„Vermaledeiter Stockfisch!" zischt sie. „Nicht einmal den eignen Buben willst du diese Freude machen! Dabei hab ich schon im Konsum Nüsse, Datteln, Feigen, ein paar Apfelsinen und alles eingekauft!"

Känsterles Gemüt verdüstert sich. Er denkt an das schwere, ihm aufgezwungene Amt.

Eine verstaubte Glühbirne wirft trübes Licht. Känsterle steht auf dem Dachboden; er verwandelt sich zögernd in einen Weihnachtsmann. Die Kutte, die den Hundertkilomann Weckhammer einst so prächtig gekleidet hat, ist dem gedrungenen Känsterle viel zu geräumig. Er klebt den Bart an die Ohren. Sein Blick streift die Stiefel, und dabei versucht er sich an die Füße Weckhammers zu erinnern. Er zerknüllt ei[illegible]ar Zeitungen und stopft sie in die steinharten Bottic[illegible]Obwohl er zwei [illegible]vollene Socken anhat, findet er noch immer kei[illegible]n Halt. Er zieht[illegible]ze über den Kopf, schwingt den vollen Sac[illegible]Schulter und ergrei[illegible]mmstab.

Der Abstieg be[illegible]gsam rutscht ihm die Kapuze [illegible]und Augen; der Bart verschiebt s[illegible]ben und kitzelt seine N[illegible]erle sucht mit dem linken Fuß die näch[illegible]nstufe und tritt auf[illegible]ensaum. Er beugt den Oberkörper vor und wi[illegible]ten Fuß vors[illegible]ei rollt der schwere Sack von der Schulter nach vo[illegible]nd Sac[illegible]in die Tiefe.

Ein dumpfer Schlag.

In Känsterles Ohren trillert's.

Ein Gipsfladen fällt von der Wan[illegible]

„Oh! Jetzt hat sicher der Niko[illegible]Rosas Stimme hinter der Tür. Sie öffnet und sagt: „Mein[illegible]was ma[illegible]nn da am Boden? Zieh den Bart zurecht, die Kinde[illegible]!"

Känsterle zieht sich[illegible]engeländer hoch, s[illegible]er. Dann holt er aus und versetzt Ros[illegible]ckpfeife. Rosa heult auf,[illegible]zurück; Känsterle stampft ins W[illegible]er, reißt Rosas Lieblingsstück[illegible]rzellanpfauen, von der Kon[illegible]d schlägt ihm an der Kante den Kopf[illegible]packt er den Geschirr[illegible]schüttelt ihn, bis die Scherben aus den Fa[illegible]eln. Dann fliegt d[illegible]nbaum samt Topf durch ein Fenster und ein W[illegible]ter; auf der Stra[illegible]allt es.

„Er schlachtet die Buben ab!" kreischt Rosa durchs Treppenhaus. Auf allen Stockwerken öffnen sich Türen. Ein wildes Gerenne nach oben. Man versammelt sich um Rosa, die verdattert an der Wand steht und in die offene Wohnung zeigt. Als erster wagt sich Herr Hansmann in die Stube, betrachtet die Zerstörungen; ein Glitzern kommt in seine Augen, und er sagt:

„Mein lieber Känsterle, ist das alles?"

Elend hockt der Weihnachtsmann im Sessel, während Paul und Konradle unter dem Sofa hervorkriechen.

Ein kalter Wind zieht durch die Stube.

(*Für sechs Tassen Kaffee und andere Geschichten*, S. 36ff.)

Petersen, Jürgen H. und Wagner-Egelhaaf, Martina:
Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft.
7. Aufl. Berlin: Schmid 2006.

