

Weiershausen | Dramenanalyse

Reclams Studienbuch | Germanistik

Romana Weiershausen

Dramenanalyse

Eine Einführung

Mit einem Beitrag zu digitalen Methoden
von Benjamin Krautter

Reclam

Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich geschützten Inhalte dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist ausgeschlossen.

2024 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH
nach einem Konzept von zero-media.net
Umschlagabbildung: Schauspielerinnen spielen eine moderne lyrische Performance
der Theaterbühne. © Kozlik/Shutterstock
Druck und Bindung: CPI books GmbH,
Birkstraße 10, 25917 Leck
Printed in Germany 2024
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011458-2

www.reclam.de



Inhalt

Zum Gebrauch des Studienbuchs 7

Einleitung: »Drama«? Charakteristik einer Gattung 9

1 Texte für das Theater: Voraussetzungen 15

- 1.1 Was ist Theater? 17
- 1.2 Die Bühne 20
- 1.3 Die Schauspieler 25
- 1.4 Checkliste: Fragen zur Theatersituation – für die Dramenanalyse 29

2 Kommunikationssituation Drama 30

- 2.1 *Showing* versus *telling* 30
- 2.2 Haupt- und Nebentext 32
- 2.3 Raum und Zeit 34
 - 2.3.1 Raumuntersuchungen im Drama 37
 - 2.3.2 Zeituntersuchungen im Drama 40
- 2.4 Wissensregime 44
- 2.5 Der ›performative Pakt‹ als Thema: Spiel-im-Spiel 48
- 2.6 Checkliste: Fragen zur Kommunikationssituation – für die Dramenanalyse 51

3 Formanalyse systematisch: Bauelemente des Dramas 52

- 3.1 Vor- und Zwischeninformationen im Nebentext 53
 - 3.1.1 Titel und Personenregister 53
 - 3.1.2 Regiebemerkungen 55
- 3.2 Handlung und ihre Sequenzierung 60
- 3.3 Figuren 65
- 3.4 Figurenrede 70
- 3.5 Szenenanalyse 75
- 3.6 Checkliste: Fragen zur Anlage dramenanalytischer Untersuchungen 76

4 Formanalyse historisch: ›aristotelisches‹ Drama und Positionen des Wandels 78

- 4.1 Aristoteles 79
- 4.2 Barock 83
- 4.3 18. Jahrhundert: Schlaglichter eines Jahrhunderts der Theaterreformen 87
 - 4.3.1 Frühaufklärung: Gottsched 88
 - 4.3.2 Empfindsamkeit: Lessing 90
 - 4.3.3 Sturm und Drang: Lenz 93

