4 | Dramatische Texte

Inhalt

4.1	Kennzeichen des Dramas	65
4.2	Techniken des Dramas	68
4.3	Ort, Zeit und Handlung	72
4.4	Akte, Szenen	73
4.5	Geschlossenes und offenes Drama	74
4.6	Die Tragödie	75
4.7	Die Komödie	78
4.8	Mischformen und Gattungsvielfalt	84
4.9	Beispielanalyse	87
4.10	Wichtige Begriffe zu diesem Kapitel	91
4.11	Empfohlene Literatur zu diesem Kapitel	92

Zusammenfassung

Traditionell folgt ein Drama in Aufbau und Handlungsstruktur bestimmten Mustern, die aber seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts immer stärker aufgeweicht wurden. Die beiden Gattungen Tragödie und Komödie haben sich verändert und in eine Vielzahl von Untergattungen aufgefächert. An die Stelle gebundener (lyrischer) Sprache ist die Verwendung von Prosa getreten. Das Kapitel möchte einen Überblick über die Entwicklung des Dramas, die wichtigsten Dramenformen und die Hauptkennzeichen dramatischer Textgestaltung vermitteln.

Neuhaus, Stefan: Grundriss der Literaturwissenschaft. Tübingen. 3. Aufl. Basel: Francke 2009.

Kennzeichen des Dramas | 4.1

Das Ehepaar sitzt am Frühstückstisch. Der Ehemann hat sein Ei geöffnet und beginnt nach einer längeren Denkpause das Gespräch.
ER Berta!
SIE Ja …
ER Das Ei ist hart!
SIE (*schweigt*)
ER Das Ei ist hart!
SIE Ich habe es gehört …
ER Wie lange hat das Ei denn gekocht …
SIE Zu viele Eier sind gar nicht gesund …

Das Ehepaar begibt sich auf Konfrontationskurs. ER meint, sie habe das Ei zu lange gekocht und ihm damit den Genuss verdorben, SIE findet – angesichts ihrer ganzen Hausarbeit und der Tatsache, dass sich ihr Mann nur bedienen lässt – die Kritik beleidigend. Der dramatische Dialog, den man auch als kleines Theaterstück bezeichnen kann, endet wie folgt:

ER Ich hätte nur gern ein weiches Ei …
SIE Gott, was sind Männer primitiv!
ER (*düster vor sich hin*) Ich bringe sie um … morgen bringe ich sie um …[1]

Das Ei des Anstoßes, oder: Szenen einer Ehe

Abb. 15

Victor von Bülow alias Loriot, also der Autor, erzeugt Spannung und Komik, indem er mit weiblichen und männlichen Rollenklischees spielt, die er gegeneinander setzt und so relativiert. Beide Figuren haben Recht und keine hat Recht.

[1] Aus: Loriots Dramatische Werke. Copyright © 1981 Diogenes Verlag AG Zürich.

Die Dramenstruktur ist an der äußeren Form erkennbar. Der Text besteht aus **Haupttext** und **Nebentext.**

Haupt- und Nebentext im Drama

1. **Regieanweisungen:** kurze beschreibende und kommentierende Texte, die nicht mitgesprochen werden und die in der Schriftform durch graphische Hervorhebung, hier durch Kursivschrift, zu erkennen sind. Im zitierten Text haben wir eine Regieanweisung am Anfang, mit der die Ausgangssituation vorgegeben wird, die es bei der Aufführung durch Gegenstände (Tisch, Stühle, Frühstück inklusive Ei), Körperhaltung etc. umzusetzen gilt, und zwei Verhaltensanweisungen für die Schauspieler: Sie „schweigt" einmal, er redet „düster vor sich hin".
2. **Figurennamen:** In diesem Fall werden die typisierenden Formen ER und SIE verwendet. Die Figurennamen stehen am Anfang jedes Redewechsels, damit die Schauspieler und Leser wissen, welche Figur jetzt dran ist. Um sie vom gesprochenen Text zu unterscheiden, werden auch sie graphisch hervorgehoben, hier durch Großschrift.
3. **Figurenrede** als Haupttext: Dieser Text ist von den Schauspielern auswendig zu lernen und vorzutragen.

Regieanweisungen und Figurennamen gehören zum Nebentext, der üblicherweise weitere Textteile enthält, als da sind Titel und Untertitel, manchmal eine Widmung, das Personenverzeichnis, die Akt- und Szenenzählung, einfach alles, was vom Autor geschrieben und dann gedruckt wurde, aber nicht bei einer Aufführung gesprochen werden soll.

Text und Aufführung

Die Unterscheidung von Haupt- und Nebentext ist deutlich an der Aufführungspraxis ausgerichtet. Nicht zu leugnen ist, dass Dramen in der Regel für Aufführungen geschrieben werden. Daraus ist die Auffassung abgeleitet worden, dass sich das Drama erst in der **Aufführung** realisiert, dass man also ein Drama nicht allein nach dem geschriebenen Text beurteilen sollte.

Inszenierungen sind Interpretationen

Das klingt logisch und einfach und bedeutet doch ein massives Problem. Selten werden Dramen so aufgeführt, wie es die Regieanweisungen vorgeben, abgesehen davon, dass Regieanweisungen in der Regel gar nicht so genau sind oder sein können, um

alles vorzugeben, was den Eindruck der Aufführung beeinflusst. Die **Inszenierung** der Aufführung durch ein Team aus Regisseur, Bühnenbildner, Beleuchter etc. bedeutet immer eine Festlegung des Textes auf bestimmte Bedeutungen. In unserem Fall steht man vor so banalen und letztlich für den Textsinn unbedeutenden Entscheidungen wie: weißes oder braunes Ei? Viel wichtiger ist die Ausstattung der Küche – man könnte beispielsweise durch Möbel der 50er Jahre Zurückgebliebenheit und Spießbürgerlichkeit oder durch eine Designerküche Zugehörigkeit zur höheren Gesellschaftsschicht signalisieren. Noch wichtiger ist dann die Wahl der Schauspieler und deren Verhalten, die Frage, wie sie – in Abstimmung mit dem Regisseur – die **Rolle** ausfüllen. Mit wechselnden Regisseuren, Schauspielern etc. werden, da alle Individuen sind, wechselnde Eindrücke einhergehen, jede Inszenierung wird auch immer eine Interpretation des Dramas sein. Daher ist das einzig Feststehende der vom Autor geschriebene und dann gedruckte Text. Eine Interpretation, die nicht auf eine bestimmte Inszenierung abhebt, wird sich sinnvollerweise immer vor allem auf den Text stützen und einzelne Inszenierungen ergänzend hinzuziehen.

Die Inszenierung interpretiert den Text

Im Unterschied zu lyrischen und epischen Texten können wir also festhalten, dass dramatische Texte aus Haupt- und Nebentext bestehen, die auf eine konventionalisierte Weise graphisch gestaltet sind. Ein dramatischer Text ist auf den ersten Blick als solcher erkennbar. Es gibt, außer in Bertolt Brechts **epischem Theater**, keinen Erzähler, und es gibt auch kein lyrisches Ich, außer in eingeschobenen, von Figuren zitierten Gedichten. Die Funktion von Erzähler und lyrischem Ich übernimmt im Drama der Nebentext. Bei Brecht ist dies anders, weil er durch den Einsatz verschiedener Techniken Distanz erzeugen will. Der Zuschauer soll die Aufführung als Aufführung erkennen, damit er, statt sich mit den Figuren zu identifizieren, über das Gezeigte nachdenkt.

Brechts episches Theater

Ein dramatischer Text wird – anders als ein lyrischer Text (mit Ausnahmen: Lied, Moritat etc.) oder Erzähltext – für eine Aufführung geschrieben oder kann zumindest aufgeführt werden. Als Ausnahme wird das so genannte **Lesedrama** gehandelt, eine heterogene (= uneinheitliche) Sonderform. Lesedramen sollen angeblich oder können nicht auf die Bühne kommen, beispielsweise weil sie zu lang sind. Andererseits hat es immer wieder Aufführungen von umfangreichen Lesedramen gegeben, so

Dramentexte sind in unterschiedlichem Grad für Aufführungen geeignet

von Goethes *Faust II* (1833) oder von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* (1919). Auch besteht die viel genutzte und legitime Möglichkeit, Dramen für die Aufführung zu kürzen. Dafür und für andere Veränderungen am Text ist in der Regel am Theater der **Dramaturg** zuständig. Man sollte die Bezeichnung Lesedrama nicht zu ernst nehmen und stets dazu sagen, weshalb sich ein Stück für eine Aufführung möglicherweise weniger eignet als ein anderes.