3. Das Drama

Im Gegensatz zur Epik, deren gattungsspezifisches Merkmal das Auftreten eines Erzählers ist, der das Geschehen dem Rezipienten vermittelt, eignet dem Drama im Prinzip die Unmittelbarkeit der Darstellung. Dem widerspricht nicht, dass ein dramatischer Text in der Regel durch eine Gruppe von Schauspielern und meist auch unter Heranziehung von Bühnenbildern, Requisiten und technischen Hilfsmitteln akustisch und optisch, sprachlich und gestisch vermittelt wird. Dies gehört zu den sekundären Gattungsmerkmalen; ihnen würde im Bereich des Erzählerischen z. B. das Vorlesen mit gestischer und sprachlich besonders auffälliger Betonung entsprechen. Vom Drama aus gesehen, also ohne Berücksichtigung der Frage, ob es im Theater dargestellt oder nur zu Hause gelesen wird, ist Unmittelbarkeit sein primäres Gattungskennzeichen. Der Terminus markiert die Tatsache, dass das Geschehen nicht – wie in der Epik – zurückliegt und dem Rezipienten erst (durch einen Erzähler) vergegenwärtigt wird, sondern sich überhaupt erst in dem Moment vollzieht, in dem es rezipiert wird. Soll diese direkte Beziehung zwischen dramatischem Geschehen und Rezipient aufgehoben werden, so benutzt man dazu Mittel, die man denn auch bezeichnenderweise episch nennt: Ein Erzähler tritt auf, der Zurückliegendes, auf der Bühne nicht Vorgeführtes berichtet oder auf der Bühne Gespieltes kommentiert; Zwischenvorhänge, die beschriftet sind, geben dem Zuschauer bestimmte Informationen, Projektionen verweisen auf historische Ereignisse, die der Zuschauer sich vergegenwärtigen soll usw. Dies sind Techniken, wie sie z. B. Brecht verwendet, dessen Theater man wegen dieser Momente der Vermittlung, der Indirektheit, der Mittelbarkeit eben auch **episches Theater** nennt.

Die Unmittelbarkeit des Dramatischen

Sein primäres Gattungsmerkmal, die Unmittelbarkeit also, ist an vielen Eigentümlichkeiten des Dramas zu erkennen. Die auftretenden Figuren werden z. B. in ihrer äußeren Erscheinung nicht beschrieben, sondern unmittelbar wahrgenommen, ihre Sprechart von keinem Medium charakterisiert oder kommentiert, sie wirkt vielmehr direkt auf den Hörer ein; dasselbe gilt für den äußeren Habitus, die Gestik, das Mienenspiel; über das Innere der Figuren erhält der Dramenleser oder der Theaterbesucher – abgesehen davon, dass er wie im täglichen Leben von Gebärden, Mimik, Redeart und Handlungsweise auf innere Befindlichkeiten schließt – ganz direkt in einem **Monolog** (= Selbstgespräch) oder in einem **Dialog** (= Zwiegespräch) Auskunft. Eine Analyse, die einen dramatischen Text angemessen erschließen will, wird diesen gattungsspezifischen Merkmalen Rechnung tragen und ihren Frageansatz entsprechend wählen.

Die dramatische Unmittelbarkeit, wie sie uns bewusst wird, wenn wir im Theater sitzen, ist auf den ersten Blick für die Textanalyse insofern ein Moment der Erschwernis, als Informationen, wie sie ein

Erzähler zu geben imstande ist, völlig zu fehlen scheinen. Das ist jedoch keineswegs immer der Fall. Im Allgemeinen helfen dem Interpreten nämlich **Regiebemerkungen** weiter, Anweisungen und Auskünfte also, die der Autor seinem Stück, einzelnen Akten oder einzelnen Szenen vorausschickt oder beigibt. Goethes *Götz von Berlichingen* beginnt auf folgende Weise:

> Schwarzenberg in Franken. Herberge.
> Metzler, Sievers am Tische. Zwei Reitersknechte beim Feuer. Wirt.
> (Goethe: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Faust*, S. 5)

Bei aller Kargheit erfährt der Leser doch am Anfang schon manches, was der Zuschauer erst später oder gar nicht erfährt, nämlich den Ort, an dem die Handlung spielt, die Namen beteiligter Personen, den sozialen Stand anderer Gäste in einem Gasthaus. Das ist gewiss nicht viel, aber eben doch mehr, als die bloße Unmittelbarkeit des Stückes im ersten Moment dem Zuschauer deutlich macht. Andere Autoren haben von den Möglichkeiten der Regiebemerkung durchaus regeren Gebrauch und damit dem Schauspieler und Regisseur präzisere Vorschriften gemacht. Gerhart Hauptmann z. B. beginnt seine *Weber* mit einer etwa eine Seite umfassenden Regiebemerkung, und die Bühnendialoge versieht er andauernd mit Regiehinweisen, übrigens auch mit solchen, die sich nicht nur auf Äußeres beziehen. Am Anfang des ersten Aktes heißt es:

