



**J.B.METZLER**

# I. Begriffe und Konzepte

## 1. Dramentheorie

Das Drama hat als literarische Gattung sowie als kulturelles Phänomen seit der griechischen Antike eine intensive und vielstimmige Reflexion über sein ›Wesen‹ provoziert. Dabei stellt sich bei näherer Betrachtung das Feld als ebenso komplex wie vielschichtig dar und alle Versuche, einen inneren Entwicklungsstrom erkennen zu wollen, basieren auf massiven Ausklammerungen und Ausblendungen. Die alltagssprachliche Verbreitung von Theater- und Dramenmetaphern (»So ein Theater!«; »Ein Drama!«; »wie tragisch«) hat ebenfalls nicht zur Klarheit der Begrifflichkeiten beigetragen.

Während die traditionelle Gattungsbestimmung das Drama als »ahistorische oder besser überhistorische Gattung« (Asmuth 2009, 1) zu erfassen verspricht und bei dieser idealtypischen Konstruktion notwendigerweise von der jeweiligen kulturellen und historischen Praxis abstrahieren muss, soll hier ein anderer Weg beschritten werden. Die Darstellung der unterschiedlichen Dramentheorien soll nicht als Destillation allgemeingültiger Axiome verstanden werden, sondern verschiedene Zugangsweisen in einem nicht-homogenisierbaren Diskurs aufzeigen. Ein solches Vorgehen trägt auch der Einsicht Rechnung, dass sich Kulturgeschichte (und als Teil derselbigen muss die Dramentheorie betrachtet werden) nicht in quasi evolutionären Entwicklungslinien vollzieht, sondern vielmehr gerade durch Brüche und Kontingenzen geprägt ist.

Gleichwohl lassen sich bestimmte heuristische Vorannahmen machen, die helfen können, die Argumentationsführung zu strukturieren (vgl. zum Überblick Korthals 2003, 27–52). Zentral für die folgenden Überlegungen ist der *liminale Charakter* des Dramas: Es ist eben nicht ›nur‹ eine literarische Gattung, sondern weist in seiner Bezogenheit auf die theatrale Darstellung über das literarische Gefüge hinaus. So sehr in der allgemeinen Vorstellung Theater und Drama eine kaum trennbare Einheit zu bilden scheinen, so sehr hat sich die theoretische Auseinandersetzung an solchen stillschweigenden Voraussetzungen gerieben. Gemeinsam ist aber den meisten Theorien, dass sie das Drama in der Span-

nung von *Textualität* vs. *Performativität* verorten – auch wenn die Begrifflichkeit nur selten so explizit genannt wird.

Textualität meint hier in einem weiten Sinne die Verfasstheit in einem »Speichermedium« sowie die Lesbarkeit, die auf spezifischer Organisation und semantischer Kohärenz basiert (Baßler/Thiele 2008). Performativität hingegen kann als der tatsächlich situative (Sprach-)Handlungsvollzug verstanden werden. Das Drama steht nun zwischen diesen beiden Polen und seine jeweiligen historischen Formen sind in je unterschiedlichem Maße von einem dieser beiden Pole geprägt.

Diese Überlagerungen können aber auch für die Betrachtung der Dramentheorie hilfreich sein, da man die unterschiedlichen Ansätze im Hinblick auf die Bestimmung des Dramas in diesem Kontinuum sortieren kann. So lassen sich drei Linien der Dramentheorie beschreiben: (1) die literarisch-ästhetische Bestimmung, (2) die Bestimmung des Dramas durch den Bezug zum Theater, (3) die Bestimmung des Dramas als anthropologisches Modell.

Die Unterscheidung dieser drei Dimensionen ist als heuristisches Modell der Beschreibung zu verstehen, weil die meisten Theorien in sich die verschiedenen Dimensionen verbinden, so dass einige Theoretiker mehrfach, unter je verschiedenen Aspekten in den Blick genommen werden.

