

Bernhard Asmuth: Dramentheorie

Die europ. D., im MA brachliegend, steht seit der Renaissance größtenteils u. zunächst gänzlich unter dem Einfluß des Aristoteles. Erst im 18. Jh. wird eine anticlassizistische Form des Dramas ernsthaft denkbar, die seither ihre Ebenbürtigkeit bewiesen hat.

Einfluss des Aristoteles. Die aristotel. Poetik begründete zusammen mit einigen Versen der *Ars poetica* (179 ff.) des Horaz u. dem Beispiel der griechisch-röm. Tragödie (Aischylos, Sophokles, Euripides; Seneca) u. Komödie (Aristophanes, Menander; Plautus, Terenz) das Dramenverständnis der Neuzeit. Dieses Regelsystem blieb bis ins 19. Jh. (Schiller, Gustav Freytag) wirksam. Auch die Abkehr vom aristokratisch geprägten Barockklassizismus hin zur bürgerl. Dramatik der Aufklärung geschah, bes. durch Lessing, unter ständiger Berufung auf Aristoteles. Noch Brechts Entwurf eines antiaristotel. Dramas bezeugt die ungeheure Wirkung, die der griech. Philosoph (nicht zuletzt dank der humanistischen Prägung der höheren Schule) auf die D. ausübte. Selbst das Manko seiner fragmentarisch überlieferten Poetik wurde maßgebend: **Indem sie fast nur die Tragödie behandelt, wurde sie Späteren zum Anlaß, das genuin Komische theoretisch zu vernachlässigen u. die Komödie aus fragwürdigen Analogie- u. Kontrastvorstellungen zur Tragödie zu konstruieren.** Durch die theoriegeschichtl. Lücke bot sich andererseits für die Entwicklung von Varianten bei der Komödie mehr Spielraum als bei der Tragödie. **Um das Fehlen von Aristoteles' Komödienpoetik kreist Umberto Eco's Roman Der Name der Rose.** Auch eine ahistor. D. kommt schwerlich ohne die Begriffe u. Unterscheidungen der aristotel. Tradition aus. Insofern bietet es sich an, mit den aristotel. Grundlagen der D. zu beginnen.

Wesentliche qualitative Elemente: Aristoteles (Kap. 6) nennt für die Tragödie sechs qualitative Elemente: Mythos (Handlung), Ethe (Charaktere; Einzahl: Ethos), Lexis (Rede, Sprache), Diánoia (Gedanke, Absicht), Opsis (Schau, Szenerie), Melopoía (Gesang, Musik). Rechnet man Ethe u. Diánoia zur Handlung u. läßt Musik als außerhalb der antiken Tragödie entbehrlich beiseite, so bleiben als tragende Elemente **Handlung, Figurenrede** (Monolog, Dialog) u. - als Teilelemente der Opsis - **sinnl. Darbietung** u. das von Aristoteles nicht eigens berücksichtigte Rollenspiel. Mit ihnen läßt sich das Drama definieren als Handlungs-sprech-schau-spiel.

Bei der Dramenhandlung unterschied man nach Aristoteles (Kap. 10 u. 17): 1. einfache u. verflochtene Handlung, 2. Handlungskern oder -schema, auch ›Fabel‹ genannt, u. episod. Zutaten. In der Neuzeit unterschied man 3. Haupt- u. Nebenhandlung, womit man auf eine Möglichkeit der **Selbstinterpretation des Dramas** stieß (vgl. die Amphitryon- u. die Sosias-Handlung in Kleists Amphitryon¹). Ferner trennt man 4. Handlungskern oder -schema

¹ Jupiter zugleich Hauptperson und Regisseur.

Sosias, Merkur und Charis sind die Gegenpole von Amphitryon, Jupiter und Alkmene. Der rangniedrigste, der Diener Sosias, wird in das Rätsel um die Identität verwickelt. Kleist schildert diese Szene als komische Variante-MERKUR vertritt ihm den Weg.

Halt dort! Wer geht dort?

SOSIAS. Ich.

MERKUR. Was für ein Ich?

SOSIAS. Meins mit Verlaub. Und meines, denk ich, geht

Hier unverzollt gleich andern. Mut Sosias!

