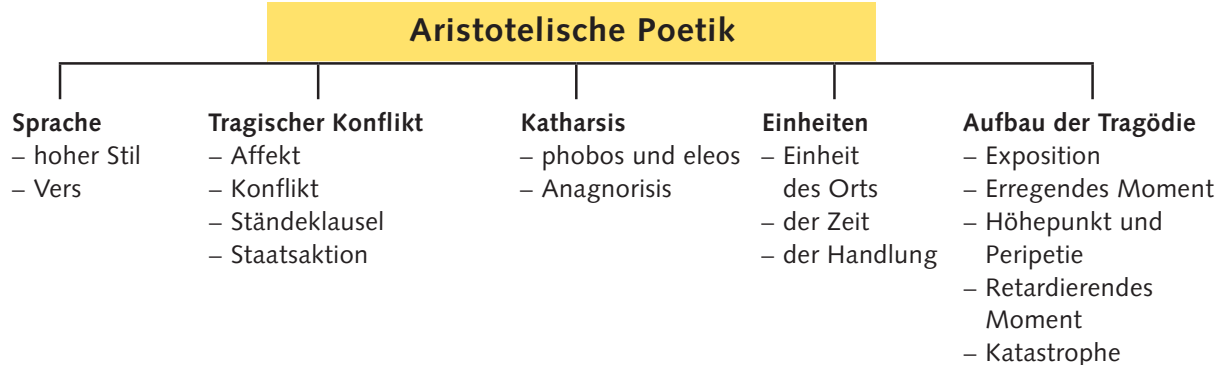
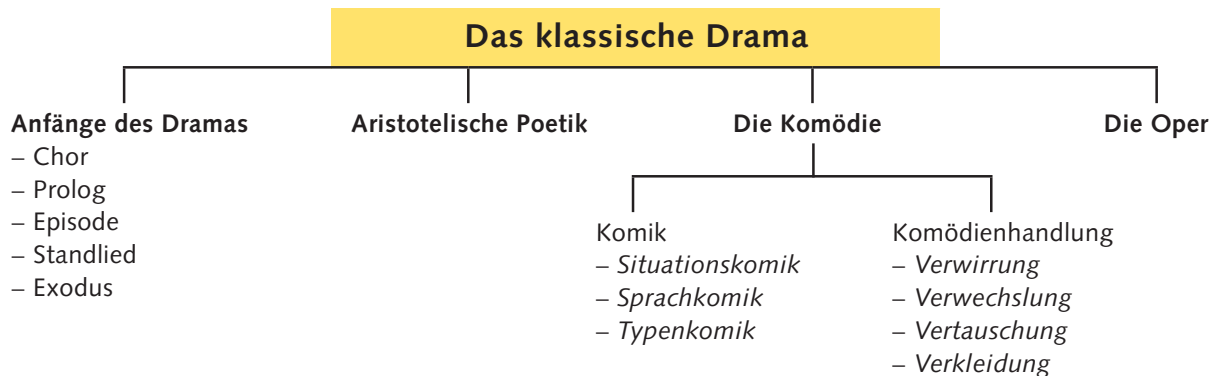
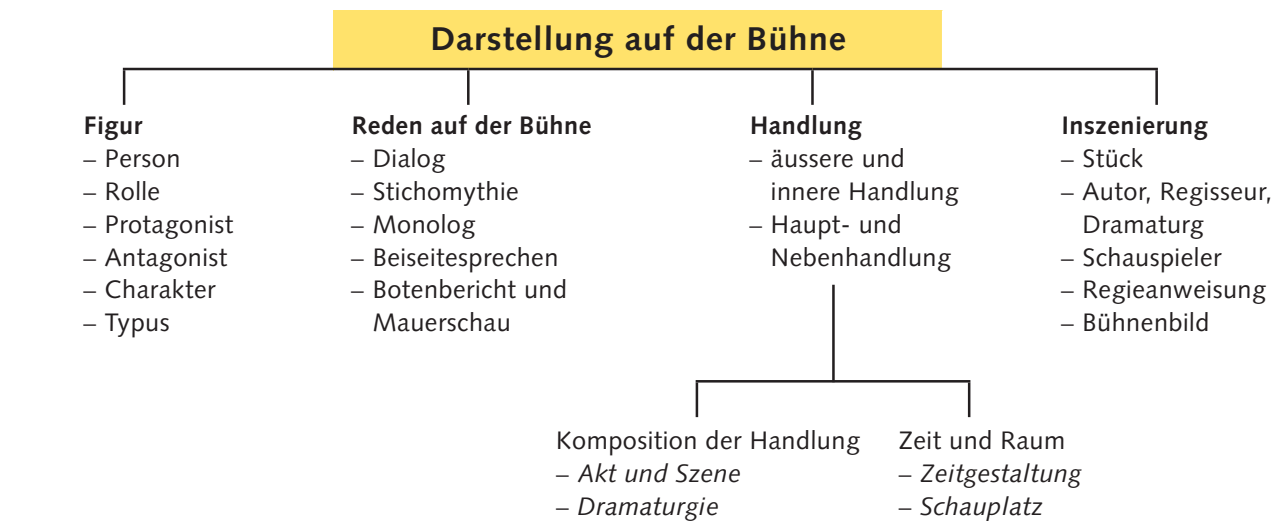