Die Besonderheit der Aufführungssituation führt zu einer – wenn auch monologisch strukturierten – Kommunikation von Figur/Schauspieler auf der einen und Zuschauer auf der anderen Seite. Hier sind wir bei einem wichtigen Merkmal, bei der **Unmittelbarkeit** des Dramas, das sich bereits aus der Dominanz des Redetexts ergibt. Schon in der Lektüre wirkt das Drama folglich viel unmittelbarer als ein mit Schilderungen und Reflexionen durchsetzter Erzähltext oder ein direkte Anrede und wörtliche Rede scheuender lyrischer Text.

4.2 | Techniken des Dramas

Monologe eröffnen Einblicke in die Psyche der Figuren

Der Haupttext besteht aus **Dialogen** – Gesprächen der Figuren untereinander – und **Monologen**, also Gesprächen der Figuren mit sich selbst, mit dem Publikum als Zeugen. Monologe sind eher selten und daher besonders wichtig. In der Regel wird mit ihrer Hilfe dem Publikum etwas über die Psyche oder die Motivation der Figur mitgeteilt, was es sonst nicht erfahren würde. Ein Beispiel ist der große Monolog Wilhelm Tells in Friedrich Schillers gleichnamigem Drama (von 1804), bevor Tell den tyrannischen Landvogt Geßler mit seiner Armbrust erschießt. Schiller hat damit versucht, den Skandal der Tötung eines Herrschers zu entschärfen und zu rechtfertigen: Nur wenn den Bürgern keine andere Wahl mehr bleibt, wenn sie unter einem tyrannischen Regime um ihr Leben fürchten müssen, nur dann dürfen sie sich mit Waffengewalt verteidigen, dann allerdings auch offensiv. Tell spricht:

> Ich lebte still und harmlos – Das Geschoß
> War auf des Waldes Tiere nur gerichtet,
> Meine Gedanken waren rein von Mord –
> *Du* hast aus meinem Frieden mich heraus
> Geschreckt, in gärend Drachengift hast du
> Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt,
> Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt –
> Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,
> Der kann auch treffen in das Herz des Feinds.
>
> Die armen Kindlein, die unschuldigen,
> Das treue Weib muß ich vor deiner Wut
> Beschützen, Landvogt [...].[2]

Liest man genau, dann ist die Sache eindeutig: Geßler hat seine Hinrichtung selbst zu verantworten. Er hat Tell gezwungen, auf seinen Sohn zu schießen; er hat die Zusage, Tell danach zu schonen, nicht gehalten; er hat das ganze Land unterjocht und wird an anderen genauso handeln wie an Tell und seinem Sohn. Wenn Tell hier von „Mord" spricht, dann nur, weil ihm als friedlichem Menschen die Tat, die er nun unternehmen muss, so sehr widerstrebt. Mit seinem Monolog überzeugt Tell sich und die Zuschauer, dass ihm keine andere Wahl mehr bleibt.

Ein Beispiel für die politische Instrumentalisierung von Literatur

Trotz Schillers Bemühungen ist der Monolog oft missverstanden und für ideologische Zwecke instrumentalisiert worden. Die Nationalsozialisten haben das Drama erst für sich vereinnahmt und in Tell Hitler gesehen, der endlich der Weimarer Republik den Garaus gemacht hat. Erst relativ spät ist ihnen aufgegangen, dass Hitler eigentlich viel besser zu Geßler passt und dass das Drama Attentate auf Hitler rechtfertigen könnte – dann haben sie es verboten.

Was nicht auf der Bühne gezeigt wird: Botenbericht

Weitere Besonderheiten des Haupttextes sind **Botenbericht** und **Mauerschau**. Mit Botenbericht werden Aussagen von Figuren bezeichnet, die von (in der Regel kurz) zurückliegenden Ereignissen außerhalb der Bühne berichten. So erspart man sich beispielsweise die Darstellung von für den Fortgang der Handlung wichtigen, aber auf anderen Schauplätzen stattfindenden Aktionen. Solch zusätzliches Wissen wird im dramaturgisch geschickten Moment eingespeist.

Bertolt Brecht hat diese Technik am Ende der *Dreigroschenoper* (von 1928) auf die Spitze getrieben und damit zugleich parodiert. Der Mörder Macheath soll gehängt werden:

---

[2] Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 5 Bände. 8., durchges. Aufl. München: Hanser 1987 (Lizenzausgabe der Wiss. Buchges.), Bd. 2, S. 1005.

CHOR Horch, wer kommt!
Des Königs reitender Bote kommt!
Hoch zu Roß erscheint Brown als reitender Bote.
BROWN Anläßlich ihrer Krönung befiehlt die Königin, daß der Captn Macheath sofort freigelassen wird. *Alle jubeln.* Gleichzeitig wird er hiermit in den erblichen Adelsstand erhoben *Jubel* und ihm das Schloß Marmarel sowie eine Rente von zehntausend Pfund bis zu seinem Lebensende überreicht. Den anwesenden Brautpaaren läßt die Königin ihre königlichen Glückwünsche übersenden.
MAC Gerettet, gerettet! Ja, ich fühle es, wo die Not am größten, ist die Hilfe am nächsten.
POLLY Gerettet, mein lieber Mackie ist gerettet. Ich bin sehr glücklich.
FRAU PEACHUM So wendet alles sich am End zum Glück. So leicht und friedlich wäre unser Leben, wenn die reitenden Boten des Königs immer kämen.
PEACHUM [...] Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten, und die getreten werden, treten wieder.[3]

Mauerschau

Die **Mauerschau**, auch mit der griechischen Bezeichnung **Teichoskopie** genannt, hat eine ähnliche Funktion, nur werden hier Ereignisse geschildert, die sich zur selben Zeit zutragen und von jemandem beobachtet werden. So lässt sich beispielsweise in Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (von 1802) eine ganze Schlacht darstellen, ohne dass sie auf die Bühne gebracht werden muss:

ISABEAU (zu einem Soldaten).
Steig auf die Warte dort, die nach dem Feld
Hin sieht, und sag uns, wie die Schlacht sich wendet.
(Soldat steigt hinauf)
[...]
ISABEAU. Was siehest du?
SOLDAT. Schon sind sie aneinander.
Ein Wütender auf einem Barberroß,
Im Tigerfell, sprengt vor mit den Gendarmen.[4]

Die Schlacht verläuft ungünstig für die Franzosen, doch Johanna, die von Isabeau gefangen gehalten wird, vermag es, ihre Ketten zu sprengen und auf das Schlachtfeld zu entfliehen. Nun wendet sich das Blatt:

[3] Bertolt Brecht: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, Bd. 1, S. 269f.
[4] Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 806.

ISABEAU. Sprich, ist sie unten?
SOLDAT. Mitten
Im Kampfe schreitet sie – Ihr Lauf ist schneller
Als mein Gesicht – Jetzt ist sie hier – jetzt dort –
Ich sehe sie zugleich an vielen Orten![5]

Johanna sorgt für den Sieg der Franzosen gegen die englischen Invasoren, auch wenn dies ihren eigenen Tod bedeutet.

Blankvers im Drama

An den beiden zitierten Stellen fällt auf, dass Schiller noch mit einem anderen Mittel bemüht ist, Dramatik und Dynamik zu erzeugen. Durchgängige Versform ist der Blankvers, ein in der Regel ungereimter, fünfhebiger Jambus (vgl. das Kapitel *Lyrische Texte*). An zwei Stellen jedoch wird die Verszeile auf zwei Figuren verteilt, auf Isabeau und den Soldaten. Im zweiten Fall „Sprich, ist sie unten?/Mitten" wird der Vers zusätzlich um zwei Hebungen abgekürzt. Die Technik der Verteilung einer Verszeile auf zwei oder mehr Figuren wird mit dem griechischen Wort **Antilabe** bezeichnet.

Schnelle Wechselrede

Ebenfalls für Dynamik sorgt die **Stichomythie**, das zeilenweise abwechselnde Reden der Figuren. Die Stichomythie eignet sich besonders, um gegensätzliche Auffassungen deutlich zu machen. Das folgende Beispiel stammt aus Schillers *Maria Stuart* (1801). Zwei Figuren, die selbst unterschiedliche Interessen damit verbinden, streiten sich um die Strategie zur Befreiung Marias aus der Haft von Königin Elisabeth:

MORTIMER. Ihr – sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.
LEICESTER. Ich seh die Netze, die uns rings umgeben.
MORTIMER. Ich fühle Mut, sie alle zu durchreißen.
LEICESTER. Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.
MORTIMER. Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.

So geht es noch eine Weile weiter. Übrigens: Wer dieses Stück im Seminar behandelt sieht, sollte nicht in das Fettnäpfchen treten, den Namen Leicesters so auszusprechen, wie man ihn schreibt; man spricht ihn ‚Lester'.

[5] Ebd., S. 809.

