikts zwischen Maria Stuart und Elisabeth durch ein Zusammentreffen der Königinnen. In dieser

Gartenszene (III, 5) wird Maria jedoch durch Elisabeths Hochmuth zu dem Satz provoziert: *Der Thron von England ist durch einene Bastard entweiht*. Diese Anspielung auf ihre Herkunft veranlast Elisabeth, das Todesurteil gegen Maria zu unterschreiben.

RETARDIERENDE MOMENTE

ABSTEIGENDE HANDLUNG

MOMENT DER LETZTEN SPANNUNG

KATASTROPHE

Analytisches Drama

Aufbauschema

Der Verlauf der Dramenhandlung im analytischen Drama - hier dargestellt in einer fünfstufigen bzw. dreischrittigen Struktur - lässt sich mit dem folgenden Aufbauschema verdeutlichen.

Das entscheidende Ereignis für das dramatische Geschehen auf der Bühne liegt beim analytischen Drama in der Vorgeschichte. Das szenische Spiel klärt damit den vor dem Handlungsbeginn liegenden Vorgang oder Konflikt auf. Insofern spricht man auch von einem Enthüllungsdrama im Gegensatz zum so genannten Zieldrama (auch: synthetisches Drama, Entfaltungsdrama).

Beispiele für das analytische Drama:

Sophokles, König Ödipus (429 v. Chr.)

Kleist, Der zerbrochene Krug (1803/08)

Schiller, Die Braut von Messina (1802/03)

Ibsen, Nora (Ein Puppenheim)

u. die meisten Kriminalstücke

Beispiele für Mischtypen von analytischem und synthetischen Drama:

Lessing, Nathan der Weise (1779)

Schiller, Maria Stuart (1800)

In diesen Dramen beruhen die dramatischen Konflikte auf der Vorgeschichte, zugleich entstehen aber auch während der Bühnenhandlung neue Konflikte.

Exposition, ein Beispiel aus Schiller

Die Exposition der Vorgeschichte

1. Marias Kindheit und Jugend in Frankreich
2. Maria als Königin von Schottland
3. Maria als Gefangene in England bis zum Beginn der Dramenhandlung
 1. Maria Stuart und ihr Umgang mit
 - a) den Bedingungen ihrer Haft in Schloss Fotheringhay
 - b) dem Jahrestag der Ermordung Darnleys
 - c) der Erwartung und der Verkündung des Urteils
 - d) der neuen Hoffnung wegen Mortimers Plan
 2. Mortimer
 3. Burleigh

Prolog, ein Beispiel aus dem epischen Theater

Bertolt Brecht: Prolog zu »Antigone« [1951]

Auf die Bühne treten die Darsteller der Antigone, des Kreon und des Sehers Tiresias. Zwischen den beiden anderen stehend, wendet sich der Darsteller des Tiresias an die Zuschauer:

Freunde, ungewohnt

Mag euch die hohe Sprache sein 5

In dem Gedicht, tausende Jahre alt

Das wir hier einstudiert. Unbekannt

Ist euch der Stoff des Gedichts, der den einstigen Hörern

Innig vertraut war. Deshalb erlaubt uns

Ihn euch vorzustellen. Das ist Antigone 10

Fürstin aus dem Geschlecht des Ödipus. Das hier

Kreon, Tyrann der Stadt Theben, ihr Oheim. Ich bin

Tiresias, der Seher. Dieser da

Führt einen Raubkrieg gegen das ferne Argos. Diese

Tritt dem Unmenschlichen entgegen, und er vernichtet sie. 15

Aber sein Krieg, nun unmenschlich geheißen

Bricht ihm zusammen. Die unbeugsam Gerechte

Nichtachtend des eignen geknechteten Volkes Opfer

Hat ihn beendet. Wir bitten euch

Nachzusuchen in euren Gemütern nach ähnlichen Taten 20

Näherer Vergangenheit oder dem Ausbleiben

Ähnlicher Taten. Und nunmehr

Werdet ihr uns und die anderen Schauspieler

Ein um den andern den kleinen Schauplatz

Im Spiele betreten sehn, wo einst unter den 25

Tierschädeln barbarischen Opferkults

Urgrauer Zeiten die Menschlichkeit

Groß aufstand.

Die Darsteller begeben sich nach hinten, und auch die anderen Darsteller betreten die Bühne. 30

Teichoskopie

ein technisches Stilmittel in Theaterstücken. Sie dient dazu, das Publikum in Kenntnis von Ereignissen zu setzen, die für die Handlung wichtig sind, die aber nicht direkt auf der Bühne dargestellt werden können (beispielsweise eine Hinrichtung). Der Kniff des Theaterautors ist in diesem Fall, eine Mauer oder einen ähnlichen Gegenstand einzuführen, der den meisten Personen auf der Bühne und insbesondere dem Publikum die Sicht auf die jeweilige nicht darstellbare Szene verstellt. Alternativ kann das Geschehen auch beispielsweise seitlich aus dem Bühnenraum in eine virtuelle Entfernung verlagert werden. Eine Person auf der Bühne wird jedoch erhöht postiert und kann über das Hindernis hinwegsehen; Sie berichtet den anderen handelnden Personen - und natürlich insbesondere dem Publikum - was hinter dem Hindernis passiert, ohne dass jene Handlung dramatisch umgesetzt werden müsste.

