

Manfred Pfister

Das Drama

Theorie und Analyse

Wilhelm Fink

Wenn man nur endlich aufhören wollte,
vom Drama im allgemeinen zu sprechen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

11. Auflage 2001

(erweiterter und bibliographisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988)

© 1977 Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG

www.fink.de

ISBN 978-3-7705-1368-0

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

Printed in Germany.

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

UTB-Bestellnummer: ISBN 978-3-8252-0580-5

0.	VORBEMERKUNGEN	13
1.	DRAMA UND DRAMATISCH	18
1.1	<i>Zur Forschungssituation</i>	18
1.1.1	Fortwirken normativ-deduktiver Dramentheorien	18
1.1.2	Strukturalistisches Defizit	19
1.2	<i>Redekriterium und Dialog</i>	19
1.2.1	Narrative vs. dramatische Sprechsituation	19
1.2.2	Kommunikationsmodell narrativer und dramatischer Texte	20
1.2.3	Absolutheit dramatischer Texte	22
1.2.4	Raum-Zeit-Struktur narrativer und dramatischer Texte	22
1.2.5	Dialog in dramatischen und narrativen Texten	23
1.3	<i>Drama als plurimediale Darstellungsform</i>	24
1.3.1	Dramatischer Text als szenisch realisierter Text	24
1.3.2	Das Repertoire der Codes und Kanäle	25
1.3.3	Kollektivität von Produktion und Rezeption	29
1.4	<i>Das Drama im Kontext öffentlicher Aufführungsaktivitäten</i>	30
1.5	<i>Problematik der Definition von Drama</i>	31
1.5.1	Kritik vorliegender Definitionen	31
1.5.2	Differenzkriterien dramatischer Texte	33
2.	DRAMA UND THEATER	34
2.1	<i>Literarisches Textsubstrat und Bühnenrealisierung</i>	34
2.1.1	Literarische vs. theatralische Rezeption	34
2.1.2	Haupt- und Nebentext	35
2.1.3	Inszenierungsanweisungen im Nebentext	36
2.1.4	Implizite Inszenierungsanweisungen im Haupttext	37
2.1.5	Variabilität der Determinierung des inszenierten Textes durch das literarische Textsubstrat	38
2.1.6	Interrelation der Zeichensysteme	39
2.2	<i>Dramatischer Text und Theaterform</i>	41
2.2.1	Relation Bühne – Zuschauerraum	41
2.2.2	Relation realer Bühnenraum – fiktiver Schauplatz	45
2.2.3	Relation Schauspieler – fiktive Figur	45
2.3	<i>Exkurs: Drama und Film</i>	47
2.4	<i>Theater als gesellschaftliche Institution</i>	49
2.4.1	Öffentlichkeit dramatischer Kommunikation	49
2.4.2	Modell des äußeren Kommunikationssystems dramatischer Texte	50
2.4.3	Autorensoziologie	51
2.4.4	Mediensoziologie	54

2.4.5	Rezeptionssoziologie	56
2.4.6	Inhaltssoziologie	58
2.4.7	Soziologie symbolischer Formen	60
2.5	<i>Dramatischer Text und Publikum</i>	62
2.5.1	Kollektive Rezeption und Informationsvergabe	62
2.5.2	Sozialpsychologie kollektiver Rezeption	64
2.5.3	Feedback Publikum – Bühne	65
3.	INFORMATIONSVERGABE	67
3.1	<i>Methodische Vorüberlegung</i>	67
3.1.1	Mathematischer Informationsbegriff	67
3.1.2	Information im äußeren und inneren Kommunikationssystem	67
3.2	<i>Vorinformation und Erwartungshorizont des Zuschauers</i>	68
3.2.1	Gattungserwartung und Titel als Vorinformation	68
3.2.2	Thematische Vorinformation	70
3.3	<i>Die Interrelation der sprachlichen und außersprachlichen Informationsvergabe</i>	73
3.3.1	Matrix möglicher Interrelationen	73
3.3.2	Identität	74
3.3.3	Komplementarität	75
3.3.4	Diskrepanz	77
3.4	<i>Die Relationen zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit</i>	79
3.4.1	Diskrepante Informiertheit	79
3.4.1.1	Informationsvorsprung der Zuschauer	81
3.4.1.2	Informationsrückstand der Zuschauer	83
3.4.2	Kongruente Informiertheit	86
3.4.3	Dramatische Ironie	87
3.5	<i>Die Perspektivenstruktur dramatischer Texte</i>	90
3.5.1	Figurenperspektive vs. auktorial intendierte Rezeptionsperspektive	90
3.5.2	Gleichgeordnete vs. übergeordnete Figurenperspektiven	92
3.5.3	Techniken der Perspektivensteuerung	93
3.5.3.1	A-perspektivische Informationsvergabe	94
3.5.3.2	Selektion der Figurenperspektiven	96
3.5.3.3	Kombination der Figurenperspektiven	98
3.5.4	Typen der Perspektivenstruktur	99
3.5.4.1	A-perspektivische Struktur	100
3.5.4.2	Geschlossene Perspektivenstruktur	101
3.5.4.3	Offene Perspektivenstruktur	102
3.6	<i>Epische Kommunikationsstrukturen im Drama</i>	103
3.6.1	“Episierung” des Dramas	103
3.6.1.1	Aufhebung der Finalität	104
3.6.1.2	Aufhebung der Konzentration	105
3.6.1.3	Aufhebung der Absolutheit	105