MERKUR. Halt! Mit so leichter Zech entkommst du nicht.

Von welchem Stand bist du?

SOSIAS. Von welchem Stande?

Von einem auf zwei Füßen, wie Ihr seht.

MERKUR. Ob Herr du bist, ob Diener, will ich wissen?

SOSIAS. Nachdem Ihr so mich, oder so betrachtet,

Bin ich ein Herr, bin ich ein Dienersmann.

(>Fabel<) u. komplette Handlung, 5. Rohstoff u. gestalteten Stoff. Bei der letzten Unterscheidung konkurrieren mehrere Bezeichnungen: story/plot, Geschichte/Fabel (Eberhard Lämmert), Fabel/Sujet, histoire/discours. Auffällig ist der uneinheitl. Gebrauch des Wortes Fabel.

Um die Handlung »wahrscheinlich« (Aristoteles, Kap. 9) zu machen, **haben Dichter sie oft der Aufführungssituation angepaßt, v. a. durch die Einheiten der Zeit u. des Ortes**, die im 17. u. frühen 18. Jh. verbindlich waren. Aristoteles bemerkt: »die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen« (Kap. 5). Corneille gestattete bis zu 30 Stunden, empfahl aber, die Handlungszeit an die Spielzeit anzugleichen. **Die Einheit des Ortes hat Aristoteles nicht gefordert; sie war in der Antike üblich wegen der Freilichtbühne u. des ununterbrochen anwesenden Chors.** Castelvetro (1570) u. die Franzosen des 17. Jh. faßten die Einheiten der Handlung, der Zeit u. des Ortes zu den bekannten drei Einheiten zusammen.

Aus zeitl., techn. u. moralischen Gründen kann der Dramatiker manches, was zu seinem Stoff gehört, nur berichten lassen. Im klassizistischen Drama wird die Schlußphase des Geschehens in Szene gesetzt, alles Frühere als Vorgeschichte sprachlich vermittelt. In anderen Dramen werden Zwischenphasen übersprungen oder nur erwähnt. Genaugenommen sind nicht nur gespielte u. berichtete Handlung zu unterscheiden, sondern 1. die Inszenierung auf offener Bühne, 2. **die hinterszenisch hörbare Realisierung (z. B. eines Todesschreis)** in der Art einer Hörspielpassage, 3. der Augenzeugenbericht über gleichzeitiges Geschehen (Mauerschau, **Teichoskopie**), 4. der Bericht über inzwischen Geschehenes (**Botenbericht**), 5. die Exposition der Vorgeschichte. Das durch 2 bis 4 Vermittelte heißt in der Forschungsliteratur des 20. Jh. **>verdeckte Handlung<**. Den Inhalt von 3 bis 5 kann man **>berichtete Handlung<** nennen.

Bauteile: Neben den sechs qualitativen Elementen (s. o.) nennt Aristoteles (Kap. 12) vier quantitative Bestandteile des Dramas, speziell der Tragödie: Prolog, Epeisodion, Exodos, Chorteil. **Prolog** ist der Beginn vor Einzug des Chors, **Epeisodion** (>dazugekommen<, >eingeschoben<) heißt der Handlungsteil zwischen den Chorliedern, **Exodos** der Dramenschluß nach dem letzten Chorlied. **Die Unterscheidung bezeugt die Entwicklung des Dramas aus dem Chorlied, das in Athen beim Dionysosfest gesungen wurde.** Die Tragödien des Aischylos enthalten zwischen Prolog u. Exodos meist drei Epeisodien, die von Sophokles u. Euripides vier, gelegentlich fünf. Mit dem Zurücktreten des Chors setzte sich in hellenistischer Zeit die fortlaufende Zählung der Teile durch, für die der lat. Ausdruck >actus< kanonisch wurde. Verdeutschte wurde actus im 17. Jh. als >Abhandlung< oder >Handlung<, **seit dem 18. Jh. als >Aufzug<**. Menanders Komödien u. Senecas Tragödien haben fünf Akte. Horaz (Ars poetica. 189 f.) machte dies zur Vorschrift.