### 1.1 Literarisch-ästhetische Bestimmung

Die Dramentheorien, die ihren Ausgangspunkt im literarischen Charakter des Dramas suchen, lassen sich wiederum in zwei Untergruppen unterteilen: Auf der einen Seite jene, die auf eine substanzielle Bestimmung des Dramas bzw. des Dramatischen schlechthin zielen, zum anderen die Ansätze, die das Drama über bestimmte semiotische oder poetologische Prinzipien definieren.

### 1.1.1 Das Dramatische: substantielle Bestimmungen

Der einflussreichste Vertreter dieser Richtung ist zweifellos Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dessen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820/21) ein differenziertes System der Kunst- und Gattungstheorie entfaltet. Ganz im Sinne seiner dialektischen Argumentationsführung erscheint das Drama als die »höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt«, weil es – in idealer Synthese – die Grundzüge der »Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik« (Hegel 1970, 474) verbindet. Hegel entwirft ein Modell des Dramas, in dessen Zentrum das Wechselspiel zwischen dem subjektiven, inneren Wollen und Empfinden und den äußeren Umständen steht, auf die jenes zielt bzw. von denen jenes angeregt wird. Umgekehrt sind die äußeren Umstände auch durch das Wollen der Figuren geprägt: »Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyrisches Inneres, dem Äußeren gegenüber, sondern stellt ein Inneres und dessen äußere Realisierung dar« (Hegel 1970, 477). Daraus aber folgt die für Hegel zentrale Bestimmung des Dramas durch den *Konflikt*: »Das dramatische Handeln [...] beruht schlechthin auf kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespalts notwendig machen« (Hegel 1970, 475). So ist nach Hegel das Drama als jene Kunstform bestimmt, die die Welt nicht in stabiler Ruhe zeigt. Damit ist das Drama aber – obgleich es eben auch die Möglichkeit der Innenperspektive bietet – als eine genuin auf das soziale Leben zielende Kunst bestimmt, bei der sich hinter dem Konflikt der Figuren grundlegende, allgemeine Konflikte verbergen:

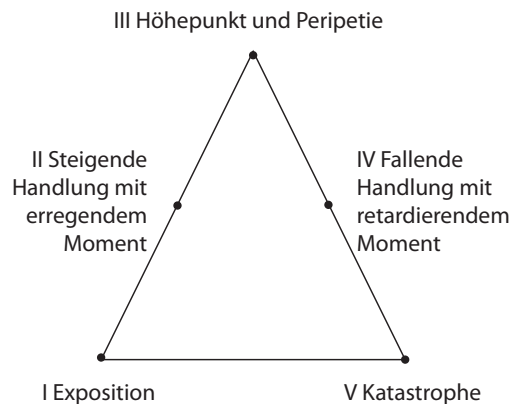
[S]oll dieser wesentliche Gehalt der menschlichen Empfindung und Tätigkeit jedoch dramatisch erscheinen, so muß er sich in seiner Besonderung als unterschiedene Zwecke *entgegen treten*, so daß überhaupt die Handlung Hindernisse von seiten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat und in Verwicklungen und Gegensätze gerät, welche das Gelingen und Sichdurchsetzen einander wechselseitig bestreiten. (Hegel 1970, 480)

Hegels Bestimmung des Dramas trennt Tragödie und Komödie nicht kategorial, sondern lässt sie als mögliche Spielarten nebeneinander stehen, ohne eine Hierarchisierung vorzunehmen.