3.6.2	Techniken epischer Kommunikation	106
3.6.2.1	Auktoriale Episierung	107
3.6.2.2	Episierung durch spieleexterne Figuren	109
3.6.2.3	Episierung durch spielinterne Figuren	112
3.6.2.4	Außersprachliche Episierung	121
3.6.2.5	Repertoire der Episierungstechniken	121
3.7	<i>Sukzession und Informationsvergabe</i>	122
3.7.1	Simultaneität und Sukzession	122
3.7.2	Informationsvergabe am Drameneingang	124
3.7.2.1	Exposition und dramatischer Auftakt	124
3.7.2.2	Initial-isolierte vs. sukzessiv-integrierte Exposition	125
3.7.2.3	Dominanter Zeitbezug	127
3.7.2.4	Monologische vs. dialogische Vermittlung	130
3.7.2.5	Deskriptive vs. normative Theorie der Exposition	135
3.7.2.6	Außersprachliche expositorische Informationsvergabe; <i>Point of attack</i> und Exposition	136
3.7.3	Informationsvergabe am Dramenende	137
3.7.3.1	Geschlossenes Dramenende	138
3.7.3.2	Offenes Dramenende	140
3.7.4	Informationsvergabe und Spannungspotential	141
3.7.4.1	Spannung und partielle Informiertheit	142
3.7.4.2	Was-Spannung und Wie-Spannung	143
3.7.4.3	Parameter der Spannungsintensität	144
3.7.4.4	Finalspannung und Detailspannung	147
3.7.4.5	Meßbarkeit der Spannung?	148
4.	SPRACHLICHE KOMMUNIKATION	149
4.1	<i>Dramatische Sprache und Normalsprache</i>	149
4.1.1	Überlagerung zweier Ebenen	149
4.1.2	Abweichungsdimensionen	150
4.2	<i>Die Polyfunktionalität dramatischer Sprache</i>	151
4.2.1	Polyfunktionalität	151
4.2.2	Referentielle Funktion	153
4.2.3	Expressive Funktion	156
4.2.4	Appellative Funktion	158
4.2.5	Phatische Funktion	161
4.2.6	Metasprachliche Funktion	163
4.2.7	Poetische Funktion	166
4.2.8	Polyfunktionalität in normalsprachlicher Rede und in narrativen Texten	168
4.3	<i>Sprachliche Kommunikation und Handlung</i>	169
4.3.1	Identität von Rede und Handlung	169
4.3.2	Nicht-Identität von Rede und Handlung	169

4.3.2.1	Bezogenheit von Rede und Handlung	169
4.3.2.2	Unbezogenheit von Rede und Handlung	170
4.4	<i>Sprachliche Kommunikation und Figur</i>	171
4.4.1	Einschränkungen des Figurenbezugs	171
4.4.1.1	Überlagerung der expressiven Funktion durch die poetische	171
4.4.1.2	Überlagerung des Figurenbezugs durch epische Kommunikationsstrukturen	173
4.4.1.3	Überlagerung des Figurenbezugs durch den Situationsbezug	174
4.4.2	Die sprachliche Konstituierung der Figur	176
4.4.2.1	Explizite Selbstdarstellung	177
4.4.2.2	Implizite Selbstdarstellung	177
4.5	<i>Monologisches Sprechen</i>	180
4.5.1	Monolog und Dialog	180
4.5.1.1	Situative und strukturelle Differenzkriterien	180
4.5.1.2	Monolog vs. Monologhaftigkeit; Dialog vs. Dialoghaftigkeit	181
4.5.1.3	Monologisierung des Dialogs	182
4.5.1.4	Dialogisierung des Monologs	184
4.5.2	Monolog	185
4.5.2.1	Konvention vs. Motivation	185
4.5.2.2	Disposition vs. Spontaneität	189
4.5.2.3	Aktionale vs. nicht-aktionale Monologe	190
4.5.3	Beiseite-Sprechen	192
4.5.3.1	Monologisches Beiseite: Konvention vs. Motivation	192
4.5.3.2	Beiseite <i>ad spectatores</i>	194
4.5.3.3	Dialogisches Beiseite	195
4.6	<i>Dialogisches Sprechen</i>	196
4.6:1	Normative vs. deskriptive Poetik des Dialogs	196
4.6.2	Quantitative Relationen	196
4.6.2.1	Zwiegespräch und Mehrgespräch	197
4.6.2.2	Unterbrechungsfrequenz und Replikenlänge	197
4.6.2.3	Proportionale Distribution auf die Figuren	200
4.6.3	Zeitliche Relationierung: Sukzession und Simultaneität	200
4.6.3.1	Relation der Repliken	200
4.6.3.2	Relation der Dialoge	203
4.6.4	Syntaktik des Dialogs	204
4.6.4.1	Relationierung der Teile einer Replik	204
4.6.4.2	Relationierung einer Replik mit den vorausgehenden derselben Figur	205
4.6.4.3	Relationierung einer Replik mit den vorausgehenden anderer Figuren	206

4.6.5	Rhetorik des Dialogs	212
4.6.5.1	Drama und Rhetorik	212
4.6.5.2	Logos – ethos – pathos	213
4.6.5.3	Figuratives Sprechen	216
5.	PERSONAL UND FIGUR	220
5.1	<i>Die Interdependenz von Handlung und Figur</i>	220
5.2	<i>Zum Status dramatischer Figuren</i>	221
5.2.1	Figur vs. Person	221
5.2.2	Beschränkungen der Figurendarstellung im Drama	222
5.2.3	Die Figur als Schnittpunkt von Kontrast- und Korrespondenz- relationen	224
5.3	<i>Personal, Figurenkonstellation und Konfiguration</i>	225
5.3.1	Personal	225
5.3.1.1	Umfang	226
5.3.1.2	Quantitative Dominanzrelationen	226
5.3.1.3	Qualitative Kontrast- und Korrespondenzrelationen	227
5.3.2	Figurenkonstellation als dynamische Interaktionsstruktur	232
5.3.3	Konfiguration	235
5.3.3.1	Umfang und Dauer der einzelnen Konfigurationen	235
5.3.3.2	Konfigurationsstruktur	236
5.4	<i>Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung</i>	240
5.4.1	Figurenkonzeption	241
5.4.1.1	Drei Dimensionen	241
5.4.1.2	Statische vs. dynamische Figurenkonzeption	241
5.4.1.3	Ein- vs. mehrdimensionale Figurenkonzeption	243
5.4.1.4	Personifikation – Typ – Individuum	244
5.4.1.5	Geschlossene vs. offene Figurenkonzeption	246
5.4.1.6	Transpsychologische vs. psychologische Figurenkonzeption tion	247
5.4.1.7	Identitätsverlust	249
5.4.2	Figurencharakterisierung	250
5.4.2.1	Repertoire der Charakterisierungstechniken	250
5.4.2.2	Explizit-figurale Charakterisierungstechniken	251
5.4.2.3	Implizit-figurale Charakterisierungstechniken	257
5.4.2.4	Explizit-auktoriale Charakterisierungstechniken	262
5.4.2.5	Implizit-auktoriale Charakterisierungstechniken	263
6.	GESCHICHTE UND HANDLUNG	265
6.1	<i>Geschichte, Handlung und Situation</i>	265
6.1.1	Geschichte	265
6.1.1.1	Geschichte als Substrat von dramatischen und narrativen Texten	265
6.1.1.2	Geschichte vs. Fabel/Mythos/ <i>plot</i>	266