Neben der formalen Einteilung in Akte gibt es eine inhaltliche. Aristoteles (Kap. 18) stellt sich die Handlung der Tragödie als Knüpfung (Desis) u. Lösung (Lysis) eines Knotens vor.

MERKUR. Gut. Du mißfällt mir.

SOSIAS. Ei das tut mir leid.

MERKUR. Mit einem Wort, Verräter, will ich wissen,

Nichtswürdiger Gassentreter, Eckenwächter,

Wer du magst sein, woher du gehst, wohin,

Und was du hier herum zu zaudern hast?

SOSIAS. Darauf kann ich Euch nichts zur Antwort geben

Als dies: ich bin ein Mensch, dort komm ich her,

Da geh ich hin, und habe jetzt was vor,

Das anfängt, Langweile mir zu machen.

Vgl. SZONDI, PETER. Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière. In: Peter Szondi Schriften II. S. 155-169.

Der Terenz-Kommentator Donat (4. Jh.) unterschied Protasis (Einleitung, Exposition), Epitasis (Verwicklung, Verwirrung, Intrige) u. Catastrophe (Lösung). Diese Dreiteilung bestimmte die Dramentheorien bis ins 18. Jh. u. die spanisch-portugies. Theaterpraxis bis heute. Katastrophe ist in diesem Schema nicht nur der schlimme Ausgang der Tragödie, auf den sich der Begriff heute verengt hat, sondern auch der heitere der Komödie.

Seit der Renaissance hat man die drei inhaltl. Teile mit der Fünzfahl der Akte verknüpft. **Julius Caesar Scaliger²** ergänzte die Epitasis, die er als Herstellung der Verwirrung verstand, um die Catastasis, den anhaltenden Zustand derselben. »Die Verteilung der vier Entwicklungsstufen auf die fünf Akte ist nicht einheitlich. Eine mögliche Verteilung ist etwa: Akt I = protasis; Akte II bis III = epitasis; Akt IV = catastasis; Akt V = catastrophe« (Lausberg 1960, § 1197). **Die Entsprechung von Knüpfung u. Lösung, die Kennzeichnung der zentralen Handlungsveränderungen als Peripetie (Glückswechsel) u. - im Idealfall gleichzeitige - Anagnorisis (Wiedererkennen) durch Aristoteles (Kap. 11) sowie die Fünfaktigkeit führten dazu, daß Symmetrieüberlegungen die inhaltl. Einteilung überlagerten.** Der dritte Akt wurde, etwa bei Schiller, zum Höhepunkt u. machte so der Katastrophe Konkurrenz. Freytag hielt diese schon im 17. Jh. zu beobachtende Tendenz in einem Pyramidenschema fest, dessen fünf Teile (Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall oder Umkehr, Katastrophe) sich mit den Akten decken. Im neuzeitl. Drama, ansatzweise schon in der Antike, werden Akte in **Szenen** gegliedert. Für Shakespeare ist Szene, dem Ursprungssinn des Wortes (griech. skene, lat. scaena: Bühnenhaus) gemäß, ein Handlungsabschnitt mit gleichbleibendem Schauplatz. Für Scaliger u. die Franzosen des 17. Jh. beginnt mit jedem Auf- oder Abtreten einer Person eine neue Szene, ist Szene also gleich **Auftritt**. Im Deutschen kommen beide Auffassungen vor, z. B. bei Schiller. **In Stücken mit häufigem Schauplatzwechsel (Die Räuber, Wilhelm Tell) benennt u. zählt er die Szenen wie Shakespeare; sonst legt er die »Szenen« bzw. »Auftritte« wie die Franzosen an.**

Auch bei der Organisation der Auftritte kam es zu Regelungen. **Thespis** stellte um 534 v. Chr. dem tragischen Chor einen Schauspieler gegenüber, Aischylos fügte einen zweiten hinzu, Sophokles einen dritten. Dies wurde zum Maß der Beschränkung: Mehr als drei zusammen redende Personen ließ Horaz nicht zu. In diesem engen Rahmen war der - seit dem 17. Jh. oft kritisierte - Monolog eine wichtige Variante. Die Dialogszenen standen in Antike u. Früher Neuzeit im Zeichen langer Reden, aber auch schnellen Gesprächswechsels (Stichomythie), bei dem etwa – bes. im Barock – Sentenzen pro u. contra aufeinandertrafen. Die Franzosen des 17. Jh. verlangten die Verknüpfung benachbarter Auftritte (>liaison des scenes<) durch mindestens eine auf der Bühne verbleibende Person.