Das Innere durch das Äußere darstellen

> Erste Weberfrau, welche nur wenig vom Kassentisch zurückgetreten war und sich von Zeit zu Zeit mit starren Augen hilfesuchend umgesehen hat, ohne von der Stelle zu gehen, faßt sich ein Herz und wendet sich von neuem flehentlich an den Kassierer.
> (Hauptmann: *Die Weber*, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 331)

Der Hinweis darauf, dass sie sich „ein Herz" fasst, beruht auf einer Innensicht, die der Zuschauer selbst nicht besitzt. Er wird aber der Konsequenzen ansichtig, die der Regisseur aus der Regiebemerkung gezogen hat. Offenbar kommt es Hauptmann darauf an, das innere Elend darzustellen, und dazu verweist er auf die im Spiel sichtbar zu machende innere Situation seiner Figur. Die Ausführlichkeit und die Art der Regiebemerkungen lässt also Rückschlüsse auf die Absichten zu, die ein Autor mit seinem Stück verknüpft, und deshalb eröffnet eine genaue Analyse dieser Zusätze oft wichtige Erkenntnisse über die Thematik des Textes.

So wenig wie die anderen Gattungen ist das Drama auf bestimmte Themen oder Themenkomplexe beschränkt, doch zwingt das primäre Gattungsmerkmal (Unmittelbarkeit) ebenso wie das wichtigste sekundäre Merkmal – nämlich die Realisierbarkeit des Textes auf der Bühne innerhalb eines begrenzten Zeitraums – zu starker Konzentration. Die so genannte epische Breite – eine Formulierung, die

dieses Faktum schon hinreichend kennzeichnet – ist dem Drama versagt, auch wenn sich, namentlich in sogenannten **Lesedramen** oder **Buchdramen**, die auf der Bühne kaum spielbar und für sie auch nicht gedacht sind, und gelegentlich auch im Drama der Moderne hier und da Ausnahmen finden. Das heißt nun freilich nicht, dass im Drama nur knappe, auf einen Raum, eine kurze Zeitspanne und wenige Figuren konzentrierte Kernhandlungen vorkämen und zeitliche und räumliche Weitläufigkeit oder Figurenvielfalt verboten wäre. Nach der *Poetik* des Aristoteles ist allerdings eine solche strenge Einheitlichkeit, mindestens für die griechische Tragödie, unabdingbar, und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hat man vor allem in Frankreich und in Deutschland die von ihm hervorgehobenen Eigenschaften der griechischen Tragödie, welche Merkmale der Konzentration waren, zu generellen Normen erhoben, indem man von den **drei Einheiten** (des Raumes, der Zeit und der Handlung) sprach, die auf jeden Fall einzuhalten seien (vgl. Kaitel IV). Für das Drama nach Lessing gilt diese Normierung zwar nicht mehr, gleichwohl eignet dem Drama bis auf den heutigen Tag das Merkmal, gemessen am erzählerischen Text konzentriert und gerafft zu sein.

Zwei Grundformen

Einen Weg, diese Eigenschaft zu erkennen und beschreibbar zu machen, hat Volker Klotz (geb. 1930) in seinem Buch über *Geschlossene und offene Form im Drama* gewiesen, in dem er zwei gegensätzliche Grundtypen des Dramas unterscheidet, die jedoch beide die dramatische Konzentration zur Geltung bringen. Die **geschlossene Form**, definiert mit der Formel „Ausschnitt als Ganzes", ist durch die Tendenz zur Konzentration auf wenige Figuren, die sich gegenüberstehen, geringe Raum- und Zeitverschiebungen, durch einen festen Schluss, durch eine Handlung, die auf dieses Ende hin und beinahe einsträngig-kontinuierlich angelegt ist, durch ein in sich geschlossenes Gesellschaftsgefüge (höhere Schichten) usw. gekennzeichnet. Die **offene Form**, in der Formel „Das Ganze in Ausschnitten" definiert, eignet einem Drama, in dem diese Elemente der Einheitlichkeit zwar gerade nicht vorhanden sind, jedoch zeigt die Formel, dass das Ganze in der Vielfalt der Ausschnitte präsent bleibt, wie sehr auch hier – nur eben auf eine andere Weise – die Tendenz zur Konzentration sichtbar wird: Weite Entfernungen, sozusagen poetische Umwege, die erst allmählich Themen, Konflikte, Lösungen sichtbar werden lassen, kann sich das Drama, auch das der offenen Form, nicht leisten; Direktheit der Darstellung fordert „Spannung", die sich aus der überschaubaren Handlung ergibt.