6.1.2	Handlung	268
6.1.2.1	Handlung – Handlungssequenz – Handlungsphase	269
6.1.2.2	Handlung vs. Geschichte	269
6.1.2.3	Handlung vs. Geschehen	270
6.1.3	Situation	271
6.2	<i>Die Präsentation der Geschichte</i>	273
6.2.1	Beschränkungen in der Präsentation der Geschichte	273
6.2.1.1	Das Prinzip der Sukzession	273
6.2.1.2	Das Prinzip der Konzentration	274
6.2.1.3	Bühnentechnische und gesellschaftliche Restriktionen	275
6.2.2	Techniken der Präsentation	276
6.2.2.1	Szenische Präsentation vs. narrative Vermittlung	276
6.2.2.2	Typen narrativer Vermittlung	280
6.2.2.3	Mehrfachthematrisierung	282
6.3	<i>Die Kombination von Sequenzen</i>	285
6.3.1	Beiordnung von Sequenzen	285
6.3.1.1	Nacheinander vs. Nebeneinander	285
6.3.1.2	Haupt- und Nebenhandlungen	286
6.3.1.3	Verknüpfungstechniken	289
6.3.1.4	Funktionen	290
6.3.2	Über- und Unterordnung von Sequenzen	294
6.3.2.1	Traumeinlage	295
6.3.2.2	Spiel im Spiel	299
6.4	<i>Segmentierung und Komposition</i>	307
6.4.1	Die Segmentierung der Geschichte in Relation zur Segmentierung der Darstellung	307
6.4.2	Die Segmentierung der Darstellung	312
6.4.2.1	Segmentierungskriterien und -signale	312
6.4.2.2	Segmentierungseinheiten: Auftritt – Szene – Akt	314
6.4.3	Komposition	318
6.4.3.1	Geschlossene Form	320
6.4.3.2	Offene Formen	322
7.	RAUM- UND ZEITSTRUKTUR	327
7.1	<i>Realität und Fiktionalität von Raum und Zeit im Drama</i>	327
7.2	<i>Geschlossene und offene Raum- und Zeitstruktur</i>	330
7.2.1	Die normative Theoriebildung	330
7.2.1.1	Die Norm der Einheit von Raum und Zeit	330
7.2.1.2	Die Aufhebung der Norm der Einheit von Raum und Zeit	332
7.2.2	Die dramaturgische Praxis	334
7.2.2.1	Geschlossene Raum- und Zeitstruktur	334
7.2.2.2	Offene Raum- und Zeitstruktur	335

7.2.2.3	Gegenläufigkeit der Raum- und Zeitstruktur	338
7.3	<i>Struktur und Präsentation des Raumes</i>	338
7.3.1	Semantisierung des Raumes	339
7.3.1.1	Relationen innerhalb eines Schauplatzes	340
7.3.1.2	Relationen zwischen Schauplatz und <i>off stage</i>	341
7.3.1.3	Relationen zwischen mehreren Schauplätzen	341
7.3.1.4	Fiktiver Schauplatz und realer räumlicher Kontext	343
7.3.1.5	Schauplatz und Geschehen	343
7.3.2	Raumkonzeption	345
7.3.2.1	Neutralität – Stilisierung – Konkretisierung	345
7.3.2.2	Funktionen	347
7.3.3	Lokalisierungstechniken	350
7.3.3.1	Sprachliche Lokalisierungstechniken	351
7.3.3.2	Außersprachliche Lokalisierungstechniken	353
7.4	<i>Struktur und Präsentation der Zeit</i>	359
7.4.1	Tempus: Aktualisierung und Distanzierung	359
7.4.2	Sukzession und Simultaneität	361
7.4.3	Präsentation der Zeit	365
7.4.3.1	Konkretisierung der Chronologie	365
7.4.3.2	Fiktive gespielte Zeit und reale Spielzeit	369
7.4.4	Zeitkonzeption	374
7.4.4.1	Objektive Chronometrie vs. subjektive Zeiterfahrung	375
7.4.4.2	Progression vs. Stasis	376
7.4.4.3	Linearität vs. Zyklisch	376
7.4.5	Tempo	378
7.4.5.1	Literarisches Textsubstrat und inszenierter Text	378
7.4.5.2	Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur	379
7.4.5.3	Tempo des Gesamttextes	380
7.4.5.4	Tempovariationen, Rhythmus und Spannung	381
8.	SCHLUSSBEMERKUNG	382
9.	ANMERKUNGEN	385
10.	BIBLIOGRAPHIE	421
0.	<i>Abkürzungen</i>	421
I.	<i>Texte</i>	422
II.	<i>Sekundärliteratur</i>	426
11.	AUTORENREGISTER	450

Das Zitat aus Hugo von Hofmannsthals *Unterhaltung über den 'Tasso' von Goethe*,¹ das wir unserem Buch als Motto vorangestellt haben, scheint dieses selbst kritisch zu treffen. Denn muß nicht der Vorwurf des "Dichters" aus der *Unterhaltung*, daß eine allgemeine Rede über das Drama die einzelnen Dramen etwa eines Shakespeare oder Goethe verfehlt, auch gegen ein Buch ausgesprochen werden, dessen Titel ganz allgemein eine Theorie des Dramas ankündigt? Hofmannsthals Vorwurf zielt jedoch nicht generell auf jedes allgemeine Sprechen über das Drama ab, sondern auf pauschale Verallgemeinerungen darüber, was und wie ein Drama zu sein hat. Und in diesem Sinn fühlen wir uns von dem Vorwurf nicht getroffen, da wir zwar eine allgemeine und systematische, nicht aber eine normativ-präskriptive Theoriebildung beabsichtigen und da es uns nicht um eine pauschale Definition von Drama geht, sondern um eine differenzierte und detaillierte Beschreibung seiner Strukturen und Vertextungsverfahren.