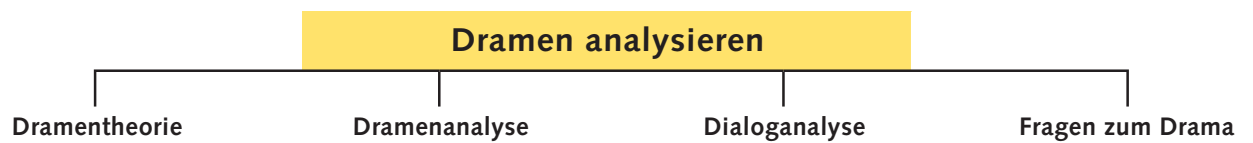
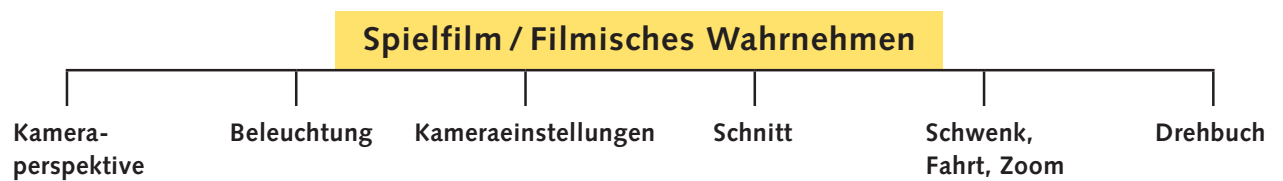
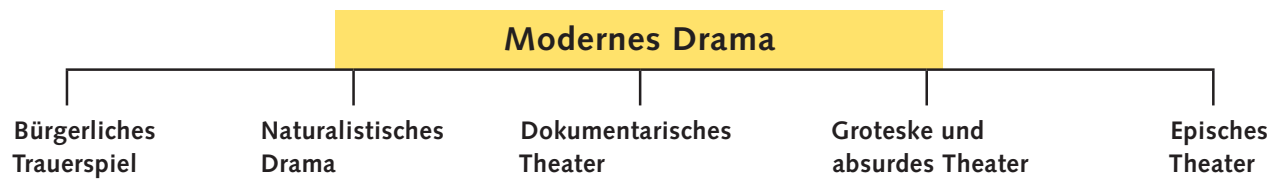


3. Dramatik



Übersicht





Eine Schritt-für-Schritt-Anleitung für das Verfassen eigener Dramen findet sich in Deutsch am Gymnasium 4: «Wege zur Literatur», S. 30–44.

Drama – Stück – Aufführung

Auch im alltäglichen Sprachgebrauch benutzen wir die Wörter «dramatisch», «tragisch» und «komisch». Als «dramatisch» bezeichnen wir üblicherweise einen Vorgang, der unser Herz rührt, unsere Gefühle aufwühlt, uns zum Weinen bringt. In der Dramentheorie haben diese Begriffe allerdings eine andere Bedeutung. Das griechische Wort «drama» bedeutet Handlung. Die Handlung eines Dramas wird auf der Bühne von Schauspielern dargestellt und besteht zu einem wesentlichen Teil aus Rede und Gegenrede.