Ziehen wir die Frage nach der Dramenform zur Analyse des *Götz* heran, so zeigt sich bald, dass Goethes Jugenddrama eine Tendenz zur offenen Form besitzt. Die Momente des Atektonischen – also des Verzichtes auf eine alle Elemente direkt und eng miteinander verzahnende Gestaltung – lassen sich nicht verkennen. Das Stück

spielt an vielen Orten und unter vielen Figuren, die z. T. miteinander gar nicht in Berührung kommen, die Handlung ist vielgestaltig (das Reichsproblem, die Ritterfrage, Liebe und Treue Weislingens, das Verhältnis von Obrigkeit und Untertanen im Bauernkrieg usf.) und strebt nicht stringent auf eine Lösung zu; vielmehr schließt das Drama mit dem Tod Götzens, ohne dass alle anderen Handlungsmomente ihrerseits zu Ende geführt wurden: Man könnte sagen, dass *Götz von Berlichingen* zwar einen Schluss, aber nicht eigentlich ein Ende besitzt. Form- und geistesgeschichtlich hängt dies alles damit zusammen, dass die Dichter des ‚Sturm und Drang' sich von allen poetischen Normen zu lösen, ja zu distanzieren trachteten, vor allem von den zur Norm erhobenen drei Einheiten, aber auch von anderen Regeln und Regelmäßigkeiten (z. B. auch vom Vers), und dass sie sich daher viel stärker am englischen Theater, vor allem an Shakespeare, als am französischen orientierten. Aber über solche literaturhistorische Gesichtspunkte hinaus, die hier gar nicht genügend berücksichtigt werden können, hat die Tatsache, dass Goethes *Götz* als Drama der offenen Form verstanden werden will, vor allem auch textanalytische Bedeutung. Und um sie ist es uns hier in erster Linie zu tun.

Götz von Berlichingen, Holzstich von Emil Eugen Sache

Hat eine Analyse nicht nur zu dem Ergebnis geführt, dass ein Drama zur offenen oder geschlossenen Form tendiert, sondern auch die entsprechenden Einzelheiten herausgearbeitet, so ist doch immer noch zu fragen, welche Funktion die gewählte Form besitzt, ob sie nur ein äußerliches Kennzeichen darstellt oder zur Substanz des Stückes gehört. Für Goethes *Götz von Berlichingen* lässt sich zeigen, dass die mehr äußeren Momente des offenen Dramas aufs engste mit den inneren verknüpft sind, vor allem nämlich mit dem Faktum, dass Goethes Jugenddrama eine Vielzahl von Themen und Problemen aufgreift und miteinander verzahnt. Der Untergang des letzten freien Ritters wird hier gestaltet, der Untergang einer Standesidee ebenso wie der eines untadeligen Helden, die Darstellung der Gefühlsverwirrung ebenso wie die Auseinandersetzung zwischen Sittlichkeit und politischer Opportunität, zwischen Macht und Recht usw. usw. Dieser Vielzahl von Themen entspricht eine Vielfalt der Darstellungselemente, die das Drama dem Typus der offenen Form zuordnet, und beide Momente werden, wie meist in dramatischen Texten, bereits in der **Exposition** sichtbar.