Die Hegelsche Deutung des Dramas fand im 19. Jahrhundert eine intensive Aufnahme; besonders einflussreich, wenngleich auch oftmals als rein epi-

gonal abgetan, war hierbei Gustav Freytags *Die Technik des Dramas* (1863). Freytag, dessen Stück *Die Journalisten* (1852) zu den meistgespielten Dramen auf den deutschsprachigen Bühnen des 19. Jahrhunderts gehört, sucht hier, Hegels System in praktische Schreibvorschriften zu übersetzen. Dabei stellt er gleich zu Beginn die konstitutive Bedeutung des Konflikts programmatisch aus: »Zuerst treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entschluss eines Menschen, eine folgenschwere Tat, Zusammenstoß zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung, so lebhaft aus dem Zusammenhang mit anderen Ereignissen heraus, dass sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffes werden« (Freytag 2003, 15). Erst durch den Konflikt drängt die Begebenheit zur »Umbildung des Stoffes«, d. h. zur Form des Dramas. Diese wird von Freytag normativ aufgefasst und als Folge von Gesetzen, die über Gelingen und Scheitern des Schauspiels entscheiden, definiert (bspw. Freytag 2003, 94 f.). Aus der Zentralsetzung des Konflikts folgt für Freytag die enge Wechselwirkung von Handlung und Figur, wobei die Handlung eben als Folge einer inneren Entwicklung – ganz im Sinne Hegels – bestimmt ist: »Den höchsten Reiz hat immer [...] der innere Kampf des Menschen bis zur Tat« (Freytag 2003, 23).

Die Gesetze über den idealen Bau des Dramas fügen sich in jenes viel zitierte Schema des pyramidalen Aufbaus (Freytag 2003, 95; s. Abb.).



Die fünf Teile des Schemas markieren den emotionalen Entwicklungsbogens der Wirkungen:

- das *erregende Moment*, dient der Einführung und Hinführung des Publikums;

- das *tragische Moment*, zwischen Höhepunkt (c) und Umkehr (d) markiert, ganz im Sinne der aristotelischen *Peripetie* (vgl. Kap. I.2.4.2, 18) den Umschwung der Handlung;
- das *Moment der letzten Spannung*, von Freytag als »altes anspruchloses Mittel des Dichters« (Freytag 2003, 111) skeptisch behandelt, zögert die unvermeidliche Katastrophe für einen Moment hinaus, letztlich um die affektive Wirkung zu erhöhen.

Obwohl Freytag sein Modell aus einem abstrakten System von Regeln entwickelt, bezieht er sich in der Entfaltung seiner Argumente doch immer wieder auf die europäische Dramengeschichte. Hier aber tritt sehr deutlich der präskriptive Charakter seiner Überlegungen in den Vordergrund: Zum einen, wenn er die Entwicklung des Dramas in ein evolutionär geordnetes kulturhistorisches Modell einordnet:

Die Fähigkeit, dramatische Wirkungen durch die Kunst hervorzubringen, ist dem Menschengeschlecht nicht in jedem Zeitraum seines Daseins verliehen. Die dramatische Poesie erscheint später als Epos und Lyrik; ihre Blüte in einem Volk hängt allerdings von dem glücklichen Zusammentreffen vieler Kräfte ab, zunächst aber davon, dass in dem wirklichen Leben der Menschen die entsprechenden Seelenvorgänge bereits häufig und reichlich sichtbar werden. (Freytag 2003, 25)

Dieser Annahme folgend konstatiert Freytag denn auch ein Abbrechen der antiken Dramentradition, an die erst nach der Reformation wieder angeknüpft werden konnte.

Zum anderen, wenn er die europäische Dramengeschichte nur im Hinblick auf den von ihm favorisierten Idealtypus durchkämmt und entsprechend viele Texte als »misslungen« verwirft, wie etwa die Shakespeareschen Historien, die er als »kunstlose Behandlung historischer Stoffe« (Freytag 2003, 38) abwertet.

Trotz dieser Enge und Begrenztheit der Perspektive ist Freytags *Technik des Dramas* bis heute ein immer wieder zitiertes Werk, was zum einen sicherlich an der klaren Systematik und Sprache liegt, zum anderen an dem Bemühen um den Brückenschlag zwischen Hegels philosophischem System und Handreichungen für die konkrete literarische Praxis.