4.3 | Ort, Zeit und Handlung

Aristoteles' Lehre von den drei Einheiten

Die Orientierung an der Aufführungspraxis des Dramas führt zu bestimmten Einschränkungen, die früher eine größere Rolle gespielt haben als heute und die mit drei Schlagworten bedacht werden: Ort, Zeit und Handlung. Unter Rückgriff auf die Poetik eines Dichters aus der Zeit der griechischen Antike mit Namen Aristoteles wurde die **Einheit von Ort, Zeit und Handlung** postuliert, obwohl Aristoteles das gar nicht so verbindlich gemeint hatte. Johann Christoph Gottsched schreibt diese Einheit in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* von 1730 fest, es handelt sich hierbei immerhin um eine der wenigen zentralen und besonders wirkungsmächtigen Poetiken der deutschsprachigen Literaturgeschichte. Einheit des Ortes bedeutet: keinen Schauplatzwechsel; Einheit der Zeit: die Handlung dauert von Anfang bis Ende nicht mehr als 24 Stunden; Einheit der Handlung: es treten nur wenige Personen auf. Alles andere seien, so Gottsched, „Fehler wider die Wahrscheinlichkeit".[6]

Lessing: Der Text stellt die Regeln auf

Das hat wenige Jahrzehnte später der bedeutendste Dramatiker der Epoche der Aufklärung, Gotthold Ephraim Lessing, deutlich modifiziert. Er interpretiert Aristoteles anders, orientiert sich stärker am Vorbild William Shakespeare und ersetzt die Wahrscheinlichkeit mit dem durchaus verwandten Prinzip der „Nachahmung der Natur", wobei er, das ist entscheidend, dieses Prinzip über feste Regeln setzt. Der Dichter orientiert sich an großen Vorbildern, aber die Regelhaftigkeit des Texts ergibt sich aus dem Text heraus.[7]

Auch vor Gottsched gab es Dramatiker, die sich nicht an die Lehre von den drei Einheiten gehalten haben und sich dabei – mit Blick auf Shakespeare – in guter Gesellschaft befanden.

Allerdings blieb bei Lessing und bleibt bis heute die von Gottsched aufgestellte Regel der Orientierungsrahmen und Bezugspunkt, an dem man seine eigene Dramenpraxis ausrichtet, auch wenn man sich bewusst von den klassischen Vorbildern absetzt. So hat beispielsweise Schillers *Maria Stuart* von 1801 mehr als

[6] Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 1998 (RUB 9361), S. 12–196, hier S. 166.

[7] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Hg. und komm. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1999 (RUB 7738), S. 354f.

einen Schauplatz, aber es gibt auch nicht übermäßig viele Orte und die Abfolge hat eine eigene Gesetzmäßigkeit. Der erste und der fünfte Akt spielen in dem Schloss, in dem Maria gefangen gehalten und dann hingerichtet wird, der zweite und vierte in Elisabeths Londoner Palast, im mittleren Akt treffen die beiden auf neutralem Grund, im Freiheit und Beschränkung symbolisierenden Schlosspark aufeinander. Der fünfte Akt wechselt nach der Hinrichtung wieder zu Elisabeth und durchbricht so – passend zum Einschnitt des Todes und zu seinen Folgen – die Regelmäßigkeit des Aufbaus. In Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline* von 1932 sind, obwohl es sich um ein nicht mehr in Akte eingeteiltes und in vielerlei Hinsicht ungewöhnliches Drama handelt, die Einheiten von Ort (Münchner Oktoberfest) und Zeit (das Stück spielt innerhalb weniger Stunden an einem Abend) gegeben.

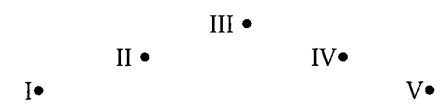
Abb. 16

William Shakespeare

Akte, Szenen | 4.4

Der Aufklärer Gottsched wollte die Dramatiker auf ein didaktisches Konzept mit klaren Regeln einschwören, das dann später als nicht legitime Beschränkung künstlerischer Freiheit gesehen wurde. Dazu gehört die Einteilung eines Dramas in **Akte**, früher **Aufzüge** genannt, und **Szenen**, die früheren **Auftritte**. Die sogenannte klassische Dramenform, wieder in Anlehnung an Aristoteles, hat fünf Akte, die Gustav Freytag, ein Erfolgsautor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in einem vielzitierten Pyramidenschema dargestellt hat.

Gustav Freytags Pyramidenschema



Handlungsverlauf im Drama

Die Anordnung als Pyramide soll den Spannungsaufbau symbolisieren, der **Höhepunkt** befindet sich also im mittleren Akt. Der erste Akt wird als **Exposition** bezeichnet, hier werden die wichtigen Figuren vorgestellt und es wird in die Handlung eingeführt. Der zweite Akt enthält die **steigende Handlung**, es wird Spannung

erzeugt. Nach dem **retardierenden Moment** (dem Hinauszögern der Handlungsentwicklung, um Spannung zu erzeugen) und dem Höhepunkt folgt im IV. Akt die **fallende Handlung**, sie strebt der glücklichen **Lösung** aller Verwirrungen oder der **Katastrophe** im V. Akt zu, je nachdem, ob es sich um eine Tragödie oder eine Komödie handelt.

Aristoteles hat zwei Begriffe für das Verhältnis von Handlungsverwicklungen und deren Auflösung geprägt, die häufig Verwendung finden: **Peripetie** (= Glückswechsel) und **Anagnórisis** (= Entdeckung, Enthüllung). Letztere setzt für Aristoteles, der vor allem von der Tragödie handelt, einen Irrtum des Helden voraus, der nun als solcher erkannt wird.

4.5 | Geschlossenes und offenes Drama

Für die Unterscheidung von Dramen, die nach klassischem Muster ‚gebaut' sind, und solchen, die modernen, also davon abweichenden eigenen Gesetzen gehorchen, hat Volker Klotz die Bezeichnungen **geschlossenes** und **offenes Drama** eingeführt. Die beiden Dramentypen lassen sich wie folgt charakterisieren:

Das geschlossene Drama präsentiert eine geschlossene Weltsicht, der auf die Bühne gebrachte Ausschnitt aus der Welt gilt als repräsentativ für das Ganze. Die Einheiten von Raum, Zeit und Handlung werden eingehalten. Die Handlung folgt einer lineraren Entwicklung. Die einzelnen Akte und Szenen bauen aufeinander auf, können also nicht herausgelöst werden und unabhängig voneinander bestehen.

Abkehr von geschlossener Weltsicht im offenen Drama

Das offene Drama zeigt das Ganze der Welt in Ausschnitten oder Bruchstücken. Da Dramenautoren etwa seit der Moderne (um 1900) auf breiter Front davon ausgehen, dass es nicht möglich ist, eine geschlossene Weltsicht in einem formal wie inhaltlich geschlossenen Text zu präsentieren, wird dies gar nicht erst versucht. Jede formale Einheit und lineare Ordnung wird aufgegeben oder nur soweit befolgt, wie es der Konzeption des jeweiligen Stückes dient. Eine Akteinteilung gibt es nicht mehr, die lose miteinander verbundenen, nicht immer zeitlich aufeinander folgenden Szenen können auch für sich bestehen.

Mit beiden Typenbezeichnungen sind ideale Ausprägungen gemeint, die so in der deutschsprachigen Dramenproduktion eher selten vorkommen. Insofern wird man meist ein Mischungsverhältnis feststellen, das eher zu der einen oder zu der anderen Seite tendiert. Schillers Dramen beispielsweise bedienen sich der alten Regeln nur dort, wo es für die Konzeption sinnvoll ist, ansonsten stellen sie ihre eigenen Regeln auf. Daher ist zu fragen, ob diese Einteilung wirklich nutzt oder ob man nicht besser ganz allgemein von **klassischen** und **modernen Dramen** sprechen sollte, Begriffe, die dieses Mischungsverhältnis auf der formalen Ebene bereits berücksichtigen.

Weitere Kategorisierungen

Es gibt zahlreiche weitere Versuche, Gegensatzpaare zu bilden. Bekannt ist noch die Unterscheidung von **analytischem Drama** und **Zieldrama**. Das analytische Drama versucht ein Geschehen zu klären, das in der Vergangenheit stattgefunden hat; bestes Beispiel hierfür ist wohl die Gerichtsverhandlung in Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug* (1811). Das Zieldrama handelt in der Gegenwart, seine Handlung bewegt sich, wie der Begriff schon sagt, auf ein Ziel zu; im Falle des *Wilhelm Tell* auf die Wiederherstellung der alten Ordnung mit den notwendigen, durch die neue Zeit bedingten Veränderungen.