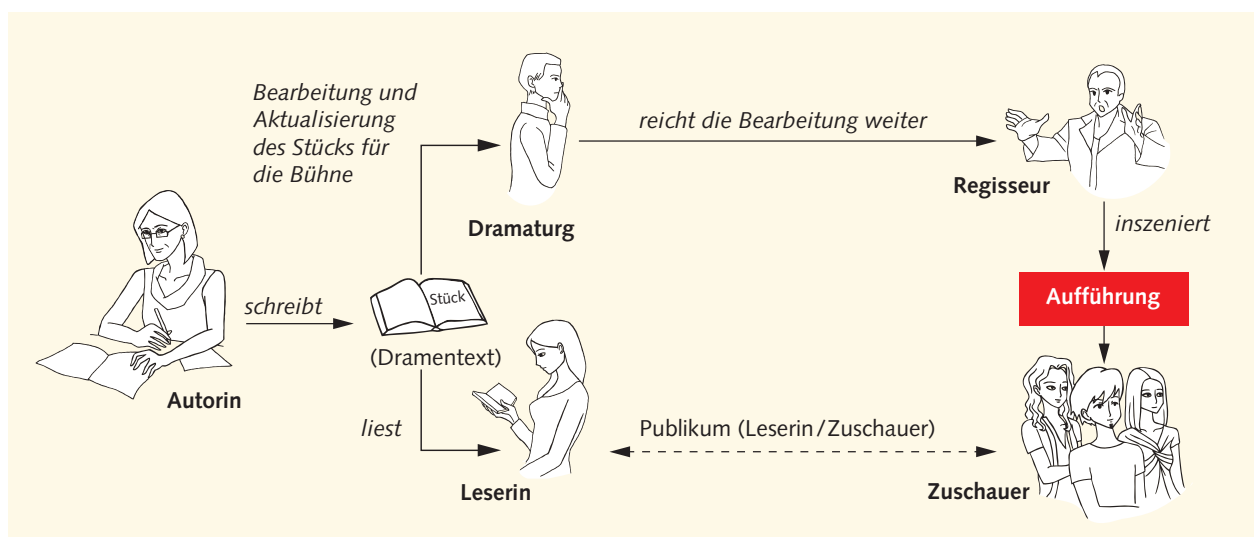
■ Oberbegriff und Untergattungen

Die Gattung der darstellenden Literatur heisst «Dramatik». Auch wenn es Dramen gibt, die geschrieben wurden, um sie zu lesen (sogenannte Lesedramen), bezeichnet der Begriff «Dramatik» jene Literatur, die aufgeführt wird. «Drama» ist also der Oberbegriff für jede Form von Theaterstücken. Ursprünglich kannte man nur zwei Formen von Dramen.

Drama (Stück)	
Tragödie deutsch: Trauerspiel	Komödie deutsch: Lustspiel
Die Tragödie befasst sich mit einer allgemeinmenschlichen Leidenschaft wie Liebe, Hass, Eifersucht, Rache, die einen Helden befällt und ihn in den Untergang (in die «Katastrophe») führt. Sie endet «tragisch» (siehe S. 80 ff.).	Die Komödie befasst sich mit einem alltäglichen Laster wie Geiz, Eitelkeit oder Hochmut, das von einem Typus verkörpert wird, der deswegen ausgelacht wird. «Komisch» handelt der Protagonist (siehe S. 84 f.).

■ Dramaturg und Aufführung

Ein Dramaturg bereitet die Stücke für die Aufführungen auf der Bühne vor. Viele Dramen müssen gekürzt oder ältere Dramen aktualisiert werden usw. Oder er schreibt z. B. Lesedramen oder auch Erzählungen in Spielvorlagen fürs Theater um. Die Umsetzung geschriebener Vorlagen auf der Bühne nennt man Inszenierung. Die Inszenierung wird von einem Regisseur vorgenommen.