Das Buch wendet sich als Einführung in die Analyse dramatischer Texte primär an den literaturwissenschaftlichen Anfänger, an Kollegiaten und Studenten, denen es den Einstieg in die Dramenanalyse und in die Literatur zur Dramenanalyse erleichtern soll. Diesem Anliegen kommen die vorliegenden Studien zur dramatischen Schreibweise nur wenig entgegen, indem diese entweder von einem historisch oder typologisch engen, normativen Gattungsverständnis ausgehen (Petsch, Staiger u. a.) oder aber einen Analyseaspekt isolieren (Klotz, Pütz u. a.) bzw. monographisch einen einzelnen Autor, eine einzelne Gattung (Komödie, Tragödie usw.) oder eine einzelne historische Untergattung (Bürgerliches Trauerspiel, Theater des Absurden usw.) behandeln.² Gerade diese Untersuchungen zu einzelnen Aspekten und zu einzelnen Textgruppen entwickeln zwar oft differenzierte Analysekatogorien und Beschreibungsrepertoires, sie setzen jedoch in ihrer Gesamtheit den Anfänger dem Initialschock eines Lektürepensums aus, das ihn eher entmutigt und verwirrt als fördert. Hier will die vorliegende Arbeit ein Wegweiser sein, und das nicht in Form eines den Gang der Forschung beschreibenden Forschungsberichts, sondern dadurch, daß sie das in zahlreichen Publikationen Verstreute – soweit es sich um Analysekatogorien handelt, die vom konkreten Einzelfall abstrahierbar sind – zusammenfaßt. Der Programmatik der Reihe *Infor-*

mation und Synthese entsprechend hat unsere Einführung also nicht den Ehrgeiz wissenschaftlicher Innovation, sondern will das bereits Bekannte in ein übergreifendes System integrieren und in bibliographischen Verweisen zugänglich machen. Die kommunikationstheoretische und strukturalistische Basis dieses Systems dürfte jedoch auch dem Fachmann Denkanstöße zur Reflexion über eine systematische Poetik des Dramas vermitteln. Wir müssen aber, in Hinblick auf den primär intendierten Leser und auf die Absicht einer Einführung in die praktische Analysearbeit, darauf verzichten, unseren eigenen Ansatz wissenschafts- und methodentheoretisch zu fundieren und innerhalb der noch anhaltenden Methodendiskussion zu situieren. Wichtiger als solche Meta-Theoriebildung erscheint uns für unser konkretes Anliegen die Entwicklung einer möglichst kohärenten, systematischen und operationalisierten Meta-Sprache zur Analyse und Beschreibung dramatischer Texte.

Im Rahmen einer allgemeinen Einführung müssen wir auch zugunsten der Darstellung universaler Strukturen und Vertextungsverfahren der dramatischen Schreibweise auf eine systematische Behandlung der spezifischen Probleme der Tragödie, Komödie oder Tragikomödie³ und auf eine Geschichtsschreibung des Dramas und seiner Gattungen und Untergattungen verzichten. Eine Einführung in die Dramenanalyse kann keine Geschichte des Dramas sein, sondern soll diese erst ermöglichen, indem sie ihr Beschreibungsmodelle zur Verfügung stellt, die die Diachronie von Strukturen und Funktionen sichtbar und beschreibbar machen. Das bedeutet natürlich nicht, daß wir darauf verzichten wollen, konkrete historische Texte und Strukturtransformationen zu zitieren, nur wird dieser Bezug immer ein exemplarischer sein und nicht selbstzweckhaft auf historische Einzelerkenntnis abzielen. Das typologisch und historisch breit gestreute Korpus dramatischer Texte, das wir unserer Einführung zugrunde legen, soll einerseits der Allgemeinheit und Universalität der Modellbildung dienen, andererseits die Variationsbreite in den Realisierungen einzelner Strukturen und Vertextungsverfahren veranschaulichen. Diese Variabilität wird von uns jedoch nicht dominant historisch-diachronisch beschrieben, sondern typologisch-systematisch.

Eine weitere Einschränkung ergibt sich daraus, daß wir auch die Probleme der kommunikativen Funktionen des Dramas im Gesamtsystem Gesellschaft – und sie stellen sich bereits mit der Frage nach dem anthropologischen Ursprung des Dramas und seinen Bezügen zum Ritual⁴ und beherrschen die gegenwärtige Diskussion um Ort und Aufgabe des Theaters – weder in ihrem systematischen Zusammenhang noch in ihrer historischen Entwicklung mehr als skizzenhaft andeuten können (s. u. 2.4), da

wir uns auf die werkinternen Strukturen konzentrieren müssen. Und selbst hier müssen wir jene Aspekte ausklammern, die, wie die Analyse der stilistischen Textur, der metrisch-rhythmischen Gestaltung und der Tiefenstruktur der präsentierten "Geschichte", nicht für dramatische Texte spezifisch sind. Solche Fragestellungen müssen gesonderten Bänden dieser Reihe vorbehalten bleiben, während wir uns hier auf die dramenspezifischen Strukturen der Bühnendimension (Kap. 2), der pluri-medialen Informationsvergabe (Kap. 3), der monologischen und dialogischen Kommunikation (Kap. 4), der Präsentation der Figuren und der Geschichte (Kap. 5 und 6) und der Gestaltung von Raum und Zeit (Kap. 7) konzentrieren wollen. Und auch hier wird im Rahmen einer Einführung vieles skizzenhaft und aufgrund der Forschungslage vieles tentativ bleiben müssen.

