

VI. Dramatik

1. Definition

1) Aristoteles definiert das **Drama** (am Sonderfall der Tragödie) als *Nachahmung (Mimesis)* nicht von »Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit« (Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1991, S. 21 – 6. Kapitel).

2) Goethe (1819) definiert das »Drama« als die »persönlich handelnde« *Naturform* der Poesie (vgl. Johann Wolfgang Goethe: Naturformen der Dichtung. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Herausgegeben von Friedmar Apel [u.a.]. Abteilung I: Sämtliche Werke. Bd. 3/1: West-Östlicher Divan. Herausgegeben von Hendrik Birus. Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker; 113), S. 206-208, hier: S. 206).

3) Zentrales Charakteristikum ist »Präsenz« der Akteure: ihr Sprechen und/oder Handeln ereignet sich unmittelbar, d.h. nicht in Abhängigkeit von einer höheren Ordnungsinstanz (sinngemäß: der Autor ist »abwesend«, seine Figuren aber sind gegenwärtig).

4) Das Drama »zeigt« etwas (bzw. »führt vor«), während in der Lyrik ein *Ich* »spricht« und in der Epik ein *Erzähler* »berichtet«.

2. Terminologie

1) Wortgeschichte

»Drama« (sinngemäß: »Schauspiel«) kommt von griech. δράμα (dráma: »Tat«, das auf das Verb δράν (»Hände betätigen«/»tun«) zurückgeht).

2) Umgangssprache/Fachsprache

a) In der Alltagssprache meint »Drama«/»dramatisch« ein krisenhaft zugespitztes, sehr ernstes (eventuell tödliches) Ereignis, das für die betroffenen Personen mit erheblichem Leid/Schmerz verbunden ist und auch – an sich unbeteiligte – Dritte heftig berührt (Bsp.: »Ehedrama«/»Drama im englischen Königshaus«).

b) Als literaturwissenschaftlicher Terminus meint »Drama« heute den Oberbegriff, der die unterschiedlichen Dramenformen zusammenfasst (»Drama« = Tragödie + Komödie + Mischformen etc.).

3. Kurze Skizze zur Dramen-Geschichte

1) Griechisches Altertum

a) **Entwicklungsgeschichte:** Unter nach wie vor ungeklärten Umständen ist die Tragödie offenbar im Zusammenhang mit Dionysos-Riten entstanden, d.h. aus (rauschhaften) Chor-Gesängen hervorgegangen (Etymologie von »Tragödie«: **Bocksgesang**). – Die eigentliche

Geburt des ›Dramas‹ ist darin zu sehen, dass dem Chor ein Schauspieler (**Protagonist**) als Dialog-Partner gegenübergestellt wurde; diese Leistung soll 534 v. Chr. – der historisch freilich nicht fassbare – ›Thespis‹ vollbracht haben.

Die drei ›Klassiker‹ der ›attischen Tragödie‹ haben die Konstellation ›Chor/Protagonist‹ weiter differenziert: Aischylos (525/4-456/5 v. Chr.) hat einen zweiten Schauspieler (**Deuteragonist**) eingeführt und Sophokles (497/6-406/5 v. Chr.) einen dritten Schauspieler (**Tritagonist**) etabliert; Euripides (ca. 480-ca. 406 v. Chr.) hat die Figuren psychologisch verfeinert bzw. ›natürlicher‹ gemacht.

b) Soziale Funktion: Zentrale Leistung des griechischen Theaters war die Vermittlung von Gemeinschaftserfahrungen: Tagelange Aufführungen (immer von Musik begleitet) ließen mythische Geschichten als Historien gegenwärtig werden und diese in ihrer ebenso lokalen wie aktuellen Relevanz erleben – solche Kollektiv-Ereignisse waren elementar für das Identitätsbewusstsein als Bürger einer bestimmten Stadt.

c) Aufführungspraxis: Tragödien wurden in der Regel als **Tetralogien** aufgeführt: Auf drei Tragödien, die stofflich zusammenhingen (vgl. die *Orestie* des Aischylos), folgte ein abschließendes **Satyr-Spiel**, das einen derb-obszönen Kontrapunkt zum Tragödien-Pathos setzte.

d) Komödien: Die Komödie geht auf Phallos-Kulte zurück, karikiert die menschliche Triebhaftigkeit und führt satirische Gegenwartssituationen vor. In ihrer Konzeption lässt sich die Komödie *ex negativo* aus der Tragödie ableiten: Während die Tragödie historisch entlegene Handlungen (**Mythen**) gestaltet, zeigt die Komödie die konkrete Lebenswirklichkeit der Gegenwart; statt der tragischen ›Idealisierung‹ übertreibt die Komödie die Bedingungen des Alltagsrealismus; im Unterschied zur Pathos/Katharsis-Strategie der Tragödie zielt die Komödie durch Karikatur (= ›negative‹ Idealisierung: Übertreibung des Falschen) auf Satire und Gesellschaftskritik.

Der griechische Komödien-Klassiker ist Aristophanes (ca. 445–ca. 385 v. Chr.); eine Komödien-Theorie ist aus dem griechischen Altertum nicht überliefert (die *Poetik* des Aristoteles ist nur fragmentarisch erhalten – Kapitel zur Komödie sind offenbar verloren).