Tragödie und Komödie: Meistdiskutierter Punkt der D. ist das Verhältnis von Tragödie u. Komödie. Sie wurden seit der Antike als gegensätzlich begriffen, aber verschieden aufgefaßt. Zum wichtigsten Unterscheidungskriterium entwickelte sich der Stand der Personen. Ähnlich wie schon Scaliger schreibt **Martin Opitz** (Buch von der Deutschen Poeterey. Breslau 1624, Kap. 5): »Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte [= Heldenepos] gemeße, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen vnd schlechte [= schlichte] sachen einführe [...] Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnd personen.« Mit dieser **Ständeklausel** verbindet sich die Zuordnung der Tragödie zum hohen Stil bzw. Pathos, der Komödie zum mittleren oder niedrigen Stil bzw. Ethos (vgl. Quintilian, Institutio oratoria VI 2, 20). Weitere Unterscheidungskriterien sind Stoff (Trauerfälle, Verbannung, Mord; Liebesaffären, Entführungen u. dergleichen) u. Ausgang (unglücklich; glücklich). Zusammen mit dem Standeskriterium gehen sie über den lat. Grammatiker Diomedes auf Theophrast

² Poetices libri septem, 1561.

zurück: Ihm zufolge stellt die Tragödie heroische Schicksale, die Komödie ungefährliche private Handlungen dar.

Neben Stand, Stil, Stoff u. Ausgang gibt es noch zwei Kriterien: die moralische u. die histor. Bedeutung der Personen. Es sind die einzigen, die Aristoteles in seiner Poetik formuliert hat. **In Kapitel 2 heißt es: »die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen«.** Das ist, wie neuere Forschung betont, **moralisch** gemeint, schließt aber ständ. Assoziationen nicht aus. Im 16. u. 17. Jh. hat man hiermit die Ständeklausel begründet. **In Kapitel 9 sagt Aristoteles, die Stoffe der Komödie, v. a. die Personen, seien erfunden, die der Tragödie historisch.** (Daher kann man an Titeln u. an den Namen der Titelhelden oft die Gattung erkennen.)

Berühmter als diese Abgrenzungen wurde der Satz, mit dem Aristoteles die Tragödie definiert (Kap. 6), speziell die umstrittene Formulierung, daß sie **Mitleid (Eleos) u. Schrecken bzw. Furcht (Phobos) oder, wie man heute übersetzt, »Jammer und Schaudern** hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt«. Barocke Theoretiker wie Jakob Masen³ u. **Sigmund von Birken** bestimmten im Gegensatz hierzu die Wirkungen der Komödien als Hoffnung (spes) u. Freude (gaudium).

Entwicklung in Deutschland. Die neuzeitl. Entwicklung der D. läßt sich als Variation, seit dem 18. Jh. zunehmend als Opposition zur D. des Aristoteles begreifen. Die Aufmerksamkeit richtet sich v. a. auf folgende Punkte: Handlung u. Charaktere, Rede- u. Gesprächsstil, Publikumswirkung, Arten des Dramas, Änderungen der Bauform.

Renaissance und Barockzeit: Die D. dieser Epoche entspricht deren Ständegesellschaft. Hauptdiskussionspunkt war, wie schon angedeutet, die ständ. Unterscheidung von Tragödie u. Komödie. Gemäß der v. a. in **Märtyrertragödien** (Jesuiten, Andreas Gryphius) ausgeprägten Neigung, die Helden auch moralisch herauszuheben, **erwartete man vom Publikum weniger Mitleid als Bewunderung** (vgl. Schings in: Grimm 1973). Die barocke Komödientheorie, bis heute »ein Stiefkind der Forschung« (Alexander 1984), ist von Unsicherheit geprägt. Die Komödie wurde als Schimpf-, Scherz-, Freuden- u. Lustspiel uneinheitlich verdeutscht. Als Gegenpol der Tragödie war sie ständisch weniger eingeeengt als diese. Während Opitz nur Personen einfachen Standes zuließ, urteilte Kaspar Stieler⁴: »Lust- ist kein Boßenspiel« (Dichtkunst, v. 916). **Georg Philipp Harsdörffer erlaubte für »fröliche Händel« ausnahmsweise sogar Könige.** Der theoret. Bandbreite entspricht in der Praxis (Gryphius' Horribilicribrifax, Stielers Mischspiele) öfters ein strukturbildender Kontrast zwischen edler Haupthandlung u. possenhaftem Beiwerk, wie ihn noch Lessing 1754 für die »wahre Komödie« forderte.