Die Tragödie | 4.6

Schuld und Schicksal

Im antiken Drama gibt es eine **tragische Schuld** des Helden. Die Schuld ist deshalb tragisch, weil sie nicht von ihm zu verantworten ist. Er begeht die Schuld, ohne davon zu wissen – er wird also *schuldlos schuldig*. Bekanntes Beispiel hierfür ist Sophokles' *König Oidipus* [in der Regel als *Ödipus* übersetzt] aus dem 5. Jhd. vor Christus. Der Titelheld tötet seinen Vater, ahnungslos, dass es sich um seinen Vater handelt, und er heiratet seine Mutter, ebenfalls aus Unwissenheit. Das bedeutet keine Schuldlosigkeit, der später auch im Wortsinne ‚blinde' Held (der Verlust des Augenlichts gehört zur Strafe und kann symbolisch als Kastration gelesen werden) wird hart bestraft und nimmt die Strafe als gerecht an. Über ihm waltet ein von Göttern bestimmtes, aber durch sein Verhalten auch vom Menschen beeinflussbares **Schicksal** und eine zentrale Aufgabe des Theaters ist es, den Zuschauern zu zeigen, dass alle Menschen von diesem Schicksal abhängig sind.

Reinigung von Affekten

Eine weitere Aufgabe des antiken Theaters ist die Reinigung der Zuschauer von Affekten, die viel diskutierte **Katharsis**. Sie

spielt heute bei der Frage nach der Wirkung von Gewalt im Film eine noch viel größere Rolle. Die Befürworter einer reinigenden Wirkung von Gewaltdarstellungen gehen davon aus, dass Zuschauer ihre Aggressionen sozusagen stellvertretend in den Figuren ausleben lassen. Vereinfacht gesagt: Wenn einer sieht, wie jemand Menschen quält, dann befriedigt das seinen Aggressionstrieb genug, um nicht selbst im wirklichen Leben Menschen zu quälen. Dagegen steht die Auffassung, dass Gewaltdarstellungen zur Nachahmung anreizen.

Hoher Stand in der Tragödie, niedriger in der Komödie

In der klassischen **Tragödie** sollen Menschen hohen und höchsten Standes auftreten, nur dann wird der Eindruck auf die Zuschauer entsprechend erschütternd sein. Hierfür ist der Begriff der **Fallhöhe** geprägt worden – Könige und Herrscher können sozial und gesellschaftlich tiefer fallen als andere, sie haben mehr zu verlieren. Von der tragischen wird allerdings bereits in der Antike die sittliche Schuld unterschieden, die für das deutsche **Trauerspiel** – als Übersetzung des Begriffs Tragödie – als entscheidend angesehen werden muss. An ein von Göttern mitbestimmtes Schicksal wollte zur Zeit der Aufklärung niemand mehr glauben und das langsam zahlenmäßig größer werdende Bürgertum begann, sich vom Adel abzusetzen. Umso verwunderlicher ist es, dass Gottsched an der Fallhöhe festhält und in Trauerspielen lediglich „Helden und Prinzen" sehen will:

> Die Tragödie ist von der Komödie nur in der besonderen Absicht unterschieden, daß sie anstatt des Gelächters die Verwunderung, das Schrecken und Mitleiden zu erwecken suchet. Daher pflegt sie sich lauter vornehmer Personen zu bedienen, die durch ihren Stand, Namen und Aufzug mehr in die Augen fallen und durch große Laster und traurige Unglücks-Fälle solche heftige Gemüts-Bewegungen erwecken können.[8]

Die Wurzeln solcher Vorstellungen gehen allerdings noch viel weiter zurück – Gottsched bestätigt mit seinen Ausführungen eigentlich nur, was Martin Opitz in der ersten bedeutenden deutschsprachigen Poetik, dem *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624, geschrieben hatte:

> Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße [d.h. gemäße] / ohne [d.h. abgesehen davon] das sie selten leidet / das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe [...].[9]

[8] Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, S. 99.

[9] Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Hg. von Cornelius Sommer. Stuttgart: Reclam 1995 (RUB 8397), S. 27.

Standesschranken werden aufgelöst

Aus solchen der Standesgesellschaft des Mittelalters und der Barockzeit entsprungenen Vorstellungen ergeben sich für die Tragödienschreiber zwei Probleme. Erstens ist es kaum möglich, Herrscher darzustellen, die an einer sittlichen Schuld zugrunde gehen. Jeder absolutistische Monarch der Zeit dürfte darin einen Anschlag auf seine Herrscherwürde gesehen haben. Zweitens gehören Autoren und Leser deutschsprachiger Literatur fast ausschließlich dem immer größer werdenden Bürgertum an, und das möchten die Bürger auf der Bühne dargestellt sehen, damit sie sich mit den Figuren wie mit den verhandelten Problemen identifizieren können.

Die vorläufige Lösung ist das **bürgerliche Trauerspiel**. Lessing gilt als prägend. Er wählt wieder Aristoteles als beglaubigende Autorität, aber er deutet ihn anders als Gottsched und Opitz:

> Die Tragödie, so nimmt er [Aristoteles] an, soll Mitleid und Schrecken erregen; und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein müsse.[10]

Lessing: Figuren müssen realistisch sein

Was Lessing will, sind **gemischte Charaktere**, und er begründet dies mit der beabsichtigten Wirkung. Um die Zuschauer moralisch zu bessern, müssen sie sich mit den Figuren identifizieren können; und um sich mit den Figuren identifizieren zu können, müssen die Figuren realitätsnah sein. Nur realitätsnahe Figuren können den Zuschauern vor Augen stellen, wohin ihr eigenes Verhalten führen kann. Durch den Vergleich mit dem eigenen Dasein erregt die Tragödie nicht Mitleid und Schrecken, sondern „Mitleid und Furcht"[11] und erzieht zum moralischen Verhalten:

> Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst [hat] schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit [...].[12]

„Emilia Galotti" als prototypisches (bürgerliches) Trauerspiel

Prototypisch für das bürgerliche Trauerspiel ist *Emilia Galotti* von 1772, und wie so oft in der Literatur geht die tatsächliche Wirkung des Stückes über die Programmatik des Autors weit hinaus. Der Autor selbst hat *Emilia Galotti* nur als „Trauerspiel in fünf

[10] Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 378.

[11] Ebd., S. 379.

[12] Ebd., S. 393.

Aufzügen" bezeichnet. Das leuchtet ein, spielt es doch überwiegend am Hofe des Prinzen von Guastalla. Vater Galotti ist Oberst und Tochter Emilia soll einen Grafen heiraten.[13] Die Figuren sind allerdings ‚verbürgerlicht', es handelt sich um gemischte Charaktere, um Menschen mit mehr oder weniger großen Schwächen, die weit entfernt sind von dem „Heroischen", das Martin Opitz in seiner Barockpoetik forderte. Dazu kommt als zentrales Thema die Möglichkeit der Selbstbehauptung des tugendhaften Untertanen (mit dem sich jeder bürgerliche Zuschauer identifizieren kann) gegenüber dem moralisch verdorbenen Prinzen.

In der Folge, beispielsweise in Schillers *Kabale und Liebe* von 1784, sind es auch vom Stand her Bürger, die sich gegen den Adel zur Wehr setzen müssen. Neben der Standesproblematik werden von Schiller bereits ökonomische und soziale Probleme thematisiert. Über ein Jahrhundert später werden sie, in Gerhart Hauptmanns auf einer wahren Begebenheit beruhendem sozialen Drama *Die Weber* von 1892, im Mittelpunkt stehen. Andere Trauerspiele, als bekanntestes Goethes *Faust I* von 1808, konzentrieren sich stark auf die Psyche ihrer Figuren, in diesem Fall auf die Frage der möglichen wie notwendigen Grenzen des Wissens.

Abb. 17 |

Kabale und Liebe
ein
bürgerliches Trauerspiel
in fünf Aufzügen
von
Friedrich Schiller.

So sahen Titelblätter früher aus: Friedrich Schillers „Kabale und Liebe"

4.7 | Die Komödie

Umberto Ecos Weltbestseller *Der Name der Rose* beruht auf einer bemerkenswerten Idee: Aristoteles' verschollen geglaubtes Buch von der **Komödie** ist in einem Kloster aufbewahrt worden und

[13] Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart: Reclam 1982 (RUB 45), S. 13 f.

führt zu einer Serie von Morden, schließlich zum Brand des Klosters mit der Vernichtung des Buches. Da niemand genau weiß, ob Aristoteles sich nicht nur der Tragödie, sondern auch der Komödie in einer theoretischen Schrift genähert hat, hat Ecos Fiktion den zusätzlichen Reiz des Möglichen. Die Wirkung des Lachens wird bei ihm als subversiv, den Glauben oder die gesellschaftliche Ordnung gefährdend dargestellt.