Inhalt

4.4 Und heute? Schlaglichter des Wandels im 20. und 21. Jahrhundert 97

 4.4.1 Brechts episches Theater 98

 4.4.2 Dokumentartheater 101

 4.4.3 Postdramatisches Theater 105

 4.4.4 Interkulturalität und »postmigrantisches« Theater 111

4.5 Checkliste: Fragen zur historischen Kontextualisierung 115

5 Gattungen: Theorie und Praxis 116

 5.1 Die Gattungsdichotomie Tragödie/Komödie – und die ‚Tragikomödie‘ 118

 5.2 Gattungstheorie und Gattungsgeschichte: Probleme und Chancen 125

 5.3 Gattungsanalyse in der Praxis 127

 5.4 Checkliste: Fragen zum Gattungsbezug bei der Dramenanalyse 133

6 Dramenanalyse in der Literaturwissenschaft 134

 6.1 Ein Blick zurück: Drei Analyse-Ansätze aus dem 19. und 20. Jahrhundert 134

 6.1.1 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas* (1863) 134

 6.1.2 Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960) 137

 6.1.3 Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas* (1956/1963) 140

 6.2 Aktuelle Einführungsbände zur Dramenanalyse – im kommentierten Überblick

 (zusammengestellt von Christiane Dietrich) 143

 6.3 Nützliche Nachschlagewerke 149

7 Digitale Methoden der Dramenanalyse 154

Von Benjamin Krautter

 7.1 Historische Motivierung 155

 7.2 Digitale Textkorpora als Analysegrundlage 157

 7.3 Digitale Methoden als Hilfsmittel 160

 7.4 Netzwerkanalyse und Interpretation 164

 7.5 Zusammenfassung 170

Anhang

Literaturverzeichnis 172

 Zitierte Theatertexte 172

 Zitierte Forschungsliteratur und Quellen zur Dramentheorie 173

Namenregister 183

Sachregister 185

Zu den Autoren 188

Zum Gebrauch des Studienbuchs

Um es gleich vorweg zu sagen: Das vorliegende Studienbuch verfolgt im Ansatz einen etwas anderen Weg als gemeinhin üblich. Eine »Einführung in die Dramenanalyse« lässt Technisches erwarten, Fachterminologie und Systematik eines Werkzeugkastens. Darum wird es auch gehen. Der in langjähriger Studienpraxis erprobte nützliche Kern dramenanalytischer Kenntnisse soll vorgestellt und weitergegeben werden. Aber das darüber hinausgehende zentrale Anliegen ist es, ein Gespür dafür zu vermitteln, was ein dramatisches Kunstwerk ausmacht, welche ästhetischen Strategien in ihm liegen können und wie die historische Situation seiner Entstehung mit ihren jeweiligen medialen Bedingungen, mit kunsttheoretischen Debatten, mit Gattungsbezügen und Publikumserwartungen auf das Kunstwerk einwirkt und es mit prägt.

Die Darstellungsweise im Studienbuch ist darauf ausgerichtet: Dramenanalytische Kategorien sollen nicht als fixierter Katalog präsentiert werden, sondern als historisch entstanden und – im dynamischen Umfeld sich wandelnder Formvorstellungen – auch unterschiedlich in Dramen realisiert. Ausgehend von dramaturgischen Bezugsgrößen, wie sie sich in der Dramentradition herausgebildet und zwischenzeitlich konsolidiert haben, soll der Blick für ihre Variabilität offen gehalten werden. Zu diesem Zweck werden sie, wo es sich anbietet, am Beispiel erläutert entwickelt.

Prinzipiell liegt dem Band die Überzeugung zugrunde, dass sich eine Dramenanalyse nicht mit der schematischen Anwendung von Kategorien begnügen kann. Vielmehr gilt es, sich auf Spielregeln in einem beweglichen Kommunikationssystem einzulassen. Das Studienbuch soll neben der Weitergabe von terminologischem Fachwissen auch Geschichte erzählen, um ein tieferes Verständnis für Konstellationen zu eröffnen und im besten Fall Lust darauf zu machen, im wechselvollen und spannungsreichen Feld der dramatischen Kunst weiterzuforschen. Mit Blick auf diesen Horizont eines forschenden Lernens, denn das bedeutet ein Studium, werden immer wieder auch literaturwissenschaftliche Debatten angedeutet.

Dieses Vorgehen hat im Vergleich zu einem eher deduktiv an Definitionen orientierten Lehrbuchstil den Vorrang erhalten: Als Start in die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dramatischen Texten wird die stärker problemorientierte Perspektive vorgeschlagen. Entsprechend werden die Sachverhalte in Zusammenhängen entfaltet. Damit soll zugleich zum eigenständigen Transfer befähigt werden. Denn im Umgang mit experimentellen und neuen offenen dramatischen Formen ist der traditionelle Kriterienkatalog nur bedingt einsetzbar. Aussagekräftig bleibt er immerhin für die abgrenzende Beschreibung der jeweiligen Innovation.

Dabei soll das Rad keineswegs neu erfunden werden. Im Gegenteil: Es ist ein unschätzbarer Vorteil, auf verdienter Grundlagenliteratur aufzubauen zu können. Darstellungen, die sich in der eigenen Lehrerfahrung als besonders nützlich erwiesen haben, werden einbezogen und zitiert. Das Unterkapitel 6.2 bietet darüber hinaus einen von Christiane Dietrich erstellten Überblick über gängige Einführungswerke mit Hinweisen darauf, für welche Aspekte eines erweiternden Studiums sie geeignet sein könnten.