Alles in allem war man im 16. u. 17. Jh. weniger um Neuerungen als um Nachahmung antiker D. u. Dramenpraxis, speziell ihrer formalen Elemente, bemüht. Erwähnung verdient die Peripetie, die, als **»subita fortunae in contrarium mutatio« (Daniel Heinsius 1611), also als plötzl. Glückswechsel** verstanden, mit dem barocken Fortuna-Denken eine außerordentl. Bedeutung erreichte. Deutsche Autoren waren, sofern sie nicht Latein schrieben (Jacobus Pontanus, Jacob Masen), an der D. der Zeit verhältnismäßig wenig beteiligt. Dramatiker deuten ihre Kenntnis der D. nur flüchtig an, etwa Gryphius seine zeittypische Auffassung der Tragödiendefinition des Aristoteles mit der Bemerkung, das Trauerspiel sei **»ein bequemes mittel menschliche Gemütter von allerhand vnartigen vnd schädlichen Neigungen zu säubern« (Vorrede zu Leo Armenius).** Die wohl ausführlichste dt. D. der

³ 1629 trat Masen in die Gesellschaft Jesu ein. I. Poetik: Ars nova argutiarum, Köln 1649

⁴ Verfasser der bekanntesten weltlichen Liedersammlung des 17. Jahrhunderts (*Geharnschte Venus*, 1660), eines monumentalen Wörterbuchs (*Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs, oder teutscher Sprachschatz*, 1691), einer Verspoetik (*Dichtkunst des Spaten*, 1680/84). Diss Herbert Zeman 1965.

Barockzeit enthält Stielers Dichtkunst mit über 1000 Versen (837 ff.). Er befaßt sich v. a. mit den Typencharakteren des Dramas.

Aufklärung und Goethezeit: Der Epochenwechsel von der barocken Adelskultur zur bürgerl. Aufklärung u. ihn begleitende Tendenzen (Säkularisierung, Individualismus, Aufwertung der Sinne u. des Gefühls) brachten die überlieferten dram. Gattungen u. Regeln ins Wanken. Erst dadurch begann sich in Deutschland eine eigenständige D. zu entwickeln.

In **Johann Christoph Gottscheds** Bemühungen um eine Reform des Dramas kündigt sich der Geist der neuen Zeit beiläufig an, wenn er etwa zu den Zauberszenen in Gryphius' Trauerspielen bemerkt: »Sie schicken sich für unsre aufgeklärte Zeiten nicht mehr, weil sie fast niemand mehr glaubt.« Im übrigen waren Gottscheds Vorstellungen eher konservativ. Um von den niveaulosen **Haupt- u. Staatsaktionen**⁵ der Wandertruppen abzukommen, die das Theater des frühen 18. Jh. prägten, sprach er sich gegen die komische Figur des Harlekins aus, empfahl er als Vorbild das Regeldrama der Franzosen. Auch an der ständ. Unterscheidung von Tragödie u. Komödie hielt er fest.