Komik kann subversiv sein

Das ist allerdings nicht die allgemeine Überzeugung. Die Entwicklung der deutschen Komödie ist eine andere, ihre besondere Qualität hat Helmut Arntzen mit dem Begriff der „ernsten Komödie" zu beschreiben versucht.[14] In der Barockzeit gab es noch deftige Komödien, beispielsweise die berühmte, vor Fäkalsymbolik nicht zurückschreckende *Absurda comica, oder Herr Peter Squentz* von Andreas Gryphius (1658). Meister Lollinger soll einen Brunnen darstellen, er fragt sich und die anderen: „Aber wie soll ich wasser von mir sprützen?" Eine der typischen Komödienfiguren, der „Pickelhäring" (oder Pickelhering), antwortet: „Seyd ihr so alt und wisset das nicht? ihr müsset vornen ..." Woraufhin Peter Squentz ihn eilig unterbricht: „Holla! Holla! Wir müssens erbar machen für dem frauenzimmer. Ihr müsset eine gießkanne in der hand haben."[15]

In der Zeit der Aufklärung wurde nicht mehr nur die Tragödie, sondern auch die Komödie für pädagogische Zwecke in Dienst genommen. Der Wert der Pädagogik, der erzieherischen Funktion wurde aber noch im 18. Jahrhundert zu einem Unwert. Seit der Epoche des Sturm und Drang, also seit der so genannten Genieästhetik (vgl. Kap. 7.3), galt nicht mehr das Zweckgerichtete, sondern das Schöpferische, das formal wie inhaltlich Neue als Maßstab der Dichtung.

Parallel dazu bekam die Komödie ein zweites Problem. In der seit Martin Opitz geläufigen Definition sollte sie von den niederen Ständen handeln, also von Bauern und Handwerkern, die es in typisierten Vertretern auf die Bühne zu bringen galt:

[14] Vgl. Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968.

[15] Andreas Gryphius: Lustspiele. Hg. von Hermann Palm. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1961 (Werke in drei Bänden mit Ergänzungsband, 1), S. 19.

> Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnd personen: redet von hochzeiten / gastgeboten / spielen / betrug vnd schalckheit der knechte / ruhmraetigen Landtsknechten / buhlersachen / leichtfertigkeit der jugend / geitze des alters / kupplerey vnd solchen sachen / die taeglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die / welche heutiges tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser vnd Potentaten eingefuehret; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewider laufft.[16]

Figuren und Typen der Komödie

Psychologisierung der Figuren galt es zu vermeiden. Damit war schon in der Wahl und der Darstellung des Personals ein qualitatives Gefälle zwischen Tragödie und Komödie gegeben, an dem Gottsched zu wenig rüttelte, um eine nachhaltige Aufwertung herbeizuführen. Er war zwar die Ursache dafür, dass der **Harlekin** als Spaßmacher 1737 öffentlich von der Bühne vertrieben wurde, doch galt sein Zorn vor allem der reinen Belustigung des Publikums, wie sie von umherziehenden Wanderbühnen ins deutschsprachige Theater eingeführt worden war. Diese Wanderbühnen konnten an englische, französische und vor allem italienische (Commedia dell'Arte) Komödientraditionen anknüpfen und pflegten die an den direkten Zuschauerreaktionen ausgerichtete **Improvisation**, also das Sprechen und Handeln nach der Eingebung des Augenblicks. Spätes Erbe dieses primär komikerzeugenden Verhaltens ist der aus dem US-amerikanischen Film bekannte **Slapstick**.

Lachhaftes Laster

Für Gottsched indes musste Komik immer auch einen sozialen Sinn haben. An seinen Maßstäben geschult entwickelte sich die **Sächsische Typenkomödie**, in der Figuren bestimmte Laster vertraten, die es zu bekämpfen galt. Das Lasterhafte wurde mit dem Lächerlichen verbunden, das Laster als Defekt, als Mangel der Vernunft gezeigt:

> Denn das Auslachenswürdige gehört eigentlich in die Komödie, das Abscheuliche und Schreckliche hergegen läuft wider ihre Absicht. [...] Die Personen, so dabei vorkommen, müssen bürgerlich sein, denn Helden und Prinzen gehören in die Tragödie.[17]

Gottscheds Frau schrieb die passenden Komödien

Der Zuschauer ist immer der Überlegene und lacht über die Unvernunft der Figuren, daher nennt man Gottscheds Komödientypus auch Verlachkomödie.[18] Oft wurden die Laster bereits in den **sprechenden Namen** der Figuren deutlich. Nicht zufällig war eine sehr bekannte Vertreterin der sächsischen Typenkomödie Gottscheds Frau Luise Adelgunde Victorie. In dem 1736 erschienenen Stück *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lust-Spiele vorgestellet* wird die gedankenlose Schwärmerei Frau Glaubeleichtins für die protestantische Glaubensrichtung des Pietismus satirisch gegeißelt. Andere Figuren haben so charakterisierende Namen wie Herr Magister Scheinfromm, Frau Seuffzerin oder Frau Bettelsackin.[19]

L. A. V. Gottsched, „Die Pietisterey im Fischbein-Rocke"

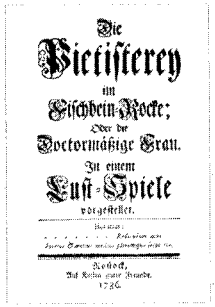

Die
Pietisterey
im
Fischbein-Rocke;
Oder die
Doctormäßige Frau.
In einem
Lust-Spiele
vorgestellet.

Abb. 18

Aus heutiger Sicht war die Neupositionierung der Komödie nur teilweise ein Bruch mit der vorhergehenden Tradition. Es wurden viele Elemente der Barockkomödie weitergeführt, so die – schon aus der italienischen **Commedia dell'Arte** (Stegreifkomödie mit typenhaften, immer wiederkehrenden Lustspielfiguren) bekannte – **Typisierung der Figuren** und die nun zum Programm erhobene Stärkung des Überlegenheitsgefühls im Zuschauer. Die Typisierung wird später eines der wichtigsten Merkmale der deutschsprachigen Komödie bleiben, Psychologisierung wird weitgehend der Tragödie / dem Trauerspiel vorbehalten sein.

Rührung und Ergriffenheit

Im **rührenden Lustspiel** der 1740er Jahre wird der Komödie die – vorher nur noch zweckgerichtete – Komik ausgetrieben. Nicht mehr Laster werden verspottet, sondern positive Eigenschaften gepriesen: Tugend, Freundschaft, Mitleid etc. Nicht mehr Verlachen, sondern Rührung und Ergriffenheit sind das

[16] Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 27 f.

[17] Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, S. 97 f.

[18] Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. 3., durchges. u. bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1978 (Sammlung Metzler 47), S. 21.

[19] Vgl. Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Komödie. Hg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2000 (RUB 8579).

Ziel. Bekanntes Beispiel hierfür ist Christian Fürchtegott Gellerts Stück *Die zärtlichen Schwestern* von 1747.

Qualitativ hochwertige Komödien, die auch noch komisch sind, gibt es dann nicht mehr viele. Schiller hat, trotz seiner Wertschätzung der Komödie, nur Schau- und Trauerspiele geschrieben. Goethes wenige, kaum ausgearbeitete Hanswurstiaden lassen sich nur bedingt mitzählen, selbst wenn sie, beispielsweise in der Fäkalsymbolik, Elemente der Barockkomödie wieder aufnehmen. Lessings frühe Lustspiele sind nicht unbedingt Meisterwerke, während die spätere, unverwüstliche *Minna von Barnhelm* von 1767 die Komik dem Ziel der moralischen Erziehung unterordnet. Einen Mittelkurs steuert Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug* von 1811. Die Geschichte um den Dorfrichter Adam, der gegen einen Unschuldigen verhandeln soll und selbst der gesuchte Täter ist, bietet Raum für Situationskomik, hat allerdings – in der schleichenden Demaskierung der Hauptfigur und ihrer Bestrafung – auch tragische Züge.

Komik im Wiener Volkstheater

Von einigen bemerkenswerten Ausnahmen wie Christian Dietrich Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* von 1822 einmal abgesehen, vermochte lediglich das Wiener Volkstheater des 19. Jahrhunderts mit seinen Hauptvertretern Ferdinand Raimund (z. B. *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* von 1826) und Johann Nepomuk Nestroy (z. B. *Zu ebener Erde und erster Stock* von 1838) im großen Stil zum Lachen anzuregen, ohne dabei in die gefürchtete Trivialität abzugleiten.