Ein später Ausläufer einer solchen substanziellen Bestimmung findet sich bei Emil Staiger in *Grundbegriffe der Poetik* (1946). Staigers Begriff des Dramatischen speist sich aus seinem Verständnis von

Pathos (vgl. Staiger 1972, 111 f.) und dem, was er den *problematischen Stil* (vgl. Staiger 1972, 116) nennt. Beide Spielarten des Dramatischen zeichnen sich – v. a. mit Blick auf das Gesamtgefüge der literarischen Gattungen – durch das Konflikthafte, das nach Staiger im pathetischen Stil (vgl. Staiger 1972, 105 f.) bzw. in der Abgestimmtheit der übrigen Teile (vgl. Staiger 1972, 116–121) begründet liegt, aus. So ist es das Bild des Gerichts und das im Drama angelegte Urteil, das das Zentrum der Gattungsbestimmung markiert: »So wird im Drama und im Gericht das Leben nicht dargestellt, sondern beurteilt. Deshalb drängt das Drama von innen heraus auch zur äußeren Form des Gerichts, wie eine große Zahl von Bühnenwerken verschiedener Zeiten bezeugt« (Staiger 1972, 126).

Staiger betont auch nochmals den schon bei Hegel und Freytag vorfindlichen Welt-Bezug, wenn er die unterschiedlichen Gattungen durch »ihr Verhältnis zur Welt« differenziert:

Der lyrische Dichter weiß nichts von der Welt. [...] Den epischen dürfen wir mit dem Seefahrer oder dem Wanderer vergleichen. Er zieht mit seinem Helden aus, um fremde Länder und Menschen zu sehen. [...] Ganz anders der dramatische Geist! Ihm ist nichts daran gelegen, nur immer wieder Neues zu sehen. Sein Interesse bezieht sich weniger auf die Dinge selber als auf das, woraufhin er sie ansieht. Er nimmt sie als Zeichen, als Bewährung und Verdeutlichung eines Problems. (Staiger 1972, 124 f.)

Die Dynamik des Konflikts begründet schließlich nicht nur die Art der Darstellung, sondern auch den Unterschied von Komödie und Tragödie, die beide gleichermaßen durch ihren Bezug auf eine (dargestellte, nicht empirisch ermittelte) Welt geprägt sind. Das permanent mögliche Zerbrechen der Welt lässt den Unterschied zwischen diesen beiden Grundformen des Dramatischen nicht mehr als kategorial, sondern nur noch als graduell erscheinen: »Wenn wir vom Tragischen erklärten, daß es den Rahmen einer Welt sprengt, so gilt vom Komischen, daß es aus dem Rahmen einer Welt herausfällt und außerhalb des Rahmens in selbstverständlicher, fragloser Weise besteht« (Staiger 1972, 137).

Staigers Bestimmung des Dramatischen wurzelt in einem ontologischen Verständnis der Gattungen, die sich aus einem »Kern« heraus entwickeln. Wie sehr es sich hierbei um eine idealistische Bestimmung handelt, die mithin gegen die kulturgeschichtliche Entwicklung steht, wird an seiner Bestimmung des Verhältnisses von Drama und Theater erkennbar:

Wäre er [der Begriff des Dramatischen] etwa so zu finden, daß das Dramatische nicht vom Wesen der Bühne her verstanden wird, sondern umgekehrt die historische Einrichtung der Bühne aus dem Wesen des dramatischen Stils? Phänomenologische Betrachtung läßt nur diese Deutung zu. Aus dem Geist dramatischer Dichtung ist die Bühne erschaffen worden, als einzig gemäßes Instrument für eine neue Poesie. (Staiger 1972, 103)

Staigers Bestimmung des Dramatischen schlägt die Brücke zwischen der von Hegel entwickelten idealistischen Bestimmung und den Diskursen des 20. Jahrhunderts; er bleibt in der literaturwissenschaftlichen Diskussion präsent, bis schließlich narratologische und strukturelle Bestimmungen wichtiger werden.