Figur

Figuren sind das zentrale Element eines Dramas. Sie verkörpern Personen und spielen die Handlung, indem sie sich auf der Bühne bewegen und reden.

■ Figur – Person – Rolle

Im Theater wird die Handlung von Schauspielern aufgeführt. Dazu verkörpern diese eine Figur und spielen deren Rolle auf der Bühne.

Dramenfiguren sind oft historischen Personen nachempfunden. Doch die historische Person, z. B. Maria Stuart (1542–1587), und die Dramenfigur Maria Stuart (in Schillers Tragödie aus dem Jahre 1801) müssen nicht zwingend übereinstimmen. Die Dramenfigur ist eine Rolle, die auf der Bühne von einer Schauspieler*in gespielt wird. Weil Schauspieler auf der Bühne die Rollen der Figuren wie echte Menschen spielen, nennt man die dargestellte Figur im Drama (analog zu den Figuren in der erzählenden Prosa) ebenfalls «Person».

Figur	Die vom Autor erfundene Gestalt eines Dramas
Person (historische)	Die hinter der Dramenfigur stehende historische Person (besonders häufig in der Tragödie)
Person (dramatische)	Die innerhalb eines Dramas wie ein Mensch handelnde Figur
Rolle	Die von einem Schauspieler gespielte Handlung und gesprochene Rede der Figur

■ Protagonist und Antagonist

Die Hauptperson – den Helden – eines Dramas nennt man Protagonist. Häufig hat er einen Gegenspieler, den Antagonisten. Beide sind für den Fortgang der Handlung wichtig.

■ Charaktere

Protagonist und Antagonist sind in der Tragödie immer Charaktere. Charaktere besitzen in der Regel Affekte (Leidenschaften), die ihr Tun und Sprechen beeinflussen wie Eifersucht, Gier, Liebe, Rache, Stolz usw. Auch die Protagonisten von Komödien können Charaktere sein, sofern sie differenziert gestaltet sind. Protagonist und Antagonist sind genauer charakterisiert, haben mehr Auftritte und sprechen mehr als die Nebenpersonen. Manche Nebenfigur kann ebenfalls ein Charakter sein.

Merkmale von Charakteren

- Charaktere tragen einen unverwechselbaren Namen.
- Charaktere spielen die Haupthandlung eines Dramas.
- Charaktere haben eine Lebensgeschichte, ein Schicksal.
- Charaktere sind vielschichtig.
- Charaktere zeigen individuelle Eigenschaften.

■ Typen

Nebenfiguren oder Figuren, die nur eine bestimmte Eigenschaft verkörpern, nennt man Typen. Sie sind auf eine Funktion reduziert. Typen sind eindeutig und leicht erkennbar. Sie eignen sich gut, um menschliche Schwächen widerzuspiegeln, und kommen deshalb in der Komödie besonders häufig vor. Typen sind nur soweit beschrieben, dass man ihre Funktion erkennen kann: der Geizige, die Stolze, der Künstler, der gehörnte Liebhaber usw.

Oft tragen Typen nicht einmal einen eigenen Namen. Typen haben den Vorzug, bestimmte Eigenschaften besonders auffällig zu verkörpern, was in der Wirklichkeit selten oder gar nicht vorkommt. Sie wirken dadurch komisch oder übertrieben.

Charakter – Typus

Oft erkennt man bereits anhand der Personenliste, die jedem Theaterstück vorangestellt ist, ob Charaktere oder Typen zu erwarten sind:

Charaktere in Shakespeares «Macbeth»	Typen in Dürrenmatts «Der Besuch der alten Dame»
Personen – DUNCAN (König von Schottland) – MALCOLM und DONALBAIN (seine Söhne) – MACBETH und BANQUO (die Anführer des königlichen Heeres) – MACDUFF, LENNOX und CAITHNESS (schottische Edelleute) – LADY MACBETH – LADY MACDUFF – Eine Kammerfrau der Lady Macbeth	Personen – CLAIRE ZACHANASSIAN (geborene Wäscher) – Ihre Gatten VII–IX – Der Butler – Toby, Roby, Koby, Lobby – ILL – Seine Frau, seine Tochter, sein Sohn – Der Bürgermeister – Der Pfarrer – Der Lehrer – Der Arzt – Erster, zweiter, dritter, vierter Bürger – Erste Frau, zweite Frau