Die Wiederbelebung der Komödie

Der Versuch einer poetologisch begründeten Wiederbelebung der Komödie durch Max Frisch (*Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* von 1953) und Friedrich Dürrenmatt (*Die Physiker* von 1962; *Der Meteor* von 1966) vermochte denn auch keine Wiedereinführung der typischen Elemente des Komischen (Wortwitz, Situationskomik), obwohl man dazu sagen muss, dass dies vor dem Hintergrund der Schrecken des Nationalsozialismus wohl kaum möglich gewesen wäre. Betont wurde stattdessen das Groteske oder Absurde der gezeigten Handlung. Wieder waren die Übergänge zur Tragödie fließend, Dürrenmatts *Physiker* mit dreifachem Mord und apokalyptischem Schluss sind vielleicht das beste Beispiel. Denn konstitutiv für die Komödie ist und bleibt das (zumindest weitgehende) **Happy-End**.

Vor dem skizzierten literarhistorischen Hintergrund konnte der promovierte Germanist Erich Kästner bereits 1948 spotten:

> Happy end, d. h. Ende gut
> *Aus der großdeutschen Kunstlehre*
>
> Wenn zwei zum Schluß sich kriegen, sprecht:
> Ende gut – alles schlecht![20]

Das Pendant dazu ist nicht weniger polemisch:

> Der Selbstwert des Tragischen
> *Aus der großdeutschen Kunstlehre*
>
> Es schwimmt der Held im eignen Blut?
> Ende schlimm – alles gut![21]

Die deutschsprachige Humorlosigkeit

Interessant ist die implizite Behauptung, dass das Zu-ernst-Nehmen mit zum ‚großdeutschen' Weg und damit zur Katastrophe beigetragen hat. Humor ist für Kästner, wie es in einem anderen Gedicht heißt, „der Regenschirm der Weisen".[22] Nicht zu leugnen dürfte sein, dass die deutschsprachigen Schriftsteller das Komische weitgehend anderssprachigen Autoren überlassen haben, vor allem den Briten, deren Theater- und Filmbilanz zeigt, dass Komik und Qualität sich keineswegs ausschließen müssen.

Kästner hätte sich bei seiner Wertschätzung der Komödie auf Schiller berufen können, der, wenn er auch selbst keine Komödie geschrieben hat, ihr doch immerhin das Folgende attestiert:

> Welche von beiden, die Komödie oder die Tragödie, höher stehe, ist öfters gefragt worden. Man müßte untersuchen, welche von beiden die höhere Kraft voraussetzt und das Höhere erzielt, aber dann wird man finden, daß beide aus so verschiedenen Punkten wirken, daß sie sich nicht vergleichen lassen. […] Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.[23]

Zudem gilt, dass auch Tragödien nicht grundsätzlich gelungen sein müssen. Dies illustriert bereits ein von Lessing übermitteltes Bonmot:

---

[20] Erich Kästner: Werke. 9 Bde. Hg. von Franz Josef Görtz. München u. Wien: Hanser 1998. Bd. 1, S. 291.

[21] Ebd., S. 290.

[22] Ebd.

[23] Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 1018.

In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: „Aber woran stirbt sie denn?" – „Woran? Am fünften Akte!" antwortete dieser.[24]

4.8 | Mischformen und Gattungsvielfalt

Wir haben bereits gesehen, dass die klassische Einteilung in Tragödie und Komödie so kaum funktioniert oder zumindest von der Definition des jeweiligen Begriffs abhängt. Die naheliegende Mischform ist die **Tragikomödie.** Gerhart Hauptmann hat als Tragikomödien bezeichnete Stücke geschrieben, beispielsweise *Die Ratten* von 1911. Friedrich Dürrenmatts „tragische Komödie" *Der Besuch der alten Dame* von 1956 schildert, wie eine reich gewordene frühere Einwohnerin Güllens, Claire Zachanassian, die Bürger der Kleinstadt zwingt, Claires tödliche Rache an ihrem früheren Liebhaber Alfred Ill zu vollziehen.

Beispiele für Tragikomödien

Tragikomödien müssen nicht unbedingt als solche bezeichnet sein, entscheidend ist vielmehr, dass Tragik und Komik in einem Mischungs- und auch Spannungsverhältnis zueinander stehen. Werner Schwabs „Radikalkomödie" *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*, 1991 uraufgeführt, dürfte hierfür ein gutes Beispiel sein, denn das Stück hat zwei Schlüsse: Am Ende des 3. Aktes werden alle Hausbewohner von Frau Grollfeuer vergiftet, der 4. Akt setzt noch einmal neu am Beginn der Geburtstagsparty an und lässt die Figuren am Leben. Der Typenkomödie folgend ist die Namensbezeichnung „Wurm", vermutlich handelt es sich dabei um eine Anspielung auf Schillers berühmtes bürgerliches Trauerspiel *Kabale und Liebe* (von 1784), in der eine Figur gleichen Namens vorkommt. Das Groteske von Schwabs Stück wird in Handlung und Sprache überdeutlich:

FRAU WURM Alle Witze sind immer eine Schweinerei, wenn sie den Ernst des Lebens einwickeln. Und das Leben ist ernst, und die Fruchtbarkeit ist ernst, und die Familie ist am ernstesten.
HERRMANN Und der Schweinebraten ist ernst, und die Leberwurst ist ernst, und das Bier ist ernst, und Österreich ist ernst, und Jesus ist auch ernsthaft, und ... *(Herr Kovacic schlägt Herrmann nieder, sodaß er samt dem Stuhl umfällt.)*[25]

[24] Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 20.

[25] Werner Schwab: Fäkaliendramen. Die Präsidentinnen; Übergewicht, unwichtig: Unform; Volksvernichtung; Mein Hundemund. 4. Aufl. Wien: Literaturverlag Droschl 1996, S. 167 f.

Weitere Untergattungen des Dramas

In der neueren Literatur sind die Grenzen zwischen den Untergattungen fließend geworden. So hat Fitzgerald Kusz sein in einer Dialektfassung besonders erfolgreiches Stück *Schweig, Bub!*, 1976 in Nürnberg uraufgeführt und dort jahrzehntelang gespielt, als **Volksstück** betitelt, also als für breite Schichten geeignetes Unterhaltungsstück, obwohl es in der schlechten Behandlung des Jungen Fritz anlässlich seiner Konfirmation, dem Streit der Erwachsenen und ihrem hohlen Gerede komische mit tragischen Zügen mischt und mit populären Volksstücken, wie sie beispielsweise das Hamburger Ohnsorg-Theater aufzuführen pflegt, nichts zu tun hat.

Seit langem in die deutschsprachige Theaterpraxis eingeführt ist das **Schauspiel**, mit so bekannten Beispielen wie Goethes *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773) und Schillers *Die Räuber* (1781) – das sind jene beiden Stücke, die ihre Verfasser als Dramenautoren überhaupt erst bekannt machten. Inwiefern sich das weniger festgelegte Schauspiel vom Trauerspiel unterscheidet, dem es sich oftmals annähert (die Helden von Goethes und Schillers Stücken, Götz und Karl Moor, scheitern), muss im Einzelfall geklärt werden. Immerhin gibt es nicht-tragische Gegenbeispiele, etwa Lessings *Nathan der Weise* (1779) und Schillers letztes vollendetes Stück *Wilhelm Tell* (1804). Man kann den Begriff des Schauspiels daher zunächst wörtlich nehmen und als konstitutiv Massen- und sonstige eindrucksvolle Szenen sehen: Es gibt für das Publikum etwas zum Schauen und Staunen.

Posse und **Schwank** sind Untergattungen der Komödie, sie akzentuieren das Lächerliche der Handlung und der Figuren (Posse) oder wollen vorrangig humorvoll unterhalten (Schwank). Oftmals findet sich Dialekt oder eine derbe Sprache, die Traditionen der **Barockkomödie** fortführt. Im 20. Jahrhundert gesellt sich die **Boulevardkomödie**, auch als Konversationslustspiel bezeichnet, dazu. Der Begriff des Konversationslustspiels enthält bereits ein konstitutives Merkmal – er betont das Gespräch, das möglichst geistreich sein, Wortwitz enthalten sollte. In seinem Erfolg unübertroffen dürfte der zu Unrecht von der Literaturwissenschaft kaum beachtete Curt Goetz sein. Stücke wie *Hokuspokus* (1928), *Dr. med. Hiob Prätorius* (1934/1953) und *Das Haus in Montevideo* (1953) wurden zudem als Verfilmungen sehr populär. Goetz bezeichnete seine gleichmäßig komischen Stücke unterschiedlich als Lustspiele oder als Komödien, was wieder einmal zeigt, wie fließend

Abb. 19 |

Sternstunde des deutschsprachigen Films: Curt Goetz, „Hokuspokus"

die Übergänge sind und wie notwendig es ist, eine immer als vorläufig zu begreifende Gattungszuordnung zu begründen.