Unsere Auswahl des Korpus von Primärtexten, auf die wir uns zur konkretisierenden Illustration von Strukturtypen exemplarisch beziehen, ist von miteinander nicht immer völlig harmonisierbaren Kriterien und Motivationen bestimmt: sie zielt einerseits auf eine übernationale und historisch möglichst weitgespannte typologische Vielfalt ab – von der antiken griechischen Tragödie bis zu den Experimenten der zeitgenössischen Avantgarde – und versucht dabei, sich auf möglichst repräsentative Werke zu beschränken; andererseits hat die Freiheit der Wahl ihre Grenzen in der eigenen, keineswegs enzyklopädischen Kenntnis der dramatischen Weltliteratur. So bedeutet etwa das Fehlen von Verweisen auf orientalische Dramatik kein negatives Urteil über deren Relevanz, und so erlaubt die häufige Wahl englischer Beispiele zu Recht den Schluß, daß der Verfasser primär Anglist ist. Daß dabei vor allem immer wieder auf Werke Shakespeares zurückgegriffen wird, reflektiert nicht nur das eigene Interesse, sondern ist auch durch die Hoffnung bestimmt, daß diese einem breiteren Leserkreis wohl am ehesten bereits bekannt sind.

Die ausführliche analytische Inhaltsangabe, die engmaschige, die einzelnen Abschnitte nach ihrem Stellenwert hierarchisierende Gliederung und das Autorenregister sollen dem Leser die Lektüre und ein späteres Nachschlagen erleichtern. Dem dienen auch die zahlreichen Querverweise, die zusammen mit der analytischen Gliederung ein Sachregister erübrigen. Der ursprüngliche Plan, die umfangreiche Bibliographie systematisch nach Sachgruppen zu gliedern und damit leichter benützlich zu machen, hat sich dagegen als unmöglich erwiesen, da dabei zu viele Überschneidungen aufgetreten wären. Wir begnügen uns darum mit einer Zweigliederung, die in ihrem ersten Abschnitt die zitierten Primärtexte, Autorenreflexionen zum Drama und historischen Dramentheorien aufführt, in ihrem zweiten Teil

neuere Sekundärliteratur zur allgemeinen Dramentheorie, zu einzelnen Strukturelementen des Dramas und zu historischen Ausformungen solcher Strukturelemente. Vollständigkeit kann vor allem im Bereich von primär historisch orientierten Arbeiten gar nicht die Absicht sein; wir müssen uns vielmehr auf jene Arbeiten beschränken, die in ihrem analytischen Vorgehen und ihrer Begriffsbildung eine vom konkreten historischen Einzelfall abstrahierbare Relevanz besitzen. Daß uns dabei viel Wichtiges entgangen sein wird und wir andererseits manches weniger Brauchbare aufgenommen haben, ist uns wohl bewußt; hier könnte allein eine im Team erarbeitete Bibliographie Abhilfe schaffen. Die Bibliographie in der vorliegenden Form versteht sich jedoch nicht als eigenständig, sondern ist bezogen auf unseren Text, der sie in Literaturverweisen zu den einzelnen Aspekten und Kategorien erschließt. Es ist also nicht notwendig, die ganze Bibliographie durchzugehen, wenn man etwa Literatur zum Monolog sucht, da im Kapitel über den Monolog in einer Fußnote in abgekürzter Form – nur Autor und Erscheinungsjahr – auf die einschlägigen Titel verwiesen wird. Dabei mußten wir freilich darauf verzichten, jeweils auch alle allgemeinen Studien zum Drama wieder zu nennen, die unter anderem auch auf diesen Aspekt eingehen; solche allgemein dramentheoretische Arbeiten heben wir, unabhängig von ihrem Wert, daher in der Bibliographie durch Asterisk hervor.

Nach diesen Formalia und nicht als Formalität wollen wir jenen danken, die die Arbeit an diesem Buch ermöglicht und gefördert haben. Mein Dank gilt vor allem meinem verehrten Lehrer Prof. Wolfgang Clemen, in dessen Shakespeare-Oberseminaren ich erfahren habe, wie man Dramen liest; sollte die vorliegende Einführung das Gegenteil beweisen, so ist dies völlig meine Schuld. Herzlich danken möchte ich aber auch den Studenten meiner Proseminare zum Drama, mit denen ich einen Großteil dieser Einführung in konkreter Analysearbeit entwickelt und erprobt habe und deren konstruktive Kritik manches Vage, Mißverständliche oder Einseitige korrigiert hat. Sie alle beim Namen zu nennen ist unmöglich; die Betroffenen werden jedoch bei der Lektüre manches "Aha-Erlebnis" haben. Dank schulde ich auch den Herausgebern der Reihe, Prof. Wolfgang Weiss und Dr. Klaus Hempfer, für Rat und Toleranz und dem Verleger, Herrn Wilhelm Fink, für seinen entgegenkommenden Gleichmut angesichts immer neuer Verzögerungen und ständig wachsenden Umfangs des Manuskripts. Frau Dr. Ingrid Ostheeren hat sich des Typoskripts mit dankenswerter Akribie und Sachkenntnis angenommen; manche ihrer überzeugenden Verbesserungsvorschläge waren jedoch leider nicht mehr in den Gang der Argumentation zu integrieren.

Frl. stud. phil. Helga Hüttmann danke ich für das prompte und exakte Tippen und meiner Frau dafür, daß sie mich *nicht* immer ungestört arbeiten ließ.

Professor Ernest Schanzer, den lieben Freund und bewunderten Philologen, der seine letzte Arbeitskraft der Kritik und Verbesserung dieses Buches geschenkt hat, kann mein Dank nicht mehr erreichen; seinem Andenken sei es in aller Bescheidenheit gewidmet.