### 1.1.2 Das Dramatische: poetologische und strukturelle Bestimmungen

Ein weiterer Weg, das Drama theoretisch zu fassen, nimmt seinen Ausgangspunkt in dem Bemühen, eine besondere literarische Formung als konstitutives Element zu bestimmen. Dieser Ansatz kann sich – ungeachtet der jeweiligen Durchführung – u. a. auf die aristotelische *Poetik* beziehen, die klare Bestandteile der Tragödie definiert (vgl. Kap. I.2).

Systematische Ansätze entstehen v. a. seit dem 18. Jahrhundert und seinen poetologischen Diskursen. Besonders prägnant ist hierbei die Position von August Wilhelm Schlegel, der in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809–1811) den *dialogischen Charakter* des Dramas als dessen »erste äußere Grundlage der Form« (Schlegel 1846, 21) bestimmt. Dieses Kriterium, das natürlich in einem inneren Verweisungszusammenhang zu dem oben diskutierten Merkmal des Konflikts steht, wird in den folgenden Bestimmungen immer wieder aufgegriffen, v. a. weil es sich unmittelbar und eindeutig auf eine konkrete Form der sprachlichen Gestaltung beziehen lässt.

Bezeichnend ist aber, dass Schlegel das Merkmal des Dialogischen ergänzt durch die Feststellung, dass das Drama sich auch auszeichne durch die »Absonderung alles nicht zum Wesen der Sache gehörigen« (Schlegel 1846, 23). Dieses Moment der Konzentration wird im dramentheoretischen Diskurs immer wieder narratologisch gefüllt; so schreibt etwa Käte Hamburger in *Die Logik der Dichtung* (1957): »[D]er 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« (Hamburger 1977, 173 f.).

Hamburgers Ansatz stellt innerhalb der Dramentheorie eine Neuerung dar, weil sie den Gattungsbezug auf »strukturelle Tatsachen« begründet. Dieser Linie folgt auch Manfred Pfister in *Das Drama* (1977), das vielleicht der konsequenteste Versuch ist, das Drama aus semiotisch-strukturalistischer Perspektive zu definieren. Pfister spitzt Schlegels und Hamburgers Definition zu, wenn er konstatiert, dass dem Drama das »vermittelnde Kommunikationssystem« (Pfister 2001, 21) eines Erzählers fehle. Hamburger sieht in diesem Moment auch die »konstituierende Eigenschaft des Dramas, aufführbar zu sein« (Hamburger 1977, 174) begründet: »[D]ie Beschränkung auf die dialogisch erzeugte Gestaltenbildung bringt ihre mimische Möglichkeit mit sich: die als redend gestalteten Personen können redend sich selbst darstellen« (Hamburger 1977, 174).

Aus dem Fehlen des vermittelnden Kommunikationssystems folgt aber auch eine spezifische Zeitlichkeit des Dramas, wie Peter Szondi festgestellt hat: »Indem das Drama je primär ist, ist seine Zeit auch je die Gegenwart. [...] Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge« (Szondi 1963, 17).

Diese Argumentationslinie lässt sich zwar durchaus bis hin zu Aristoteles' Gegenüberstellung des Dramatikers und des Historikers zurückverfolgen (*Poet.* 1451b und 1459a), sie findet aber eine besonders prägnante Ausprägung in Goethe/Schillers Aufsatz »Über epische und dramatische Dichtung« (1797) in der Gegenüberstellung zwischen dem Epiker und dem Dramatiker. Auch hier ist die radikale Gegenwärtigkeit des Dramas das zentrale Merkmal: »[I]hr großer wesentlicher Unterschied besteht aber darin, daß der Epiker die Begebenheiten als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt« (Goethe/Schiller 1999, 249).