Wir verstehen darunter die Einführung des Zuschauers in die Grundsituation des Stückes: die Vorgeschichte wird geklärt, Zeit und Ort(e) der Handlung werden vorgeführt, die wichtigsten Personen treten auf, die Probleme werden geschürzt. Im Allgemeinen erstreckt sich diese Eingangsphase über den ersten Akt des Dramas, doch ist dies keine verbindliche Vorschrift. Analysieren wir den Beginn von Goethes *Götz* auf seinen Expositionscharakter hin, so stellen wir etwa folgendes fest: Wir erfahren von der Vorgeschichte immerhin so viel,

dass Götz mit dem Bischof von Bamberg Auseinandersetzungen hat; das Verhältnis zwischen Götz und Weislingen wird als freundschaftliches Treueverhältnis dargestellt, das starken, auch politischen Belastungen ausgesetzt war und ist; die Verlobung Weislingens mit Maria, der Schwester des Götz, verstärkt die Bindung, die jedoch schon am Ende des ersten Aktes gefährdet scheint, und zwar dadurch, dass Weislingen in den Lebenskreis Adelheids tritt; zugleich wird deutlich, dass der Bischof von Bamberg neue Händel sucht und Intrigen spinnt. Entsprechend diesen Themenverflechtungen wechseln die Schauplätze, so dass dem Zuschauer die offene Form dieses Werkes voll zu Bewusstsein kommt.

Der Frage, auf welche Weise die dramatischen Beziehungen eingeführt werden, also der Frage nach der Exposition, folgt die nach der Durchführung der einzelnen Themen. Dies ist die Frage nach der äußeren und inneren **Bauform des Dramas**. Äußerliche Gliederungen in Einakter, Dreiakter und Fünfakter kommen am häufigsten vor, doch sind seit dem 19. Jahrhundert die strengen Formen vor allem der Drei- und Fünfaktigkeit im Verfall begriffen. Die **Dreiaktigkeit** darf man als Kernform des abendländischen Dramas bezeichnen; sie gliedert sich nach der Einleitung, die als Exposition zu fassen ist, der Phase der steigenden Handlung (**Epitasis**) mit dem Höhepunkt und ggfs. dem Umschlag der Handlung (**Peripetie**) in Glück oder Unglück, Untergang oder Rettung sowie dem Schlussgeschehen, das als Katastrophe oder Lösung zu fassen ist. Die Ausweitung dieses dreiaktigen Schemas zu einem **fünfaktigen** seit der Renaissance gliedert die einzelnen Momente stärker: 1. Einleitung mit Exposition, 2. Steigerung der Verwicklung, 3. Höhepunkt, 4. Umschlag und „fallende Handlung", 5. Katastrophe, Rettung, Lösung. Schon die Bezeichnung der einzelnen Phasen lässt erkennen, dass die Aktigkeit nicht nur eine äußere Gliederung darstellt, sondern einer inneren Handlungsstruktur entsprechen soll.

Versuchen wir, *Götz von Berlichingen* auch unter diesem Aspekt zu analysieren, so lässt sich unschwer zeigen, dass sich der junge Goethe trotz aller Abweichungen von den literarischen Normen seiner Epoche durchaus an überkommene Ordnungsprinzipien hält, wenn auch nicht streng und sklavisch. Exposition und erster Akt z. B. decken sich, und der zweite Akt steigert die Verwicklung eben dadurch, dass Weislingen in den Bannkreis der machtintriganten Adelheid gerät. Im dritten Akt ergeben sich wenigstens zwei Handlungsgipfel. Einerseits führt die Jagd auf Götz zu einem ersten Höhepunkt, der nach starkem Hin und Her am Ende des dritten Aktes mit der Festnahme erreicht wird; andererseits vollendet sich in gewisser Weise auch ein anderer Handlungsstrang: Maria verbindet sich mit Sickingen, wodurch der Bruch mit Weislingen endgültig vollzogen ist; die beiden von Götz einerseits und von Weislingen andererseits repräsentierten Gruppen hält nun nichts mehr zusammen, der Konflikt wird durch nichts mehr

gebremst. Allerdings werden beide Handlungsstränge fortgeführt; im vierten Akt kann Götz nur mit Mühe und Not vor dem Zugriff in Heilbronn bewahrt werden, und in Bamberg erweist sich, dass Adelheids Zuneigung zu Weislingen nur gespielt und Weislingen betrogen ist.