BEMERKUNG ZUR 5. AUFLAGE

In Zusammenhang mit der Vorbereitung einer englischen Ausgabe bei der Cambridge University Press wurde der Text noch einmal gründlich durchgesehen und in zahlreichen Details bereinigt. Wichtige Hinweise dabei verdanke ich Dr. John Halliday, meinem englischen Übersetzer, Mrs. Iris Hunter, die mit großer Akribie die englische Ausgabe betreut hat, und Herrn Werner Körner, dem gründlichsten meiner Leser. Die Bibliographie wurde erneut aktualisiert, und die neuen Verweise wurden, soweit möglich, in die Anmerkungen integriert.

1. DRAMA UND DRAMATISCH

1.1 ZUR FORSCHUNGSSITUATION

1.1.1 *Fortwirken normativ-deduktiver Dramentheorien*

Unserer Absicht einer deskriptiven kommunikativen Poetik dramatischer Texte, die ein historisch und typologisch höchst diverses Textkorpus abdecken soll, kommen die vorliegenden Reflexionen zu einer Gattungstheorie des Dramas nur wenig entgegen, da diese jeweils einen historisch spezifischen Formtyp normativ verabsolutieren und somit den Begriff 'Drama' entscheidend einengen.¹ Dies gilt schon für die Dramentheorie des Aristoteles, der selbst zwar seine Kategorien ohne normative Absicht und induktiv aus dem Textkorpus der griechischen Tragiker ableitete, dessen Beschreibung des Dramas als "Nachahmung einer Handlung" in Personenrede mit einer bestimmten Raum- und Zeitstruktur und einem bestimmten Personal und dessen Begriffe der *katharsis* und *hamartia* jedoch seit der Renaissance zur Norm dramatischer Texte erhoben wurden.² Und dies gilt noch für die Dramentheorien des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, die, ausgehend von der antiken Tragödie, dem europäischen Renaissancedrama und dem Drama der französischen und deutschen Klassik, in einer Konfliktstruktur das Wesen des Dramatischen sahen (G. W. F. Hegel, F. Brunetière, W. Archer u. a.)³ und, ihre Kriterien aus der Hegelschen Subjekt-Objekt Dialektik deduzierend, das Drama als Synthese von epischer Objektivität und lyrischer Subjektivität abhoben (G. W. F. Hegel, F. W. Schelling, F. Th. Vischer u. a.) und ihm die Zeitdimension der Zukunft (Jean Paul, F. Th. Vischer, G. Freytag u. a.) bzw. die Differenzqualität der Spannung zuordneten (E. Staiger).⁴

Solch deduktives und historisch einseitiges Denken in triadischen Gattungssystemen wirkt auch heute noch weithin in Forschung und Lehre in einer epigonal-normativen Dramenpoetik fort (E. Hirt, R. Petsch, W. Flemming, E. Staiger u. a.), die durch die moderne Dramenproduktion (etwa die Bauhaus-Idee eines abstrakten Theaters, das epische Drama Brechts, das "Theater des Absurden", die vielfältigen Formen des Straßentheaters und Happenings oder die Experimente eines Peter Handke und Robert Wilson), durch rivalisierende Dramaturgien wie die anti-aristotelische

Dramentheorie Brechts oder die ritualistische Dramenkonzeption Antonin Artauds und nicht zuletzt durch die verstärkte Rezeption historisch breit gestreuter und auch außereuropäischer Theatertraditionen⁵ so offensichtlich widerlegt ist, daß sie nur durch konsequentes Ignorieren dieser Phänomene weiterbestehen kann.⁶

1.1.2 *Strukturalistisches Defizit*

Das Fortwirken dieser Tradition deduktiv-normativer Dramenpoetik beeinflusst den augenblicklichen Forschungsstand um so ungünstiger, als es kaum durch Neuansätze einer deskriptiv-strukturalistischen Theorie dramatischer Texte, wie sie für narrative und lyrische Texte bereits im Umriß vorliegen, kompensiert wird. Dies hat seine forschungs- und methodengeschichtlichen Gründe. Einerseits wurde die plurimediale Einheit des dramatischen Textes durch das institutionalisierte Nebeneinander einer literaturwissenschaftlichen und einer theaterwissenschaftlichen Forschungstradition, die sich einseitig dem gedruckten Text bzw. dessen Bühnenrealisierung widmeten, aufgebrochen,⁷ und andererseits haben literaturwissenschaftlich wichtige Neuansätze wie Russischer Formalismus und *New Criticism* aufgrund ihrer sprachtheoretischen Orientierung das Drama mit seinen nicht ausschließlich verbalen Wirkungsmöglichkeiten vernachlässigt.⁸ Auf zwei Gebieten jedoch zeichnen sich entscheidende Fortschritte ab: im Bereich der historischen Poetik des Dramas, die der normativen Verabsolutierung eines bestimmten geschichtlichen Formtyps relativierend entgegenwirkt,⁹ und im Bereich einer Semiotik des Dramas, die den dramatischen Text als komplexes, sprachliche, außersprachlich-akustische, optische und allgemein sozio-kulturelle Codes aktivierendes Superzeichen sieht.¹⁰ Die dabei angefallenen Ergebnisse werden wir versuchen, in unsere Darstellung zu integrieren.

1.2. REDEKRITERIUM UND DIALOG

1.2.1 *Narrative vs. dramatische Sprechsituation*

Eine der historisch konstantesten Differenzqualitäten zwischen narrativen und dramatischen Texten definiert sich auf der Ebene der Sprechsituation¹¹ als der kommunikativen Relation von Autor und Rezipient. Im

Ansatz findet sich eine solche Texttypologie schon in Platons *Politeia* (3. Buch), wo zwischen Bericht und Darstellung unterschieden wird, je nachdem, ob der Dichter redet oder ob er seine Figuren selbst zu Wort kommen läßt. Aus diesem "Redekriterium" leitet sich dann als Klassifizierungsvorschlag ab,

daß von der gesamten Dichtung und Fabel einiges ganz in Darstellung besteht, (...) die Tragödie und Komödie, anderes aber in dem Bericht des Dichters selbst, (...) vorzüglich in den Dithyramben (...), noch anderes aus beiden verbunden, wie in der epischen Dichtkunst (...).¹²