An dieser Bestimmung wird aber auch erkennbar, dass diese vermeintlich rein strukturelle Bestimmung auch den Kern einer historisch-normativen Setzung in sich trägt: Es ist das Modell des literarischen Dramas, wie es sich im deutschsprachigen Raum v. a. im Kontext der bürgerlichen Theaterreform ausbildet, das hier implizit als Norm bzw. quasi-evolutionärer Fluchtpunkt dargestellt wird. Szondi hat diesen Umstand mit Blick auf sein Konzept der *Absolutheit des Dramas* (vgl. Kap. II.6) dadurch betont, dass er für eine grundsätzliche Historisierung des Dramenbegriffs eintritt (Szondi 1963, 9–14).

Pfister versucht, diesem Dilemma einer stillschweigend eingeschriebenen Norm zu entgehen, indem er zwar den Wegfall des vermittelnden Kommunikationssystems zum konstitutiven Merkmal erklärt, gleichzeitig aber die *Episierung* als ästhetisch möglichen und mithin programmatisch begründeten Verstoß gegen das Gattungsmerkmal mitdenkt (Pfister 2001, 104–122). Darüber hinaus bricht Pfister den Kreislauf der poetologischen Bestimmung dadurch auf, indem er die von Hamburger konstatierte konstitutive Eigenschaft der Aufführbarkeit grundsätzlicher und auch nicht mehr allein auf das Theater bezogen fasst. Da das Kriterium des Dialogischen keine hinreichende Trennschärfe gegenüber anderen literarischen Dialogen böte, führt er ergänzend das Kriterium der *Plurimedialität der Textpräsentation* ein: »Der dramatische Text als ein ›aufgeführter‹ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außer-sprachlich-akustischer und optischer Codes; er ist ein synästhetischer Text« (Pfister 2001, 24f.).

## 1.2 Bestimmung des Dramas durch den Bezug zum Theater

Das Ausgerichtetsein des Dramas auf die szenische Darstellung ist immer wieder zum Referenzpunkt der Gattungsbestimmung genutzt worden – allerdings nicht selten in kontroverser Weise. So zählt Aristoteles unter die sechs Bestandteile der Tragödie zwar auch die *Inszenierung* (*opsis*), aber nicht ohne unmittelbar festzuhalten, diese sei »das Kunstloseste und [habe] am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun« (*Poet.* 1450b,6). An späterer Stelle spitzt er dieses Verdikt noch zu, wenn er programmatisch die Wirkung der Tragödie von der szenischen Darstellung abkoppelt: »Denn die Handlung muß so zusammengefügt sein, daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet« (*Poet.* 1453b, 14).

Das Hören bzw. das Ohr wird für Aristoteles zum Bezugspunkt der Tragödie, was zu dem markanten Widerspruch führt, dass der einflussreichste Referenztext der westlichen Dramentheorie das Drama jenseits bzw. in Abgrenzung vom Theater definiert. Gleichwohl kann diese Position keineswegs als typisch für die griechische Theaterkultur angesehen

werden (vgl. Kap. III.2), noch weniger verallgemeinernd für die Antike. So nimmt Horaz in seiner *Ars poetica* (ca. 20 v. Chr.) eine gegensätzliche Position ein, wenn er feststellt:

Etwas wird auf der Bühne entweder vollbracht [agitur: ausgeführt] oder als Vollbrachtes berichtet. Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verlässlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer selbst sich vermittelt: doch wirst du nicht, was besser im Innern sich abspielen sollte, auf die Bühne bringen, wirst vieles den Augen entziehen, was dann die Beredsamkeit allen verkündet: damit ihre Kinder vor allem Volke Medea nicht schlachte noch öffentlich menschliche Eingeweide der ruchlose Atreus koche, nicht in einen Vogel sich Prokne verwandle noch Kadmos sich in eine Schlange; was du mir so zeigst, dem kann ich nicht glauben, ich muß es verabscheuen. (Horaz 1972, 15 ff.)