2) Die aristotelische ›Katharsis‹-Idee

Tragisch ist das Schicksal eines trotz seiner **hamartia** (Mangel/Schwäche) sittlich hoch stehenden Helden, der gerade seiner moralischen Überlegenheit wegen zwangsläufig in einen elementaren Konflikt widersprüchlicher Pflichten gerät (Bsp.: Orest muss seinen Vater rächen, kann dies aber nur durch den Mord an seiner Mutter tun – die Erfüllung der einen sittlichen Pflicht bedingt also zugleich den Verstoß gegen eine andere, gleichrangige Pflicht). Dieser tragische Konflikt hat bei den beteiligten Figuren **pathos** (Leiden/Schmerz) zur Folge, was bei den Zuschauern die beiden – sehr heftigen – *tragischen* Affekte **phobos** (Schauern) und **eleos** (Jammer) hervorruft.

Katharsis meint (dem derzeitigen Konsens in der Altphilologie zufolge) die Reinigung der Zuschauer von ihrer Anfälligkeit für die tragischen Affekte ›phobos‹/›eleos‹: Indem man diese Affekte sehr heftig durchlebt, reagiert man sich zugleich ab, woraus eine seelische Stabilisierung resultiert (vgl. den gesundheitsfördernden Effekt einer Purgation durch Abführmittel, der ebenfalls als ›Katharsis‹ bezeichnet wurde).

»Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden

und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«
(Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1991, S. 19 – 6. Kapitel)

4. Neuzeitliche Dramengeschichte

1) **Die Renaissance** (ungefähr ab dem 16. Jh.) greift auf das antike Theater zurück und entwickelt daraus dramaturgische Vorschriften für die modernen Autoren. Dabei wird vor allem der Versuch unternommen, die – eigentlich bloß deskriptive – *Poetik* des Aristoteles ›normativ‹ auszudeuten, d.h. daraus verbindliche ›Regeln‹ abzuleiten.

Das gilt insbesondere für die so genannten **aristotelischen Einheiten** der *Handlung*, des *Ortes* und der *Zeit*, die in Lodovico Castelvetro's *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* (*Poetik* des Aristoteles, in die ›italienische‹ Volkssprache übertragen und kommentiert. Wien 1570) vorbereitet worden sind: Dramen müssen demzufolge eine Haupthandlung aufweisen (Neben-Handlungen dürfen nicht gleichrangig sein, sondern als ›Episoden‹ untergeordnet bleiben), sich innerhalb eines begrenzten Raumes abspielen (z.B.: in einer Stadt) und nur eine relativ kurze Zeitspanne umfassen (möglichst nicht mehr als einen Tag).

2) **Der französische Klassizismus** (*doctrine classique*) führt die Ansätze der italienischen Renaissance-Poetik weiter und entwickelt ein streng rationales Regel-System, das als unbedingt verbindlich gilt (vgl. das Zentral-Postulat aus Nicolas Boileau-Despréaux' *IX. Épître*: »rien n'est beau que le vrai« = »nur das Wahre ist schön«, d.h. das, was ›vernünftig‹ motiviert ist).

Die dramaturgischen ›Regeln‹ des französischen Klassizismus sind zusammengefasst in *La Pratique du Théâtre* von François Hédelin, Abbé d'Aubignac (Paris 1657), die u.a. dem Dramenwerk Pierre Corneilles (1606-1684) zugrunde lag und auch in Deutschland bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Gültigkeit besaß (z.B. für Gottsched).

Leit-Begriffe der ›doctrine classique‹:

a) **vraisemblance**: Verpflichtung des Theaters auf ›Wahr-Scheinlichkeit‹, d.h. auf die Illusion von ›Wahrheit‹. – Damit ist allerdings kein ›Realismus‹ im Sinne einer Übereinstimmung von trivialer Lebenswirklichkeit und dramatischer Darstellung gemeint, sondern die ›vernünftige‹ Gestaltung von Dramenhandlungen (alles muss kausal motiviert und daher auch rational kontrollierbar sein).

b) **bienséance**: Verpflichtung des Theaters auf ›Wohl-Anständigkeit‹ (vgl. das rhetorische Postulat des **aptum** bzw. **decorum**). – Auf der Bühne darf nur gezeigt werden, was den ›guten Sitten‹ der aristokratischen Gesellschaft konform ist – das gilt sowohl für generelle Normen wie die **Ständeklausel** (dass Tragödien-Handlungen an Fürstenhöfen lokalisiert sein müssen und nichthöfisches Personal nur in Komödien auftreten darf) als auch für Detail-Probleme der Sittlichkeit (in der Hochstil-Form der Tragödie darf z.B. von körperlichen Bedürfnissen keine Rede sein → **klassische Dämpfung**).