Zu gründl. Neuerungen kam es nach 1750 in der Generation Lessings, v. a. durch Lessing selbst. »Weder das Lustspiel, noch das Trauerspiel ist davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einige Staffeln erhöht, und das andere um einige herabgesetzt«, schrieb er 1754. Ausdruck dieser Annäherung sind **das weinerliche oder rührende Lustspiel (comédie larmoyante)** u. vor allem das bürgerl. Trauerspiel, mit dem die Ständeklausel ihre Geltung verlor. Das rührende Lustspiel vertrat in Deutschland **Gellert**. Seine Abhandlung *Pro comodia commovente* (Leipzig 1751) wurde von Lessing übersetzt. Lessing selbst bürgerte **das bürgerliche Trauerspiel** in Deutschland ein. Seine Äußerungen zum Drama (Briefwechsel über das Trauerspiel mit Moses Mendelssohn u. Friedrich Nicolai. Entstanden 1756/57. **Hamburgische Dramaturgie**. Hbg./Bremen 1767-69) sind hauptsächlich auf diese Art ausgerichtet. Er wünschte sich keine vollkommenen Helden, sondern, die Fehlertheorie des Aristoteles (Kap. 13) variierend, **gemischte Charaktere**, die »mit uns von gleichem Schrot und Korne« sind u. die statt der Bewunderung, die Corneille gefordert hatte, Mitleid wecken. »**Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch**«, schrieb er im **Nov. 1756 an Nicolai**. Dem paßte er auch die Tragödiendefinition des Aristoteles an: **Er mäßigte den Schrecken (Phobos) zur »Furcht« u. verstand diese als »das auf uns selbst bezogene Mitleid«** (Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück).

Hintergrund dieser Mitleidsdramaturgie ist der Glaube der aufklärerischen Philanthropen an eine mittels zwischenmenschl. Sympathie verbesserbare Gesellschaftsordnung. Mit ihm verband sich der Anspruch auf Gefühlswahrheit, den man der am Fürstenhof üblichen Kunst der Verstellung entgegensetzte. Neben Lessing trugen **Johann Gottlob Benjamin Pfeil** mit einer anonym erschienenen Abhandlung **Vom bürgerlichen Trauerspiele** (1755) u. **Joseph von Sonnenfels** (*Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Wien 1768) zum Verständnis der neuen Gattung bei (vgl. Martino 1972).

Lessing war auch in anderer Hinsicht federführend. Er übersetzte Denis Diderots Beiträge zur D. (**Das Theater des Herrn Diderot**. Bln. 1760), die die neuen Vorstellungen am schlüssigsten repräsentieren u. bündeln: den Versuch eines Dramas zwischen Tragödie u. Komödie (in der Folgezeit als Drama oder Schauspiel im engeren Sinn bezeichnet), die **Absage an Wunder im Drama, die Kritik an den klassizistischen Regeln, eine neue Auffassung der Charaktere, die von den Situationen abhängig seien u. nicht, wie bisher üblich, sich gleichbleiben sollen, die Aufwertung des Außersprachlichen** (»Wenig Reden, aber viel Bewegung«) u. damit die Einbeziehung der Pantomime. Auch zur Einführung des

⁵ Die „Hauptaktionen“, also die auf dem Spielplan angekündigten Hauptstücke, wurden dabei, dem französischen Divertissement ähnlich, von komischen Zwischen- und Nachspielen als Nebenaktionen begleitet. Sie beruhten zumeist auf französischen und italienischen Dramen oder Opern mit meist antikem, mythologischem oder **historisch-politischem Inhalt** (deshalb auch „Staatsaktionen“).

Wortes »Drama« im Deutschen (anstelle von »dramatischer Dichtung«) gab die Diderot-Übersetzung anscheinend den Anstoß. Für die Abkehr von der Tragödie Corneilles u. Racines u. damit auch von Gottsched, bei gleichzeitiger **Hinwendung zu Shakespeare**, ist Lessings 17. Literaturbrief von 1759 das berühmteste Zeugnis. **Räumt Gottsched den höchsten Rang unter den dichterischen Gattungen dem Epos ein, so Lessing dem Drama:** den von Jean Baptiste Dubos, James Harris und Diderot angeregten Gedanken aufgreifend, daß Poesie sich in dem Maße von Prosa abhebe, als es ihr gelinge, die willkürlich sprachl. Zeichen durch natürliche zu ersetzen, kam Lessing zu dem Schluß, daß die dramat. Kunst dazu am fähigsten sei. So schrieb er am 26. 5. 1769 an Nicolai: »die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen macht. Das ist aber die dramatische«.