Die Einführungswerke unterscheiden sich grundsätzlich (1) darin, wo sie das Drama im Verhältnis zwischen der Literaturwissenschaft und der Theaterwissenschaft situieren, und (2) hinsichtlich ihrer theoretischen Voreinstellung: ob sie eine bestimmte theoretische Denktradition verfolgen (dialektisch, strukturalistisch, kommunikationstheoretisch) oder Kenntnisse poetologisch, historisierend, empirisch-kulturwissenschaftlich oder rein als Analysemethodik ordnen. Das Studienbuch bietet hier eine Metaebene an, um sich in diesem Wissen zurechtzufinden. Es stellt Bauelemente des Dramas für die Analyse vor, stellt Analysekategorien in ihren historischen Kontext und erklärt sie anhand von Beispielen im laufenden Text. Es leistet damit einen ersten Zugang zu anderen Problemfeldern, zur Vertiefung und Erweiterung von historischem Epochens- und Theoriewissen.

Gerade in jüngerer Zeit wurde das Feld durch Erkenntnisse aus der Theaterwissenschaft beeinflusst und bereichert. Dies ist zu berücksichtigen, zugleich aber sollte der Adressatenbezug nicht aus den Augen verloren werden: Das Studienbuch richtet sich als »Einführung in die Dramenanalyse« dezidiert an Studierende der Literaturwissenschaften und soll entsprechende Bedürfnisse bedienen. Die einbezogenen theaterwissenschaftlichen Aspekte werden also immer für die Textanalyse perspektiviert.

Das vorliegende Buch verdankt viel der unterstützenden Mithilfe meiner Arbeitsgruppe: Annika Guipain, Johann Horras, Lena Mittermüller, Lars Schwindling, bei den wichtigen Sondierungen zu Beginn des Projekts Lena Scheid und sowieso immer Brigitte Braun. Einen besonderen Anteil an der Fertigstellung des Buchs hat Christiane Dietrich, meine ›Sparringspartnerin‹ in der entscheidenden Phase. Meinem Kollegen Johannes Birgfeld danke ich für das engagierte Korrekturlesen. Seine profunden Kenntnisse der speziellen Formen des Gegenwartstheaters hätten noch mal einen ganz eigenen Band verdient gehabt.

Einleitung: »Drama«? Charakteristik einer Gattung

Als Einstieg lohnt sich die Überlegung, was eigentlich die Spezifität der dramatischen Gattung ausmacht. Man kann bei dem Befund ansetzen, dass das Kommunikationssystem im Fall des Dramas ein besonderes ist, denn in der Regel soll es auf einer Theaterbühne szenisch realisiert werden. Mit dem Medientransfer gehen spezifische Darstellungsbedingungen und Wirkungsmöglichkeiten einher.

Mit der Rezeptionsform der Theaterkunst hängt zusammen, dass man ihr gemeinhin eine größere Wirkung im Kontext gesellschaftlicher Prozesse zuschreibt als den meisten anderen Kunstformen. Denn bei einer öffentlichen Aufführung sind, anders als etwa beim Roman, die Rezipienten an einem Ort versammelt, so dass eine gemeinsame Reaktion möglich ist. Das Drama, das auf einer Bühne aufgeführt wird, lässt Kunst potentiell zu einem Gruppenereignis werden. Als solches kann es in sozialen Funktionszusammenhängen stehen. Man mag dabei an die antiken Ursprünge im Kontext religiöser Kulte denken, an theatrale Manifestationen höfischer Macht in der Frühen Neuzeit oder an die Nutzung des Theaters als didaktisches Mittel, sei es im barock-theologischen oder bürgerlich-aufklärerischen Sinn. Man kann sich auch vor Augen führen, wie das Theater für politische Agitation während der Französischen Revolution oder der Weimarer Republik eingesetzt wurde sowie als Propagandainstrument im Dritten Reich. Noch die Theaterprovokationen der 1970er Jahre machen deutlich: Das Theater mit den ihnen zugrundeliegenden Texten hat sich immer wieder als Indikator und Faktor sozialhistorischer Prozesse erwiesen.

Als Kunstform stehen Dramen (wie andere literarische Gattungen) zudem im Umfeld von ästhetischen Debatten und haben teil an literarhistorischem Wandel der Inhalte und Ausdrucksformen. Der Kunstbetrieb ist dabei als lebendiges System zu betrachten: Formkonventionen und Regeln ändern sich nicht nur in diachroner Perspektive, es kann auch in einer Zeit mit ihnen gespielt werden.