Gegen Ende des vierten Aktes aber führt Goethe ein neues Motiv ein, indem er Lerse von Bauernaufständen berichten lässt. Dies ist – gemessen an der inhaltlichen Bestimmung des fünfaktigen Dramas – eine Durchbrechung des Schemas und zeigt, wie sich seit dem Sturm und Drang die dramatische Dichtung von jeglicher Normierung poetischer Form löst. Insofern gibt uns die Analyse eines dramatischen Textes gerade auch dann dessen Eigenheiten zu erkennen, wenn wir seine Abweichungen vom zugrundegelegten Formschema untersuchen. Gewiss findet im vierten Akt ein „Umschlag" statt, nämlich insofern sich Götz dem Zugriff der Heilbronner Bürger entzieht, aber solche Umschläge haben auch schon im dritten Akt stattgefunden; und von ‚fallender Handlung' kann – auch dies ein Gegensatz zum Schema – insofern nicht die Rede sein, als sich hier der **Protagonist** (Hauptfigur) noch einmal retten kann.

Im fünften Akt freilich vollzieht sich, sozusagen vorschriftsmäßig, die Katastrophe: Weislingen wird vergiftet, Adelheid von einem „heimlichen Gericht" zum Tode verurteilt, Götz stirbt im Kerker. Aber die Art und Weise, wie die Katastrophe motiviert wird, lässt – dem offenen Dramentypus entsprechend – jegliche Kontinuität vermissen: Denn wenn sich auch der Verrat an Weislingen schon längere Zeit absehen ließ, so taucht das Motiv der Schuld des Ritters Götz erst im fünften Akt auf, nämlich im Zusammenhang mit den Bauernaufständen. Götzens Schuld ist gewiss Folge eines Zwangs, den die Aufständischen ausgeübt haben, aber sie wird dadurch nicht aufgehoben. Nimmt man beide Momente zusammen – die Schuld Götzens, sein Wort gebrochen und sich an die Spitze der Mordhorden gestellt zu haben, und die Tatsache, dass er dazu gezwungen wurde – so zeigt sich jener **tragische Konflikt**, der sich daraus ergibt, dass der Held „schuldlos schuldig" wird. Dieser Widerspruch kann nicht gelöst, er kann allenfalls im Tod aufgehoben werden, wie es in Goethes *Götz* auch geschieht.

Damit stellt sich die Frage nach dem Dramentyp noch einmal, jetzt aber in einem anderen Sinn. Orientiert man sich an den Problemen und Konflikten, den Themen und Tendenzen eines Dramas, so wird man einen Text nach jenen Kategorien einordnen, die wir meist ganz unbefangen gebrauchen, ohne dass sie immer hinreichend definiert werden: Wir sprechen von **Tragödie** und **Trauerspiel**, von **Komödie** und **Lustspiel**, von **Farce** und **Schwank** etc. Goethes *Götz von Berlichingen* könnte man durchaus auf seine tragischen Wesensmerkmale hin untersuchen und würde dabei gewiss auf den Konflikt stoßen, von dem gerade die Rede war. Auf diese Weise lässt sich ein wesentlicher Grundzug dieses Dramas herausarbeiten, auch wenn es

sich bei ihm gewiss nicht um eine Tragödie im strengen Sinn handelt. Der Dichter selbst hat den *Götz* auch nur ein „Schauspiel" genannt.