Die Dichter des **Sturm und Drang** akzentuierten ihre Abneigung gegenüber dem klassizistischen Drama anders als Lessing. Sie begnügten sich nicht mit Durchschnittspersonen, sondern begeisterten sich für **moralisch fragwürdige Charaktere von »kolossalischer Größe« (Goethe: Zum Shakespears Tag. 1771)**. Die Abkehr von Aristoteles, die **Jakob Michael Reinhold Lenz** in seinen *Anmerkungen übers Theater* (Lpz. 1774) vollzieht, hatte nun auch formale Folgen: Seine tragischen »Komödien« **Der Hofmeister (ebd. 1774) u. Die Soldaten (ebd. 1776)** imitieren Shakespeares Fetzentechnik der kurzen Szenen u. des schnellen Ortswechsels. Sie begründeten in Deutschland jenen Dramentypus, den später **Büchner, Grabbe, Wedekind u. Brecht** weiterführten. Mit einem von Heinrich Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Mchn. 1915) eingeführten Begriffspaar wird er als **Drama der »offenen Form«** bezeichnet u. dem traditionellen Typ **der »geschlossenen Form«** gegenübergestellt (vgl. Klotz 1960). Beachtung verdient Lenz' Auffassung von der Komödie. In seiner **Rezension des neuen Menoza** (1775) nennt er sie ein »für das Volk« bestimmtes »Gemälde der menschlichen Gesellschaft« u. stellt den Unterschied von Lachen u. Weinen als zweitrangig hin: »Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist.«

Schillers Bedeutung für die D. liegt weniger in seinen großen Aufsätzen (z. B. Über die tragische Kunst), die Friedrich Dürrenmatt als »erhaben, aber unfruchtbar« abgetan hat, sondern eher in den Briefen u. Vorworten, die sein dramat. Schaffen begleiten. Lesenswert ist der **Briefwechsel mit Goethe von Okt. bis Dez. 1797, der in dem gemeinsamen Resümee *Über epische und dramatische Dichtung* mündet**. Am 2. Okt. skizzierte Schiller anhand von Sophokles' König Ödipus das sog. **analytische Drama** (»Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt«). Hier geht es – wie in der Detektivgeschichte – weniger um Handlungs- als um Wissensfortschritt. Ein vor Stückbeginn liegendes Geschehen wird im Lauf des Dramas aufgeklärt. Diese Dramenart hat seit Schiller (*Die Braut von Messina*. Tüb. 1803) zunehmend Bedeutung erlangt (Kleist: *Der zerbrochne Krug*. Bln. 1811. Henrik Ibsens *Lebenslügen*-Dramen. **Arthur Schnitzler: Komtesse Mizzi**. Bln. 1909), da sie dem Bedürfnis nach sozialkrit. u. psycholog. Vertiefung entgegenkam. Schiller machte auch auf die Schwierigkeit aufmerksam, für das Orakel der antiken Tragödie einen modernen Ersatz zu finden. Interessant ist seine Idee einer Reform des Dramas »durch Einführung symbolischer Behelfe« (29. Dez.). Im Vorwort zur *Braut von Messina* rechtfertigt er die Wiedereinführung des Chors.

Im frühen 19. Jh. liebte man es, die drei »Naturformen der Poesie« (Goethe 1819) mit Hilfe des Begriffspaares subjektiv/objektiv in einem dialektischen Dreischritt zu ordnen. Als subjektiv galt die Lyrik, als objektiv teils das Drama (Friedrich Schlegel, Jean Paul, Heine), teils die Epik (August Wilhelm Schlegel, Hegel). Im letzteren Fall verstand man das Drama als subjektiv-objektiv. Dieses »Hirngespinnst« (Friedrich Sengle) war Voraussetzung für Hegels Feststellung, das Drama sei »die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt«. Bedeutsamer sind die Bemühungen, in den **antiklassischen Dramen Shakespeares u. Calderóns** mit ihrer Vernachlässigung der Einheit von Ort u. Zeit, ihrer Vermischung

tragischer u. komischer wie auch dialogischer u. lyrischer Bestandteile »den Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen«, zu erkennen (A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 25. Vorlesung). Erwähnung verdient auch der von den Romantikern hergestellte Zusammenhang zwischen D. u. Ironie (Adam Müller, Karl Wilhelm Ferdinand Solger), der zum Begriff der **tragischen Ironie** führte (Connop Thirlwall 1833), ebenso die Einsicht in die strukturelle Verwandtschaft zwischen Drama u. Novelle (A. W. Schlegel), der »Schwester des Dramas« (Theodor Storm).