Die allgemeine Voraussetzung, sich bei der Interpretation eines Werks mit den gattungsspezifischen Formelementen auszukennen, gilt für alle Gattungen, womöglich aber für das Drama noch einmal in besonderem Maße. Denn in der Geschichte der Poetik sind gerade bei der dramatischen Gattung die Form-Debatten besonders intensiv geführt worden. Mit dem produktionsorientierten Argument, dass ein Drama bestimmte Regeln einhalten müsse, um auf der Bühne zu funktionieren (etwa aufgrund der notwendigen Verdichtung der Handlung auf einen bühnentauglichen Moment), wurde der Formgebung ein großes Gewicht beigemessen.

Festzuhalten ist, dass ein Drama ein sprachliches Kunstwerk mit spezifischer Gestaltungsweise ist, die sich vom Aufführungsgedanken herleitet und sich als

Gattungsform auch auf die Dramen auswirkt, die nie aufgeführt wurden oder sogar von vornherein als Lesedramen geschrieben wurden.

Was unterscheidet Dramen von Gedichten und Erzähltexten?

Seit früher Zeit hat man zu beschreiben versucht, was das Drama als Gattung ausmacht. Wenn Aristoteles das Wesen des Dramas mit der »Nachahmung von Handlung« beschreibt (*Poetik*, nach 335 v. Chr.) oder gut 2000 Jahre später August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809–11) den »dialogischen Charakter« des Dramas betont und Johann Wolfgang Goethe in eigenwilliger Verbindung von strukturellen und stimmungsbezogenen Kriterien die »persönlich handelnde« Form des Dramas gegen die »klar erzählende« des Epos und die »enthusiastisch aufgeregte« der Lyrik abgrenzt (*Naturformen der Dichtung*, 1819), so zielen sie trotz unterschiedlicher Akzentsetzung doch alle auf einen gemeinsamen Kern: Das Besondere der dramatischen Gattung ist die szenische Präsentation des Geschehens, das sich in direkten Gesprächen zwischen den handelnden Figuren entwickelt. Darauf verweist auch die Herkunft des Wortes, denn das altgriechische Wort δρᾶμα (*drâma*) bedeutet ›Handlung‹, wobei die darbietende Aktion mitgemeint ist: über handelnde Personen.

In der heutigen Literaturwissenschaft werden im Blick auf die Gattungstrias (Lyrik, Epik und Dramatik) **drei Abgrenzungskriterien** angeführt, um zu charakterisieren, was die wesentlichen Unterschiede sind (Burdorf 1997, S. 18 f.): das *Handlungskriterium* (hier im Sinne von *plot*: Gibt es eine sich entwickelnde Geschichte?), das *Medienkriterium* (Wie ist die Art der Darbietung?) und das *Redekriterium* (Wer spricht?). Mit dem Handlungskriterium lassen sich Dramen und Erzähltexte von Gedichten abgrenzen, die in der Regel keinen *plot* haben. Mit dem Medienkriterium lassen sich Dramen vor allem von Erzähltexten abgrenzen, die nicht aufgeführt werden, nur bedingt auch von Gedichten, die immerhin aufgrund ihrer lautlichen Qualität die Rezitation vor einem Publikum nahelegen. Das Redekriterium unterscheidet alle drei Gattungen voneinander: Im Drama sprechen die Figuren selbst (unvermittelt), im Gedicht nur der Sprecher (abstrakt bleibend oder auch als »lyrisches Ich«, wenn es durch Personalpronomina der ersten Person präsent ist), im Erzähltext Figuren und Erzähler (wobei der Erzähler, personal greifbar, sogar Teil der erzählten Welt sein kann oder eine abstrakte Erzählinstanz).