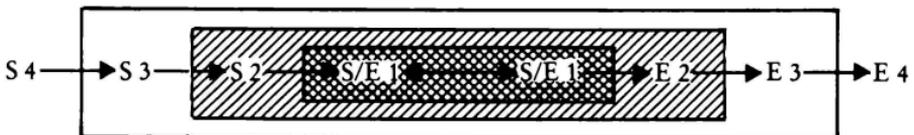
Dramatische Texte unterscheiden sich also von episch-narrativen dadurch, daß sie durchgehend im Modus der Darstellung stehen, daß nirgends der Dichter selbst spricht. Hier ist natürlich im Licht moderner Erzähltheorie differenzierend einzuwenden, daß auch in narrativen Texten der Dichter nicht selbst spricht, sondern ein von ihm geschaffener fiktiver Erzähler; doch dieser Einwand entwertet nicht die grundsätzliche Bedeutung dieses kategorialen Unterschieds in der Sprechsituation: sieht sich der Rezipient eines dramatischen Textes unmittelbar mit den dargestellten Figuren konfrontiert, so werden sie ihm in narrativen Texten durch eine mehr oder weniger stark konkretisierte Erzählerfigur vermittelt. Käthe Hamburger:

(...) der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung ergibt sich allein aus dem Fehlen der Erzählfunktion, der strukturellen Tatsache, daß die Gestalten dialogisch gebildet sind.¹³

1.2.2 Kommunikationsmodell narrativer und dramatischer Texte

Die folgende graphische Darstellung der Kommunikationsmodelle narrativer und dramatischer Texte soll diesen Unterschied verdeutlichen:

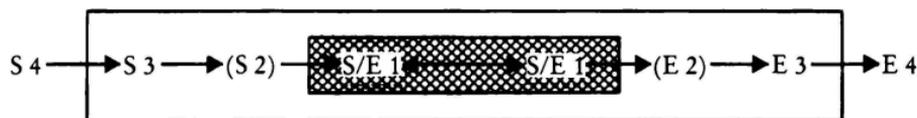
a) narrative Texte:



In diesem Kommunikationsmodell, das die Sender(S)- und Empfänger(E)-Positionen nach einander übergeordneten semiotischen Niveaus aufschlüsselt, bedeutet S4 den empirischen Autor in seiner literatur-soziologisch beschreibbaren Rolle als Werkproduzenten, S3 den im Text impliziten

zierten "idealen" Autor als Subjekt des Werkzeugzuges, S2 den im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion, S/E1 die dialogisch miteinander kommunizierenden fiktiven Figuren, E2 den im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat von S2, E3 den im Text implizierten "idealen" Rezipienten des Werkzeugzuges und E4 die empirischen Leser, sowohl die vom Autor intendierten Leser als auch andere und spätere.¹⁴ Das doppelt schraffierte Feld bezeichnet das "innere Kommunikationssystem" (N1) des Textes, das einfach schraffierte das "vermittelnde Kommunikationssystem" (N2) und die übergeordneten Niveaus N3 und N4 das "äußere Kommunikationssystem", zunächst in idealisierter, dann in realer Form. Je nach vorliegender Erzählsituation (F. Stanzel) gilt für die auktoriale Erzählung die Besetzung der Positionen S2 und E2 durch eigenständige Figuren, für die Ich-Erzählung die Besetzung von S2 durch eine Figur, die auch in N1 fungiert, und für das personale Erzählen eine tendenzielle Reduktion der Positionen S2 und E2 auf den Wert Null. Insofern bedeutet personales Erzählen eine asymptotische Annäherung an das dramatische Kommunikationsmodell.¹⁵

b) dramatische Texte:



Der Unterschied der beiden Modelle¹⁶ liegt darin, daß in dramatischen Texten die Positionen S2 und E2 nicht besetzt sind, das vermittelnde Kommunikationssystem also ausfällt. Dieser "Verlust" an kommunikativem Potential gegenüber narrativen Texten wird jedoch schon dadurch kompensiert, daß dramatische Texte über außersprachliche Codes und Kanäle verfügen, die die kommunikative Funktion von S2 und E2 zum Teil übernehmen können, und daß ein anderer Teil auf das innere Kommunikationssystem verlagert werden kann (z. B. durch Fragen und Antworten von S/E1, die mehr der Information des Publikums als der gegenseitigen Information dienen).¹⁷ Und ebenso wie wir das Modell narrativer Kommunikation historisch insofern differenziert haben, als in der modernen Form personalen Erzählens eine Reduktion des vermittelnden Kommunikationssystems zu konstatieren ist, ist auch das dramatische Modell in Hinblick auf "episierende" Tendenzen hin einzuschränken (s.u. 3.6). Dazu gehören etwa der Chor in der antiken Tragödie, allegorische Figuren in mittelalterlichen Moralitäten, die sich in homiletischer Direktheit

dem Publikum selbst vermittelnd interpretieren, kommentierende und interpretierende "Nebentexte" in Form von Einleitungen, Vorwörtern oder ausgedehnten Bühnenanweisungen und die Einführung von Regie- und Kommentatorfiguren in modernen "epischen Dramen". Doch erhalten solche Techniken einer Besetzung des Niveaus S2 und E2, der Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems, für uns ihre besondere Bedeutung vor dem Hintergrund der Normalform des dramatischen Kommunikationsmodells, stellen dieses also nicht als grundlegendes Prinzip in Frage.

1.2.3 Absolutheit dramatischer Texte

Das Fehlen des vermittelnden Kommunikationssystems, die unvermittelte Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, bedingt die "Absolutheit" des dramatischen Textes gegenüber Autor und Publikum, wie sie in der realistischen Konvention der "vierten Wand" (s. u. 2.2.1) ihre konsequenteste Bühnenrealisierung gefunden hat.

Das Drama ist lediglich als Ganzes zum Autor gehörend, und dieser Bezug gehört nicht wesentlich zu seinem Werksein.