Vom Realismus bis heute: Angesichts der Industrialisierung u. der sich anbahnenden Massenkultur gestalteten die Dramatiker seit dem 19. Jh. ihre Stücke mehr als früher »zeitgemäß« (Hebbel: Vorwort zu Maria Magdalene. Hbg. 1844), wurden auch die Probleme der sozialen Unterschicht zum Thema. Schon Georg Büchner erteilte »Idealdichtern« in der Art Schillers eine Absage, verstand den **Dramatiker als Geschichtsschreiber** (Brief an die Familie, 1835). Die Naturalisten waren auch sprachlich auf Wiedergabe der sozialen Wirklichkeit bedacht; »**die Sprache des Theaters ist die Sprache des Lebens**«, verkündete **Arno Holz** (Vorwort zu [...] Sozialaristokraten. Rudolstadt/Lpz. 1896). Als formale Merkmale der neuen Dramaturgie nennt **Alfred Kerr** im Hinblick auf Ibsen: **Wegfall des Monologs u. des Beiseitesprechens, Bevorzugung der indirekten Charakteristik, Dialekt, Unordnung in der Redeweise, Wegfall der pathet. u. geistreichen Rede** (*Technik des realistischen Dramas*. 1891). Andererseits lieferten die Dramatiker des späten 19. Jh. nicht nur »Armeleutekunst« (Gerhart Hauptmann). In den Dramen von Ibsen, Strindberg, Tschechow u. Hauptmann u. in anderer Weise bei Schnitzler u. Hofmannsthal kamen auch Probleme allg. Art (Psyche, Kommunikation, Sprache) zur Darstellung. Bei alledem verlor die Handlung gegenüber den Charakteren, verlor auch das bewußt u. gezielt handelnde Individuum 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. Im 20. Jh. verlor das Bühnendrama die Vorzugsstellung, die ihm im 18. u. 19. Jh. zugewachsen war. Das Interesse verlagerte sich anfangs auf das Erzählen u. dessen Theorie, dann v. a. auf die mediendramat. Formen Hörspiel, Film u. Fernsehspiel. Andererseits führten techn. Neuerungen (Elektrizität, Drehbühne, Ton- u. Bildträger) u. Aufwertung der Regie beim Drama selbst zu erhöhter Experimentierlust u. Formenvielfalt. Die Schauspielertheorie, bislang auf die Außenwirkung von Mimik u. Gestik konzentriert, nahm an Bedeutung insofern zu, als auch die innere Einstellung der Schauspieler zum Thema wurde (Konstantin Stanislawskij, Brecht). Unter den auf Inhalt u. Aussage gerichteten Konzepten (**Dokumentartheater, krit. Volksstück** u. andere) ragt Brechts Theorie des epischen Theaters heraus. Beachtung fand Dürrenmatts Gedanke, **der Absurdität des modernen Daseins komme nur noch die Komödie bei**. An der Theoriebildung waren auch Literaturwissenschaftler beteiligt. Ihre Begriffe u. Unterscheidungen (geschlossene/offene Form, gespielte/verdeckte Handlung, Haupttext/Nebentext, **inneres/äußeres Kommunikationssystem**⁶) halfen v. a. die Struktur des Dramas klären. Theater- u. Medienwissenschaft, Semiotik u. Kommunikationstheorie der Gegenwart befassen sich weniger mit dem gedruckten Text u. seiner Handlungsstruktur als mit den außersprachlichen Elementen des Bühnenspiels, begreifen das Drama als »plurimediale Darstellungsform« (Pfister 1977).

⁶ zwische den Figuren auf der Bühnen und zwischwen der bühne und den Zuschauern: Die „vierten Wand,, wird überwunden (bei Guckkastenbühne). Grundsätzlich ist die Figurenrede natürlich immer auch an die externen Rezipienten gerichtet, um 1900 wird die Diskrepmaz uwischen dem Wissenshorizont einer Figur und des Zuschauers größer.