Es versteht sich von selbst, dass diese Unterscheidung idealtypisch gemeint ist, also nur den Kern der jeweiligen Gattung adressiert. Denn es gibt zahllose Sonderfälle, bei denen die Abgrenzung fragwürdig wird. Das Rollengedicht etwa kennt

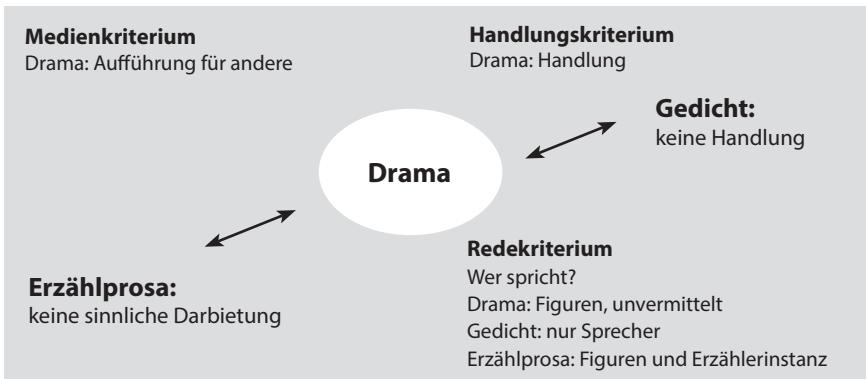


Abb. 1: Abgrenzung des Dramas von Lyrik und Erzählprosa

sowohl eine Handlung als auch sprechende Figuren, das epische Theater nach Brecht setzt bewusst distanzierende Erzählelemente ein.

Für die Dramenanalyse von besonderem Interesse ist das Medienkriterium, weil es deutlich macht, dass die Aufführung und damit die Existenz eines Publikums strukturell mitzudenken ist (Hinck 1980, S. 8), wobei dem Publikum unterschiedliche Funktionen zugewiesen sein können: Es kann als »passiver Beobachter« oder als »aktiver Partner« am Theatergeschehen teilhaben (Schößler 2012, S. 8 f.).

Wenn man einen Dramentext adäquat beschreiben will, kommt es neben der terminologisch sicheren Klassifizierung auch auf die historische Kontextualisierung an. So sollte man sich bewusst machen, für welche Präsentationsform und welche Adressatengruppe er geschrieben wurde und wann bzw. wo, also im Umfeld welcher Theaterkonventionen. Es gilt entsprechend, bei der Textanalyse auch eine medienbezogene und eine historische Komponente zu berücksichtigen.

Daraus ergibt sich die **Gliederung des Studienbuchs:**

Kapitel 1 liefert – sozusagen als Voraussetzung – einen Blick auf die Bedingungen der Theaterpraxis. Kapitel 2 schlägt die Brücke zum Text, indem die Kommunikationssituation beim Drama untersucht wird. Die folgenden beiden Kapitel richten sich auf Kernkompetenzen bei der dramenanalytischen Arbeit: Kapitel 3 widmet sich den allgemeinen Bauelementen eines Dramas, Kapitel 4 Beispielen der Dramaturgie und Dramenpoetik, um die historische Variabilität des Umgangs mit solchen Bauelementen aufzuzeigen. In Kapitel 5 geht es um Differenzierungen zwischen dramatischen Gattungen in Theorie und (literarischer) Praxis. Kapi-

tel 6 dient der Übersicht über literaturwissenschaftliche Beiträge zur Dramenanalyse. Den Abschluss des Bandes bildet ein Gastbeitrag zu einem neuen, aufstrebenden Feld: Benjamin Krautter stellt darin die aktuellen Entwicklungen der *Digital Humanities* im Bereich computergestützter Dramenanalyse vor.

Eine grundsätzliche Bemerkung zu **Geschlechterverhältnissen** sei noch vorausgeschickt: Wenn im Band das generische Maskulinum verwendet wird, dann mag man dabei durchaus eine kritische Markierung mitlesen. Die Geschichte des Dramas wurde von männlichen Akteuren und einem Diskurs dominiert, der Frauen keine gleichberechtigte Mitwirkung zugestand.