Die »verlässlichen Augen« markieren nicht nur den Gegensatz zu Aristoteles' Fokussierung auf das Poetische, sie unterstreichen auch die zentrale Funktion, die Horaz der szenischen Darstellung im Wirkungsmechanismus des Dramas zuschreibt. Die rein sprachliche Darstellung wird von ihm nur als Surrogat für jene Momente angesehen, bei denen eine offene visuelle Darstellung das sittliche Empfinden der Zuschauer, im Zitat repräsentiert durch Medea und Atreus, oder ihren Realitätssinn (die Verwandlung eines Menschen) verletzt. In der Gegenüberstellung von Ohr (Aristoteles) und Auge (Horaz) artikuliert sich jene grundsätzliche Spannungsachse im Diskurs über das Drama, die von der Polarität von Textualität vs. Performativität geprägt ist. Das Literarische des Dramas wird von Aristoteles auf Kosten der Szene zum Zentrum erklärt, während Horaz die konstitutive Öffnung des Textes zur Szene hin betont.

Um dieses Moment im Diskurs der Dramentheorie besser verstehen zu können, ist es hilfreich, einen genaueren Blick auf die Formierungsphase des deutschsprachigen Theaters in der Frühen Neuzeit zu werfen, weil sich hier das Modell des literarischen Dramas (im Gegensatz zum reinen Spieltext) ausbildet und auch in der Praxis durchzusetzen beginnt: So ist auffällig, dass Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) zum einen das Drama nicht als eigenständige Gattung beschreibt, sondern sich nur auf *Comedie* bzw. *Tragedie* (Opitz 2008, 30) beschränkt, zum anderen das Theater vollständig unerwähnt bleibt. Dies erstaunt umso mehr, als es zu diesem Zeitpunkt auch auf dem deutschsprachigen Buchmarkt schon Fassungen veröffentlichter Spieltexte gab, bspw. die Sammlungen von Texten der englischen Komödianten, anhand derer

abzusehen ist, dass Wechselverhältnis von Textualität und Performativität in der kulturellen bzw. künstlerischen Praxis schon ausgebildet war. Opitz hingegen konstruiert seine Argumentation mit Referenz auf die Antike (Aristoteles/Horaz) bzw. auf zeitgenössische Poetiken wie Scaliger und Heinsius (vgl. Kap. I.2.7).

Dieses Auseinanderfallen von literarischer Theorie und szenischer Praxis wird thematisch v. a. im 18. Jahrhundert im Kontext der bürgerlichen Theaterreformbewegung. Exemplarisch ist hier Johann Christoph Gottsched, dessen *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) das Drama nicht zuletzt als Mittel zur Disziplinierung des Theaters begreift. Vorgebildet ist diese Strategie im Diskurs der Französischen Klassik, die mit ihrer *doctrine classique* ein poetologisches Normmodell aufstellt, das nicht allein die literarische Gestaltung bestimmt, sondern auch das Primat des Textes gegenüber dem improvisierten Spiel festschreibt (vgl. Kap. III.6 und III.8). Es ist aber bemerkenswert, wenn Gottsched die moralische Wirkung explizit dem Theater und nicht dem reinen Text zuschreibt – hier sei das Trauerspiel (als pars pro toto für das Drama) der ›reinen‹ Literatur überlegen:

Man liest, man höret sie nicht nur in einer matten Erzählung des Poeten; sondern man sieht sie gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen. Man sieht sie aber auch nicht in toten Bildern auf dem Papiere; sondern in lebendigen Vorstellungen auf der Schaubühne. [...] Es ist, sozureden, kein Bild, keine Abschilderung, keine Nachahmung mehr: Es ist die Wahrheit, es ist die Natur selbst, was man siehet und höret. (Gottsched 1972, 7)