3) Wichtigstes Ereignis der deutschen Dramen-Entwicklung im 18. Jahrhundert ist die Umorientierung vom Vorbild des französischen Klassizismus (Corneille/Molière/Racine/Voltaire) zum neuen Muster ›Shakespeare‹. – Der Regelpoetik *à la française* wird ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das nicht-regelmäßige, folglich sinnlich intensivere und ›freiere‹ Theater der englischen Tradition entgegengehalten, das insbesondere das *bienséance*-Prinzip nicht kennt:

- Distanzierung von den ›aristotelischen Einheiten‹
- Umstellung von der Regelpoetik auf die ›Genie‹-Ästhetik (ein ›Genie‹ braucht keine Regeln und schafft dennoch faszinierende Werke)
- **Sensualisierung** des Theaters (in Abkehr vom französischen Rationalismus)

Vgl. hierzu u.a. Johann Gottfried Herders Invektive (1773) gegen die ›Einheit der Zeit‹, d.h. die Verpflichtung auf Dramenhandlungen, die in der Realität nicht länger als 12 bzw. 24 Stunden beanspruchen dürften:

»Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden; Gegenteils aber auch Stunden zu Tagen, und Nachtwachen zu Jahren geworden sind?«

(Johann Gottfried Herder: Shakespear. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Günter Arnold [u.a.]. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767-1781. Herausgegeben von Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker; 95), S. 498-521, hier: S. 517)

5. Weitere wichtige dramaturgische Fachbegriffe

1) **Peripetie/Katastrophe** (›Umkehr‹/›Wendepunkt‹/›Glückswechsel‹): Umkippen der Handlung (z.B. durch ›Anagnorisis‹), woraus dann der gute oder schlechte Ausgang folgt.

2) **Anagnorisis** (›Wieder-Erkennung‹) = topisches Handlungselement in klassizistischen Tragödien: eng zusammengehörige Figuren begegnen sich in einer krisenhaften Konfliktsituation bzw. erkennen sich in ihrer Zusammengehörigkeit (vgl. Goethes *Iphigenie auf Tauris*: Iphigenie erkennt in einem gefangenen Griechen, den sie als Priesterin opfern soll, ihren Bruder Orest).

3) **Teichoskopie** (›Mauer-Schau‹): Eine Figur beobachtet – gewissermaßen ›hinter der Bühne‹ – einen wichtigen Vorgang, den das Publikum nicht sehen kann, und schildert ihn in der Art eines ›Live‹-Berichts; dieser poetische Trick dient entweder zur Umgehung technischer Probleme (an sich Nicht-Darstellbares, z.B. eine Schlacht, wird indirekt doch dargestellt) oder zur Steigerung der Affekt-Intensität (vgl. den höheren Affekt-Wert einer Fußball-Reportage im Radio im Vergleich zur Fernseh-Übertragung).

4) **Stichomythie** (›Zeilen-Rede‹): Dialog von Figuren, wobei Zeile/Vers für Zeile/Vers ein Sprecherwechsel stattfindet, was der rhetorischen Intensivierung dient.

Vgl. folgende Passage aus Goethes ›klassizistischem‹ Schauspiel *Torquato Tasso* (V. 1397-1405):

TASSO. Bist du ein Edelmann wie ich, so zeig' es.
 ANTONIO. Ich bin es wohl, doch weiß ich wo ich bin.
 TASSO. Komm mit herab, wo unsre Waffen gelten.

ANTONIO. Wie du nicht fordern solltest, folg ich nicht.
TASSO. Der Feigheit ist solch Hindernis willkommen.
ANTONIO. Der Feige droht nur, wo er sicher ist.
TASSO. Mit Freuden kann ich diesem Schutz entsagen.
ANTONIO. Vergib dir nur, dem Ort vergibst du nichts.
TASSO. Verzeihe mir der Ort daß ich es litt.

5) **Primat der Handlung/Primat des Charakters** (*plot driven* ↔ *character driven*): Im ›klassizistischen‹ Drama herrscht ein ›Primat der Handlung‹ (vgl. Aristoteles' Definition, die Tragödie sei ›keine Nachahmung von Menschen‹), d.h. die Wirkung erschließt sich über den Handlungsverlauf und speziell die Auflösung; in der Tradition Shakespeares orientiert sich das sensualistische Theater seit Diderot und Lessing demgegenüber am ›Primat des Charakters‹: die Wirkung ist über **Empathie** vermittelt, weil sich der Zuschauer in die psychologisch differenzierten ›Charaktere‹ einfühlen und mit diesen ›mit-leiden‹ kann.

Pragmatischer Rat zur Distinktion von ›Figur‹ und ›Charakter‹: Die jeweilige Beschaffenheit von ›Figuren‹ ist nicht motiviert, ›Charaktere‹ hingegen besitzen eine psychologische Tiefendimension.

→ Frage: Erfährt man etwas über die Vorgeschichte bzw. die Rahmenbedingungen des Handelns einer Dramenfigur oder nicht?

→ **Figuren** sind einfach so, wie sie sind – **Charaktere** sind in ihrer Besonderheit begründet und also *so geworden*; sie können daher auch empathetisch verstanden werden (d.h. durch ›Einführung‹).

6. Literaturhinweise

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1-3. Stuttgart [u.a.] 1993-1999.

Bray, René: La formation de la doctrine classique en France. Paris 1966.