3. Das Drama

Gehen die Bezeichnungen ‚Tragödie', ‚Komödie' etc. mehr auf den Gehalt eines Dramas ein, so ist Klotz mit seiner Dramentypologie mehr an der Tektonik eines Werkes orientiert. Ähnlich steht es mit Wolfgang Kayser, der zwischen **Figurendrama**, **Raumdrama** und **Handlungsdrama** unterscheidet (in *Das sprachliche Kunstwerk*). Im Raumdrama ist die Hauptfigur nur noch äußeres Bindeglied, die Kräfte, die aufeinanderstoßen, werden nicht so sehr von einzelnen Figuren, sondern eher von Gruppen verkörpert. Analysiert man Goethes *Götz von Berlichingen* nach dieser Typologie, so wird man erkennen, dass es sich hier um eine Mischform aus Figuren- und Handlungsdrama handelt. Für die Einordnung als Figurendrama spricht, dass sich alles um den Protagonisten Götz dreht, für die als Handlungsdrama die Tatsache, dass Geschehnisse, auch gerade äußere Geschehnisse, immer wieder im Mittelpunkt stehen und dass – gemäß dem offenen Typus nach Klotz – sich die Handlungen auch gegen Götz wenden und keineswegs immer von ihm ausgelöst werden, wie z. B. die Initiativen, die von Adelheid und dem Bamberger Bischof ausgehen. Wie Kaysers und Klotz' Bestimmungen sind auch andere nicht primär inhaltlich geprägt. Wir heben aus der Vielzahl von Klassifizierungen nur noch zwei Typen hervor, nämlich das **Zieldrama** und das **analytische Drama**. Beide sind durch ihren inneren Aufbau definiert. Während das Zieldrama eine Handlungsstruktur aufweist, die auf das Ende hin angelegt ist, besteht das analytische Drama aus der zergliedernden Entwicklung der Vergangenheit: das Geschehen, um das es geht, liegt zeitlich zurück. Als Paradebeispiele für das analytische Drama gelten Sophokles' (ca. 496 – ca. 406 v. Chr.) *Ödipus* und Kleists (1777–1811) *Der zerbrochne Krug*. *Götz von Berlichingen* lässt sich nach dieser Typologie ohne Schwierigkeiten als Zieldrama einordnen, bei dem alles auf die Entscheidung hin angelegt ist, ob Götz sich gegen eine ihm feindliche politisch-soziale Umwelt, gegen eine ihn nicht mehr benötigende, ihn daher missachtende Epoche, gegen eine seine Denk- und Handlungsweise weder verstehende noch achtende Zeit wird behaupten können. Es gibt noch eine ganze Reihe von Möglichkeiten, das Drama nach einem Typus zu analysieren (**Schicksalsdrama**, **Charakterdrama**, **soziales Drama**, **historisches Drama** etc.), doch sehen wir von der Darstellung weiterer Typologien ab, weil im Zusammenhang mit der Frage, wie dramatische Texte analytisch zugänglich zu machen sind, auch noch andere Gesichtspunkte Berücksichtigung finden müssen.

Von wesentlicher Bedeutung ist z. B. die Frage, welche **Figuren** auftreten, auch, aus welchem Milieu sie stammen. Es gibt Figuren, die von sich aus komisch sind und einem Drama daher meist den Anstrich der Komödie geben: Der Hanswurst gehört dazu, die keifende Alte, meist auch der Geizkragen usf. Bis zur Aufklärung galt zudem

Schiller in Karlsbad 1791. Nach einer gleichzeitigen Zeichnung seines Freundes, des Malers J. Chr. Reinhard

die sogenannte **Ständeklausel**, welche vorschrieb, dass die Tragödie nur im Milieu des Adels spielen durfte, das Lustspiel oder die Komödie hingegen grundsätzlich im Milieu der niederen Stände anzusiedeln war. Die **Figurengruppierung** bringt einen dramatischen Konflikt erst zur Geltung. So stehen sich mit Götz und dem Bischof von Bamberg zwei Figuren gegenüber, die ganz verschiedene Welten vertreten: Der weitgehend auf sich gestellte Einzelne trifft auf eine Höflingswelt, der kämpferische Held auf Diplomaten, eine in gewisser Weise naive Tugendhaftigkeit auf das Ränkespiel der Machtbesessenen. Wenn in der Liste der ‚dramatis personae' von Hauptmanns *Webern* dem Parchentfabrikanten Dreissiger und seiner Familie eine ganze Gruppe von Webern gegenübergestellt ist, so signalisiert eine solche Figurengruppierung bereits, was das Stück dann auch in der Tat inhaltlich erfüllt und tektonisch strukturiert, nämlich den sozialen Konflikt zwischen einem Privilegierten und vielen Unterdrückten und Ausgebeuteten.

Wie reden die Figuren?