Denis Diderot spitzt das Argument der Sinnlichkeit der Szene schließlich noch zu, wenn er folgert: »Wir reden in unsern Schauspielen zu viel, und folglich spielen unsere Akteure nicht genug. Wir haben die Kunst, welche die Alten so vortrefflich zu nutzen wussten [i.e. die Pantomime], ganz verloren« (Diderot 1986, 107). So wird die stumme Szene zum *tableau vivant*, das, der Malerei nachgebildet, im Kern den dann sprachlich ausgetragenen Konflikt schon zum Ausdruck bringt. Hier ist auch Lessings Definition der Kunst des Schauspielers als »transitorische Malerei« (Lessing 1985, 210) vorgebildet, was allerdings nicht überraschen kann, da Lessing Diderots Dramen und Schriften unter dem Titel *Das Theater des Herrn Diderot* (1760) ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht hat.

Lessings Interesse an Diderot speist sich auch aus dessen Bemühen, das Drama nicht nur in systemati-

scher Strenge als literarische Gattung zu etablieren, sondern vielmehr in einer medienkomparatistischen Argumentation zwischen den Künsten zu situieren. In diesem Sinne erscheint es nur konsequent, dass Lessing seine Überlegungen zum Drama nicht in einem geschlossenen theoretischen Werk vorgelegt hat, sondern v. a. – in Auseinandersetzung mit der Theaterpraxis seiner Zeit – in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–69) direkt das Wechselverhältnis von Drama und szenischer Darstellung reflektiert hat. Der ›Mangel‹ an Systematik ist in diesem Fall auch ein Ausweg aus den Aporien der Gegenüberstellung von Drama und Szene. So stehen sich in der Formierungsphase des 18. Jahrhunderts Gottsched als Repräsentant des literarischen Diskurses und Lessing als Repräsentant einer an der szenischen Darstellung ausgerichteten Betrachtungsweise paradigmatisch, keinesfalls aber unversöhnlich gegenüber.

In der Nachfolge dieser Konstellation bestimmen die Dramentheorien in je unterschiedlicher Akzentuierung und Begründung die Zwischenstellung des Dramas. So hat bspw. auch Gustav Freytag die innere Ausrichtung des Dramas auf die szenische Darstellung betont:

Die Poesie braucht als Gehilfen für ihre Darstellung die Musik und die Schauspielkunst. In engem Verbund mit ihren helfenden Künsten, in kräftiger geselliger Arbeit, sendet sie ihre Bilder in die Seelen der Aufnehmenden, die zugleich Hörende und Schauende sind. (Freytag 2003, 23)

In seiner Bestimmung der Zuschauer als »zugleich Hörende und Schauende« versöhnt sich jener Antagonismus, der sich in der Gegenüberstellung von Aristoteles und Horaz angekündigt hat. Hamburger hingegen begründet die Nähe des Dramas zur Szene aus der sprachlogischen Position heraus:

Die dramatische Gestalt ist [...] so gebaut, daß sie nicht nur, wie die epische, im Modus der Vorstellung existiert, sondern dazu bestimmt und angelegt ist, in den Modus der Wahrnehmung (der Bühne) hinüberzutreten, d.h. also in die physikalisch definierte Wirklichkeit wie die des Zuschauers. Dies aber bedeutet, daß sie unter dem doppelten Gesichtspunkt der Dichtung und der (physischen) Wirklichkeit entworfen wird und sie geprägt ist von den Erscheinungsformen, die dieser Umstand, die physische Verwirklichung oder Verkörperung der Fiktion mit sich führt. [...] Daß das Wort im Medium der Gestalt steht, enthält zweierlei einander bedingende, aber dennoch invers entgegengesetzte Aspekte. Es bedeutet, daß das Wort Gestalt und die Gestalt Wort wird. (Hamburger 1977, 177)

Hamburger begründet die wechselseitige Beziehung von Drama und Theater nicht allein aus der fehlen-