Die Oper entstand um 1600

Bühnenstücke plus Musik ergeben **Oper**, **Operette** und **Musical**. Am ältesten und angesehensten ist zweifellos die Oper, sie entstand um 1600 und fand in Musik wie Literatur hochgeschätzte Dichter-Komponisten. Besonders ausgeprägt ist die Beschäftigung mit Richard Wagner. Die Operette enthält deutlich weniger Musik und mehr gesprochenen Text, der Gesang nähert sich dem traditionellen Lied. Während die Oper Tragödien- und die komische Oper Komödienstoffe bevorzugt, ist die Operette eher Schwänken und Volksstücken verwandt. Das Musical dürfte sich aus der Operette entwickelt haben. Es kommt im 20. Jahrhundert vor allem im englischsprachigen, im US-amerikanischen Raum auf und wird erfolgreich verfilmt (etwa *West Side Story* aus dem Jahre 1960 mit der Musik Leonard Bernsteins). Konstitutiv ist die Verbindung von moderner Schlager- oder Pop-Musik mit Tanz, Gespräch und einer Handlung, die in der Regel in (klein-) bürgerlichen Kreisen spielt. Musicals können eher komisch oder eher tragisch oder auch beides sein.

Musikdramen und Literaturwissenschaft

Für die Literaturwissenschaft gilt, dass Oper, Operette und Musical bisher kaum oder nur sehr selektiv in den Blick genommen wurden, man hat dies weitgehend der Musikwissenschaft überlassen. Dabei kann man zumindest über den Stück-Charakter eine Verbindung herstellen und literaturwissenschaftliche Kompetenz einbringen. Hier wie in allen anderen Bereichen literaturwissenschaftlicher Forschung ist eine Konzentration auf Texte festzustellen, die wegen bestimmter Qualitäten als Kernbestand des Faches gesehen werden. Hierzu mehr im Kapitel *Kanon und literarische Wertung* (Kap. 8).

Beispielanalyse | 4.9

Ein Minidrama Kurt Tucholskys

Jetzt wird es schwierig. Ein ganzes gestandenes Drama lässt sich hier nicht abdrucken. Nun gibt es, wie das eingangs zitierte Beispiel von Loriot gezeigt hat, auch kürzere dramatische Texte, die man vielleicht als Mini-Dramen bezeichnen könnte. Ein solches Mini-Drama mit dem Titel *Wiederaufnahme* stammt von Kurt Tucholsky, es handelt sich um ein Kapitel seines Buchs *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) und ist eigentlich als Bestandteil dieses Buches zu sehen – auf diesen Kontext müssen wir weitgehend verzichten. Hier der Text:

WIEDERAUFNAHME

Dem Präsidenten des Reichsgerichts,
Herrn Ehrendoktor Bumke, dargewidmet

ERSTER VERHANDLUNGSTAG

Der Vorsitzende: Na und – –?
Die Zeugin: Und – da ist er eben …
Der Vorsitzende: Was?
Die Zeugin (schweigt).
Der Vorsitzende: Aber sprechen sie doch … es tut Ihnen hier niemand etwas! Außerdem stehen Sie unter Ihrem Eid!
Die Zeugin (ganz leise): Da ist er eben die Nacht bei mir geblieben …!
Ein Geschworener: Das war also die Mordnacht? Die Nacht vom 16. auf den 17. November?
Die Zeugin: Ja …
Der Vorsitzende: Ja, um Gotteswillen! Hat Sie das denn niemand in der damaligen Verhandlung gefragt?
Die Zeugin: Der Herr Rat war so streng mit mir … und es ging auch alles so schnell –
Der Vorsitzende: Und da lassen Sie einen unschuldigen … da lassen Sie also einen Mann zum Tode verurteilen und dann später lebenslänglich ins Zuchthaus gehen, ohne zu sagen – also das verstehe ich nicht!
Die Zeugin (schluchzend): Meine Eltern sind sehr fromm … die Schande – –

ZWEITER VERHANDLUNGSTAG

Der Zeuge: Das habe ich auch alles ausgesagt. Aber der Herr Untersuchungsrichter wollte davon nichts hören.
Der Vorsitzende: Herr Landrichter Doktor Pechat?
Der Zeuge: Ja. Ich habe ihn immer wieder darauf hingewiesen, daß der Schrei in der Nacht gar nicht deutlich zu hören war – es regnete sehr stark, und das Haus war auch weit entfernt …

Der Vorsitzende: In Ihrer Aussage … also hier im Protokoll kann ich davon nichts finden.
Der Zeuge: Der Herr Untersuchungsrichter hat gesagt: wenn ich nicht unterschreibe, dann behält er mich gleich da.
Der Staatsanwalt: Das ist doch wohl nicht möglich! Herr Landrichter Pechat – bitte?
Der Landrichter: Ich kann mich nicht mehr besinnen.

DRITTER VERHANDLUNGSTAG

Der Sachverständige: Das erste, was jeder Fachmann sofort zu tun hatte, war: den zweiten Revolver zu untersuchen. Das ist damals nicht geschehen.
Der Staatsanwalt: Warum haben Sie denn das in der Verhandlung nicht angegeben?
Der Sachverständige: Herr Staatsanwalt! Ich bin jetzt dreiundzwanzig Jahre Sachverständiger … aber so was wie diese Verhandlung damals … ich durfte überhaupt nichts sagen. Der Staatsanwalt, Herr Staatsanwalt Pochhammer, und der Herr Vorsitzende, Herr Landgerichtsdirektor Brausewetter, haben immer wieder gesagt, das seien meine persönlichen Ansichten, und auf die käme es nicht …
Der Vorsitzende: Ist es Ihrer Meinung nach möglich, mit dem ersten Revolver auf die Entfernung, die das damalige Urteil annimmt, zu zielen oder gar zu treffen?
Der Sachverständige: Nein. Das ist ganz unmöglich.

VIERTER VERHANDLUNGSTAG

Der Staatsanwalt: …wenn auch nicht mit absoluter Gewißheit, so doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, daß der Angeklagte nicht der Täter gewesen ist. Ich sage nicht: nicht gewesen sein kann. Denn wenn auch sein Alibi durch die Zeugin, Fräulein Koschitzki, nunmehr bewiesen ist; wenn auch die Zeugenaussagen, wonach man einen Schrei gehört habe, erschüttert worden sind: wenn auch, fahre ich fort, die versäumte Untersuchung des Armeerevolvers ein fehlendes Glied in der Beweiskette ist, so bleibt doch immer noch die Frage: Wo ist August Jenuschkat geblieben? Der Leichnam des Ermordeten ist niemals aufgefunden worden. Daher können wir auch nicht sagen, daß etwa in der ersten Verhandlung schuldhaft irgendein Umstand außer acht gelassen worden sei. Das wäre eine ungerechtfertigte Übertreibung. Die Umstände, wie ich sie Ihnen hier …
(Rumor)
Der Vorsitzende: Ich bitte doch aber um Ruhe! Justizwachtmeister, schließen Sie die – *Der Justizwachtmeister*: Wollen Sie hier raus … Wollen Sie hier wohl …
Eine Stimme: Äi, Franz, was machst du denn auf der Anklagebank –?
Der Angeklagte (reißt die Augen auf und fällt in Ohnmacht)
Der Justizwachtmeister: Wistu … Wistu …
Der Vorsitzende: Ruhe! Was ist das? Was wollen Sie hier? Wer sind Sie?
Ein fremder Mann: I, ich bin der Jenuschkat!

Der Vorsitzende: Wenn Sie hier Ansprüche wegen Ihres ermordeten Angehörigen stellen wollen …
Der fremde Mann: Äi näi! Ich bin der August Jenuschkat!
Der Vorsitzende: Ruhe! Sie sind der August Jenuschkat? Gibt es zwei Augusts in Ihrer Familie?
Der fremde Mann: Näin. Ich hab jeheert, se haben mir ermordet: aber ich jlaub, es is nicht wahr!
Der Vorsitzende: Treten Sie mal vor! Haben Sie Papiere, mit denen Sie sich ausweisen können? Ja … Da sind Sie also der … da sind Sie also –
Der fremde Mann: Jaa … Wie ich an dem Morjen bin nach Hause gekomm, da standen da all die Schendarm. Und da bin ich jläich wechjemacht, weil ich jedacht hab, se wolln mir holen. Ich hatt da noch 'n Stückchen mits Finanzamt … Und da bin ich riber mit die Pferde – ins Litauische. Und da hab ich mich denn in eine Försterstochter verliebt und hab se all jehäirat. Un jeschrieben hat mir käiner, weil se meine Adreß nich jehabt habn. Und wie ich nu heite morjn rieber komm ausn Litauischen, mit die Pferde, da heer ich diß hier. Nee, saren Se mal –!
Der Vorsitzende: Die Verhandlung wird vertagt.

PERSONALNACHRICHTEN

Befördert wurden:
Herr Landrichter Doktor Pechat zum Landgerichtsdirektor;
Herr Staatsanwalt Doktor Pochhammer zum Ersten Staatsanwalt;
Herr Landgerichtsdirektor Brausewetter zum Senatspräsidenten in Königsberg.