Die dramatischen Konflikte werden poetisch konkret erst eigentlich in den Dialogen, also in der **Figurensprache**. Wer die Redeweise Adelheids mit der Elisabeths oder Marias, die Redeweise der Höflinge in Bamberg mit der der Ritter um Götz vergleicht, erhält einen Einblick in das Verfahren, den dramatischen Konflikt direkt, und das heißt in der Sprache der Figuren auszudrücken. Dies ist angesichts der dramatischen Unmittelbarkeit, die der Gattung des Dramas eignet, diesem auch eigentlich allein gemäß. In jener berühmten Szene gegen Ende des dritten Aktes z. B., in der Götz aufgefordert wird, sich auf „Gnad und Ungnad" zu ergeben, wird die Grundhaltung des Ritters, dem Kaiser den unbedingten Gehorsam nicht zu versagen, andere Macht über sich aber nicht anzuerkennen, auch sprachlich deutlich: „Vor Ihro Kaiserliche Majestät hab ich, wie immer, schuldigen Respekt", ruft er dem Boten zu, der Götz zur Kapitulation auffordert. Der beinahe amtliche Stil dieses Satzes bringt den Respekt klar zur Geltung. Nicht weniger deutlich, nämlich in drastischen Worten, die hier allerdings verschluckt werden, drückt Götz seine Verachtung gegenüber dem Hauptmann aus, der ihn zur Strecke bringen will: „Er aber, sag's ihm, er kann mich – – –." (*Götz von Berlichingen mit der eisernen Faust*, S. 72f.)

Besonders nachdrücklich werden die Konflikte im Dialog sprachlich zur Darstellung gebracht. In Hauptmanns *Webern* gibt es viele Passagen, in denen der thematische Konflikt seinen Ausdruck ebenso in den sprachlichen Unterschieden wie in der **Dialogführung** findet. Das Beispiel, das ich heranziehe, stammt aus dem ersten Akt. Während des Auftritts von Herrn Dreissiger bricht ein kleiner Junge vor Schwäche zusammen; er ist einen weiten Weg gegangen, um den Hungerlohn einzukassieren, den der Fabrikant für die Webware zahlt. Während Dreissiger zunächst nach Wasser, dann nach Kognak ruft, wirft Bäcker, ein revolutionär gestimmter Augenzeuge, ein: „Gebt-n

ock was zu fressen, da wird a schonn zu sich kommen." (*Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 341) Seine schlesische Mundart steht ebenso im Gegensatz zum Hochdeutsch des Fabrikanten, wie sein sozialer Status dem Dreissigers unterlegen ist. Und dass dieser durchaus ein schlechtes Gewissen hat, zeigt der anschließende Dialog:

Neumann. Er hat was gesagt, Herr Dreissiger! Er bewegt die Lippen.
Dreissiger. Was – willst du denn, Jungl?
Der Junge (haucht). Mich ... hungert! Dreissiger (wird bleich). Man versteht ihn nich.
Weberfrau. I gloobe, a meinte ...
Dreissiger. Wir werden ja sehen.
(Hauptmann: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 341)

Die Tatsache, dass Dreissiger vorgibt, man könne den Jungen nicht verstehen, macht sein Schuldgefühl ebenso erkennbar wie die, dass er vorübergehend in die Mundart seiner Untergebenen fällt und den Jungen in schlesischer Diminutivform „Jungl" nennt. Auch hier also ist der Sprachgebrauch besonders aufschlussreich. Schließlich gibt aber auch die Dialogführung zu erkennen, wie sehr die hungernden Weber Dreissiger gegenüber im Recht sind; der Fabrikant will gar nicht wissen, was der Junge gesagt hat, denn er schneidet der Weberfrau („I gloobe, a meinte ...") das Wort ab, ohne auf sie einzugehen: „Wir werden ja sehen." Dieses Vorbeireden, das einen Dialog im strengen Sinne hintertreibt, ist oft besonders aufschlussreich für Thematik und Struktur eines dramatischen Textes.

Weiterführende Literatur:

Pütz: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung.*
Geiger, Haarmann: *Aspekte des Dramas.*
Greiner, Hasler, Kurzenberger, Pikulik: *Einführung ins Drama. Handlung – Figur – Szene – Zuschauer.*

A. Aufgaben zur Ana[illegible]des Dramas

Wähle[illegible]n Sie einige Dram[illegible]us (Vorsc[illegible]. Goethes *Tasso*, Schillers *Räuber*, Büchners ((1813 – 1[illegible] *Wo[illegible]*, Dürrenmatts *Physiker*) und lösen Sie folgende Aufgaben:

1. Überprüfen Sie die ausg[illegible]nten [illegible]men nach der Typologie von Volker Klotz und nac[illegible] von Wolfg[illegible] Kayser!
2. Analysieren Sie de[illegible]satz von Regieb[illegible]kungen!