Die gleiche Absolutheit weist das Drama dem Zuschauer gegenüber auf. Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer.¹⁸

Diese Absolutheit des Dramas, von der Peter Szondi spricht, ist freilich nicht wirklich gegeben, sondern eine Fiktion und kann daher auch punktuell – etwa im Beiseitesprechen, im Monolog *ad spectatores* oder durch chorische Kommentierung – durchbrochen und somit verfremdend in seiner Fiktionalität bewußtgemacht werden. Auch hier gilt also, daß das Durchbrechen des Kommunikationsmodells gerade durch einen solchen scheinbaren "Kurzschluß" der Niveaus N1 und N3/4 die Bedeutung dieses Modells bekräftigt.

1.2.4 Raum-Zeit-Struktur narrativer und dramatischer Texte

Durch die Nichtbesetzung der Position S2, des vermittelnden fiktiven Erzählers, entfällt gleichzeitig das ihm zugeordnete Raum-Zeit-Kontinuum, das in narrativen Texten das Raum-Zeit-Kontinuum der in der Erzählung dargestellten Welt überspannt. Die Variabilität der Relationen

dieser beiden raum-zeitlichen deiktischen Bezugssysteme ermöglicht in narrativen Texten beliebige Umstellungen der Chronologie des Erzählten, topographische Verschränkungen, Raffung und Dehnung der erzählten Zeit, Erweiterung und Einengung des Schauplatzes. In dramatischen Texten jedoch, denen das übergreifende Orientierungszentrum des fiktiven Erzählers fehlt, bestimmt innerhalb der einzelnen geschlossenen szenischen Einheiten allein das Raum-Zeit-Kontinuum der dargestellten Handlung den Textablauf. So ist vom Niveau des implizierten Autors S3 aus gesehen allein die Wahl des jeweiligen szenischen Ausschnittes in seinen raum-zeitlichen Proportionen und in seinen raum-zeitlichen Relationen zum Gesamtzusammenhang der Handlung intentional und damit kommunikativ relevant, während die raum-zeitliche Kontinuität und Homogenität innerhalb des gewählten szenischen Ausschnittes durch das Medium Drama, und damit letztlich durch das dramatische Kommunikationsmodell, vorgegeben sind (s.u. 7). Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt gleichzeitig den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption, während im Gegensatz dazu sich in narrativen Texten eine Überlagerung der Zeitebene des Erzählten durch die Zeitebene des Erzählens und damit eine Distanzierung des Erzählten in die Vergangenheit findet.¹⁹ Diese zeitliche Gegenwärtigkeit des Dargestellten im Drama ist *eine* Voraussetzung für seine physisch-konkrete Vergegenwärtigung in der Bühnenrealisation.

1.2.5 *Dialog in dramatischen und narrativen Texten*

Überlagern sich in narrativen Texten die Rede des Erzählers und die Rede der fiktiven Figuren, die vom Erzähler zitierend eingeführt wird, so reduzieren sich die sprachlichen Äußerungen im plurimedial inszenierten dramatischen Text auf die monologischen oder dialogischen Repliken der Dramenfiguren. Diese Beschränkung auf die unvermittelten Repliken der Dramenfiguren ist die zweite zentrale Voraussetzung für die Aufführbarkeit des Dramas auf der Bühne: die Figuren können sich als Redende selbst darstellen.²⁰ Figurenrede, und vor allem dialogische Figurenrede, ist somit die sprachliche Grundform dramatischer Texte – eine Tatsache, die in der primär handlungsorientierten aristotelischen Poetik des Dramas kaum gewürdigt und erst von A. W. Schlegel und Hegel in den Mittelpunkt der Dramentheorie gestellt wurde. Der Dialog, in "lyrischen"

und narrativen Texten ein fakultatives Gestaltungsmittel unter anderen, ist im Drama der grundlegende Darstellungsmodus.²¹ Dabei ist das Verhältnis von Handlung und Dialog als dialektisches zu sehen: der dramatische Dialog ist, in einer Formulierung Pirandellos „*azione parlata*“, gesprochene Handlung.²² Wenn sich im dramatischen Dialog sprechend Handlung vollzieht, geht die einzelne dramatische Replik nicht in ihrem propositionalen Aussagegehalt auf, sondern stellt darüber hinaus den Vollzug eines Aktes – eines Versprechens, einer Drohung, einer Überredung usw. – dar. Im dramatischen Dialog ist also der Aspekt des Performativen, den die Sprechakttheorie beschreibt, immer gegeben, denn es gilt immer die allgemeinste Bedingung des Performativen:

There is something which is at the moment of uttering being done by the person uttering.²³

Dramatische Rede als Sprechakt konstituiert jeweils ihre Sprechsituation – im Gegensatz zum Dialog in narrativen Texten, in denen die fiktive Sprechsituation durch den Erzählerbericht konstituiert werden kann – und sie ist damit – im Gegensatz etwa zum philosophischen Dialog – situativ gebunden. Darauf weist deutlich der Dramatiker Friedrich Dürrenmatt hin:

Muß der Dialog aus einer Situation entstehen, so muß er in eine Situation führen, in eine andere freilich. Der dramatische Dialog bewirkt: ein Handeln, ein Erleiden, eine neue Situation, aus der ein neuer Dialog entsteht usw.²⁴

1.3 DRAMA ALS PLURIMEDIALE DARSTELLUNGSFORM

1.3.1 *Dramatischer Text als szenisch realisierter Text*

Die bisher angegebenen Kriterien – Nicht-Besetzung des vermittelnden Kommunikationssystems und performatives Sprechen – sind notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen eines Modells dramatischer Kommunikation. Aufgrund dieser Kriterien allein wären zum Beispiel historische Texttypen wie der *dramatic monologue*²⁵ oder rein dialogisch konzipierte Romane unter dramatische Texte zu subsumieren. Solche Formtypen lassen sich jedoch aufgrund eines Kriteriums von hoher historischer Konstanz ausscheiden – der Plurimedialität der Textpräsentation. Der dramatische Text als ein „aufgeführter“ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außer-