Hürden gab es für Frauen überall im Literaturbetrieb, im Fall der dramatischen Gattung aber noch mit zusätzlicher Schärfe. Aufgrund des Stellenwerts, den man beim Drama der Form zuwies, wurde von Dramatikern besonders mit Blick auf die Tragödie die höchste Kunstfertigkeit gefordert – was nicht selten als Ausschlusskriterium gegen schreibende Frauen ins Feld geführt wurde, denen das Bildungssystem lange nicht offenstand (vgl. Weiershausen 2004). Besonders im späten 18. und im 19. Jahrhundert wurde die soziale Geschlechterrolle mit Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, von Werktätigkeit und häuslich-familiärer Arbeit im Diskurs mit einem naturgegebenen ›Geschlechtscharakter‹ verbunden (vgl. Hausen 1976). Insgesamt dominiert in den historischen Quellen der Zeit die Auffassung, das zwar ›schöne‹, aber ›ungelehrte‹ Geschlecht könne sich seinen eher lebens- statt kunstbezogenen Ausdruck allenfalls in weniger streng regulierten Gattungen verschaffen, etwa dem Roman mit seinen Freiräumen zur ›Geschwäztigkeit‹ (vgl. z. B. Becker-Cantarino 1989; Bürger 1990).

Die Problematik des Geschlechterdiskurses zeigt exemplarisch, was Spielregeln im Kunstbetrieb bedeuten können, denn trotzdem gab es im 18. und 19. Jahrhundert eine beachtliche Dramenproduktion von Frauen (vgl. z. B. *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen* 2006; Colvin 2003). Die Autorinnen sahen sich aber gezwungen, besondere Strategien zu nutzen (vgl. Hahn 1991; Kord 1996): beispielsweise eine anonyme Veröffentlichung oder eine unter männlichem Pseudonym, eine legitimierende Rahmung durch ein wohlwollendes Herausgebervorwort, einen Stoff aus dem wirklichen Leben, einen betont didaktischen Nutzen oder religiösen Bezug (vgl. Kazmaier/Weiershausen 2016). Die Schwierigkeiten einer Teilhabe differierten allerdings je nach sozialem Stand und persönlichem Umfeld sowie dem angestrebten Tätigkeitsfeld (zur allgemeinen Situation von Frauen im geschichtlichen Überblick vgl. z. B.: *Geschichte der Frauen 1993–1995*; Bock 2000).

Beim Lesen der folgenden Ausführungen kann es ein aufschlussreiches Experiment sein, an die Stelle generisch maskuliner Formen (Dramatiker, Zuschauer,

Leser, Regisseur) testweise das weibliche Pendant einzusetzen. Die Leserin und der Leser mögen sich dabei fragen, in welchen Positionen (z. B. Autorin, Poetikerin oder Schauspielerin) und in welchen Epochen (z. B. Antike, Aufklärung oder Gegenwart) es genauso gut passt wie die maskuline Form, in welchen es irritierend und realitätsfremd wirkt und in welchen es Diskussionen öffnet, weil die geschlechterpolitischen Verhältnisse nicht so klar oder im Umbruch sind. In den Fällen, wo das feminine Genus widerständig klingt (z. B.: Poetiker und Poetikerinnen im 17. Jahrhundert), ist dies ein Signal für faktisch bestehende geschlechterbedingte Missverhältnisse: sei es durch den Ausschluss von Frauen von Bildungs- und Kultureinrichtungen oder sei es durch eine Traditionsbildung und Überlieferungspraxis, die kulturelle Beiträge von Frauen marginalisiert hat. Denn nicht nur auf der Produktionsebene wird gesellschaftliche Exklusion betrieben (vgl. Heydebrand/Winko 1995; Thurner 2010).

Erst durch die sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts (mit Anfängen in den 1980er Jahren) etablierende Frauenforschung wurden viele Autorinnen früherer Zeiten (wieder) entdeckt und Frauenliteraturgeschichten und -lexika veröffentlicht (vgl. z. B. *Deutsche Literatur von Frauen* 1988; *Autorinnen Lexikon* 2002; *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* 2003; Lehmstedt 2004; Schmid-Bortenschlager 2009; zur Gegenwart: *KLG-Extrakt: Schriftstellerinnen* 2018 ff.).

Das Desiderat geht dabei noch weiter, marginalisiert wird bekanntermaßen nicht nur auf der Basis des Geschlechts. Auf strukturelle Rassismen in der aktuellen Theaterlandschaft etwa reagieren Bestrebungen eines »postmigrantischen Theaters« (vgl. Kap. 4.4.4).