Haupt- und Nebentext

Wir haben als Nebentext nur wenige Regieanweisungen, der Autor überlässt die Gestaltung der Szene der Phantasie des Zuschauers oder, bei einer Aufführung, des Theaterteams. Das ist ein Indiz dafür, dass es dem Autor in erster Linie auf den Text selbst ankommt. Ein Personenverzeichnis findet sich nicht, ist angesichts der Kürze und der wenigen auftretenden Personen allerdings auch nicht unbedingt notwendig. Dies alles, die von keiner Figur gesprochenen, doch für das Verständnis unverzichtbaren „Personalnachrichten" und die Publikation als Kapitel eines Buches machen sehr deutlich, dass es sich hier um ein – so könnte man es vielleicht nennen – Mini-Lesedrama handelt, dass die Aufführung also gar nicht beabsichtigt ist.

Das Mini-Drama ist in vier „Verhandlungstage" und einen graphisch abgesetzten Abschnitt „Personalnachrichten" gegliedert, es orientiert sich somit am Muster des klassischen Dramas, zumindest hat es einen regelmäßigen Aufbau. Der erste Verhandlungstag erfüllt die Aufgaben einer Exposition und erzeugt zugleich Spannung. Von der Anlage her handelt es sich um ein

analytisches Drama – die Gerichtsverhandlung versucht ein in der Vergangenheit liegendes Geschehen zu klären. Zielorientiert ist freilich der Rahmen, die Wiederaufnahme des Gerichtsverfahrens mit dem Ausgang, dass der Mord gar nicht stattgefunden hat.

Aufbau der Handlung

Auf die Exposition folgt die steigende Handlung, markiert durch eine immer umfangreichere Aufdeckung von Verfahrensfehlern. Der vierte Verhandlungstag enthält, mit dem Auftritt des angeblich Ermordeten, den Höhepunkt und gleichzeitig die Auflösung. Die nachgeschobenen „Personalnachrichten" kann man noch als Teil der Handlung sehen, sie unterrichten uns über ein zeitlich später liegendes Geschehen und stellen die Frage, inwieweit dies mit der gezeigten Verhandlung in Verbindung steht oder stehen sollte. Ein erster, dramaturgisch weniger wichtiger, aber inhaltlich bedeutsamer Höhepunkt findet sich am dritten Verhandlungstag – hier tritt der wichtigste Verfahrensfehler zu Tage, die massive und zum ungerechten Ausgang führende Beeinflussung von Zeugen durch die zentralen Justizbeamten, den Staatsanwalt und den Landgerichtsdirektor.

Ort, Zeit und Personal

Eine Einheit des Ortes und der Handlung ist weitgehend gegeben. Das Mini-Drama spielt in einem Gerichtssaal, der Dialog steuert auf den Verfahrensausgang zu und das Figurenpersonal ist übersichtlich, allerdings nicht – eine wichtige Einschränkung – in jedem ‚Akt' präsent und nicht so gering, wie dies Gottsched einst forderte. Das Geschehen umspannt vier plus x Tage, das x ergibt sich aus der fehlenden Angabe, wieviel später die unter „Personalnachrichten" genannten Beförderungen stattgefunden haben. Eine Einheit der Zeit lässt sich also, gemessen an klassischen Vorstellungen, nicht konstatieren, andererseits auch nicht das Gegenteil – der Zeitraum ist überschaubar.

Stilistische Besonderheiten

Das Mini-Drama besteht ausschließlich aus Dialogen, die sich am vierten Verhandlungstag der Stichomythie nähern; wobei diese Technik nur in Dramen mit regelmäßiger Versform leicht nachweisbar ist. Auf eine Versform, auf Reime oder sonstige bekannte Stilmittel des klassischen Dramas verzichtet dieses Mini-Drama.

Dabei ist es nicht frei von stilistischen Besonderheiten, beispielsweise finden sich durch drei Punkte markierte Auslassungen, elliptische (= unvollständige) Sätze und – beim angeblich Ermordeten – Dialekt. Die ersten beiden Stilmittel dienen der Erzeugung von Spannung, alle drei machen den Text als gesprochene Rede glaubwürdiger, sorgen also für Authentizität.

Komödie oder Tragödie?

Zunächst lässt sich der Text als (Mini-)Komödie klassifizieren, in der Verwendung des Dialekts und in der komischen Selbstentlarvung des angeblich Ermordeten mit einer Nähe zum Schwank oder zur Posse. Wie in der Komödie üblich finden sich Typisierungen, die Figuren stehen für bestimmte Typen – das um ihren guten Ruf besorgte Fräulein, der unschuldig Verurteilte, der nur an der Verurteilung interessierte Staatsanwalt etc. Die Typisierung wird bei den höheren Justizbeamten durch sprechende Namen hervorgehoben: Pochhammer, Brausewetter.

Ebenfalls konstitutiv für die Komödie ist das Happy-End, das hier allerdings nur für den Angeklagten gilt und auch nur, insoweit er nun nach einer unbekannten Zeitspanne in Haft auf freien Fuß gesetzt werden dürfte. Verkündet wird die Freilassung nicht, die Verhandlung wird vertagt. Insofern bleibt das Ende offen und der Zweifel bestehen, ob die Justiz ihren gesammelten Irrtümern nicht vielleicht noch den hinzufügen wird, den Angeklagten trotz erwiesener Unschuld in Haft zu behalten.

Weniger komisch und eher tragisch ist die schrittweise Enthüllung der Unfähigkeit der Justiz, die in der Beförderung derjenigen gipfelt, die dafür gesorgt haben, dass der Angeklagte unschuldig ins Gefängnis kam. Insofern ist der mit „Personalnachrichten" bezeichnete, eigentliche Ausgang ein tragischer, zumal wenn man ihn als repräsentativ für den Zustand der deutschen Justiz begreift. Letztlich kommt man dem Text wohl am nächsten, wenn man ihn nicht als (Mini-)Komödie, sondern als (Mini-)Tragikomödie bezeichnet.

Wichtige Begriffe zu diesem Kapitel | 4.10

- Nebentext
  - Regieanweisungen
  - Figurennamen
  - Figurenrede
- Haupttext
  - Dialoge
  - Monologe
- Unmittelbarkeit
- Inszenierung
- Aufführung
- Dramaturg
- Rolle
- Episches Theater
- Lesedrama
- Botenbericht
- Mauerschau/Teichoskopie

Antilabe
Stichomythie
Einheit von Ort, Zeit und Handlung
Akte/Aufzüge
Szenen/Auftritte
Exposition
steigende Handlung
fallende Handlung
Lösung/Katastrophe
Höhepunkt
Peripetie
Anagnórisis
geschlossenes Drama
offenes Drama
analytisches Drama
Zieldrama
Tragödie
tragische Schuld
Schicksal
Katharsis
Fallhöhe
Trauerspiel
gemischte Charaktere
Komödie
Commedia dell'Arte
Harlekin
Improvisation
Slapstick
Sächsische Typenkomödie
sprechende Namen
Typisierung der Figuren
rührendes Lustspiel
Happy-End
Tragikomödie
Volksstück
Schauspiel
Posse
Schwank
Boulevardkomödie/Konversationslustspiel
Oper
Operette
Musical

4.11 | Empfohlene Literatur zu diesem Kapitel

Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. 6., aktualisierte Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2004.

Kompakte, übersichtliche, solide Einführung, für Studierende aller Semester geeignet.

Übergänge zur Medienwissenschaft

5

Inhalt

5.1 Texte ... anders 94
5.2 Filmanaly... 96
5.3 Literaturverfil... 99
5.4 Internationalität d... 100
5.5 Radio und Hörspiel 102
5.6 Text-Bild-Beziehunge... 103
5.7 Song 104
5.8 Literatur und ... 105
5.9 Wichtige ... zu diesem Kapitel 107
5.10 Empf... iteratur zu diesem Kapitel 108

Zusammenfassung

Literatur ist ein Medium neben anderen, seine Stellung als Leitmedium hat es durch die lange währende Konkurrenz anderer Printmedien (Zeitungen und Zeitschriften) wie durch das Aufkommen von Hörfunk, Film, Fernsehen und zuletzt Internet eingebüßt. Niemand wird leugnen, dass Literatur ein besonderes Medium ist, darüber ist in diesem Buch bereits viel gesagt worden. Es ist aber auch wichtig festzuhalten, dass es zwischen Literatur und anderen Medien, von medien- und kommunikationstheoretischen Überlegungen einmal abgesehen, zahlreiche Überschneidungen gibt; Literatur kann zum Beispiel als Hörspiel gesendet, verfilmt oder im Internet veröffentlicht werden.