Eine solche Teichoskopie taucht zum ersten Mal in der Literatur bei Homer in der Ilias auf, als Helena König Priamos vom Skäischen Tor aus die Führer des griechischen Heeres zeigt.

Aufzug

Anagnorisis

(griechisch "Wiedererkennung") bezeichnet in der griechischen und römischen Literatur die Wiedererkennung zweier Personen.

Oft haben sich die Beteiligten jahrelang nicht gesehen, was das anfängliche Nicht-Erkennen glaubhaft macht. Die Wiedererkennung gelingt schließlich durch bestimmte Erkennungszeichen (gr. *gnorismata*): In Euripides' Elektra erkennt Elektra Orest an seinen Fußspuren (!) und einer Locke seines Haares wieder, in der Iphigenie bei den Taurern erkennt Iphigenie Orest an einem Brief. Die Wiedererkennung geschieht bisweilen an entscheidenden Stellen des Dramas und bewirkt dann einen Umschwung der Handlung (so ist Iphigenie kurz davor, Orest zu töten, bevor sie ihn erkennt - danach flieht sie mit ihm zusammen nach Hause).

Aristoteles definiert sie als "Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis" (gr. *ex ágnōias eis gnōsin metabolé*). Man versteht darunter auch das Wiedererkennen von Gegenständen sowie die Erkenntnis, dass jemand etwas getan hat oder nicht getan hat. Auch Ödipus' Einsicht, dass er selbst der Mörder seines Vaters war (in Sophokles' König Ödipus), sieht Aristoteles als Anagnorisis an. Am besten sei die Anagnorisis von Personen, insbesondere, wenn sie gemeinsam mit der Peripetie eintrete (wie in der Iphigenie auf Aulis und im König Ödipus). So könne sie am meisten phobos und eleos erregen.

Die Anagnorisis ist auch in der neuen Komödie beliebt; dort dient sie dazu, eine verwickelte Handlung letztlich zu einem guten Ende zu führen.

Einakter

Es gibt auch abendfüllende Einakter (z.B. Strindbergs *Fräulein Julie*).

Historisch setzt er sich erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts langsam durch, z. B. mit Lessings *Philotas* (1759)

Der Einakter ist häufig durch seinen offenen Anfang und sein offenes Ende charakterisiert.

Bekannte Dramatiker dieser Form sind: Beckett, Hofmannsthal, [Brecht](#) und Grass.

Die Handlung verlor gegenüber den Charakteren an Bedeutung, auch das bewußt u. gezielt handelnde Individuum verlor an Gewicht, gewannen nicht-intentionales (Traumszenen) u. kollektives Verhalten Bedeutung. Diese Umschichtungen sprengten die gewohnte Form, brachten auch strukturelle Änderungen mit sich (Einakter usw.), die den endgültigen Abschied von der klassizistischen Dramaturgie besiegelten. Diesen Umbruch am Ende des 19. Jh. hat Szondi (1956) als »Krise des Dramas« diagnostiziert u. ausführlich beschrieben.
[Sachlexikon: Dramentheorie, S. 19. Digitale Bibliothek Band 9: Killy Literaturlexikon, S. 24041 (vgl. Killy Bd. 13, S. 191)]

Literaturliste

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart/Weimar 1997 (= Sammlung Metzler, Bd. 188). [grundlegender Band, auch als Nachschlagewerk; zur Anschaffung empfohlen].

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin 2001. [Neueste und beste Einführung in die Theaterwissenschaft].

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart/Weimar 1993ff. [bisher erschienen die Bde. 1-3; bis etwa 1910]. [monumentale und reich illustrierte Geschichte des Theaters].

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel 2000 (= UTB 1667). [konzentriert sich auf die Theatergeschichte und Inszenierungspraxis].

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. 2 Bde. Tübingen/Basel 2000 (= UTB 1565/1566).

[dramengeschichtliches Pendant].

Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. [enthält literarhistorische Überblicksartikel].

Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich Profitlich. Reinbek 1998 (= rowohlts enzyklopädie, Bd. 55574). [Pendant ist der Band 'Tragödientheorie'; wichtige kommentierte Quellensammlung mit theoretischem Vorwort].

Maurer-Schmoock, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 71). [über Bühne, Theaterwesen und Schauspielkunst zur Zeit Lessings].

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1970 (= UTB 580).

[Grundlegender Theorie-Entwurf auf strukturalistischer Grundlage; vor allem zum Nachschlagen von Einzelaspekten geeignet].

Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. Tübingen 1999 (= Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 2). [gute Einführung, die auch romanistische und anglistische Interessen berücksichtigt; auf die neueste Auflage achten].

Schwanitz, Dietrich/Schwalm, Helga/Weiszflog, Alexander: Drama, Bauformen und Theorie. In: Fischer Lexikon Literatur. Hrsg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt 1996, Bd. 1, S. 397-420. [knapper Überblick; komparatistisch angelegt].

Tragödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich Profitlich. Reinbek 1999 (= rowohlts enzyklopädie, Bd. 55573).