In Shakespeares Tragödie «Macbeth» treten fast ausschliesslich Charaktere auf. Nur die Kammerfrau ist ein Typus. Bei Dürrenmatts Komödie verhält es sich gerade umgekehrt. Nur Claire Zachanassian und ihr Gegenspieler Ill sind Charaktere. Ihre Gatten, die Diener und auch die städtischen Behörden sind Typen.

■ Figuren im modernen Drama

Moderne Autoren stellen nicht das Allgemeine, Typische einer dramatischen Figur in den Mittelpunkt, sondern arbeiten die Individualität der dramatischen Person heraus. Die Figur agiert nicht entsprechend einem bekannten und erwarteten Verhaltensmuster. Vielmehr wird der Frage nachgegangen, welche individuellen Besonderheiten das Handeln einer Figur bestimmen.

Dea Lohers (geboren 1964) Stück «Tätowierung» geht der Frage nach, warum eine von ihrem Vater missbrauchte junge Frau, Anita, sich auch nach dem Auszug aus dem Elternhaus nicht von ihrem Vater lösen kann. Dabei steht Anita im Mittelpunkt – im Gespräch mit ihrem Verlobten, mit der Mutter, der Schwester. Alle Dialoge weisen darauf hin, dass sich Anita aufgrund ihrer psychischen Prägung gar nicht anders verhalten kann, als sie sich eben verhält.

Charakterisierung von Figuren

Damit die Figuren im Drama lebendig werden, stattet sie der Autor mit möglichst unverwechselbaren und authentischen Merkmalen aus.

Charakterisiert werden unter anderem:		
Geistige und charakterliche Eigenschaften (wie Klugheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit)	Körperliche Eigenschaften (wie Schönheit, Hässlichkeit, Stärke)	Äussere Umstände und soziale Verhältnisse (wie Herkunft, Familie, Reichtum)
Man unterscheidet zwischen:		
der Figur zugeschriebenen Eigenschaften körperlicher und geistiger Natur	moralischen Verhaltensweisen der Figur	Sympathie, Antipathie, Faszination oder Mitgefühl weckenden Verhaltensweisen und Eigenschaften der Figur

Charakterisierung im Drama

Man unterscheidet zwischen auktorialer und figuraler Charakterisierung.

Auktoriale Charakterisierung (Autor → Zuschauer)	Figurale Charakterisierung (Figur → Zuschauer)
Beschreibung der Figur in Nebentexten (wie Regieanweisung und durch sprechende Namen)	Figur erklärt sich im Dialog und insbesondere in Monologen selbst (Charakterisierung durch andere Figuren im Dialog in An- oder Abwesenheit der Figur)

Frau John, über die Mitte der Dreissig hinaus, und das blutjunge Dienstmädchen Piperkarcka sitzen am Mitteltisch. Die John, den Oberkörper weit über den Tisch gelehnt, redet lebhaft auf das Dienstmädchen ein. Die Piperkarcka, dienstmädchenhaft aufgedonnert, mit Jackett, Hut und Schirm, sitzt aufrecht. Ihr hübsches rundes Lärchen ist verweint.

(Gerhart Hauptmann, *Die Ratten*, Anfang, Regieanweisung)

In der Regieanweisung (siehe S. 77) gibt Hauptmann eine auktoriale Charakterisierung zweier Figuren. Sie enthält Angaben zu äusseren Merkmalen (z. B. «über die Mitte der Dreissig hinaus»), zu Verhaltensweisen (z. B. «den Oberkörper weit über den Tisch gelehnt») und zu sozialer Zugehörigkeit (z. B. «dienstmädchenhaft aufgedonnert»).

Fremddarstellung:	Selbstdarstellung:
Direkte Charakterisierung (Was andere über eine Person aussagen.)	Indirekte Charakterisierung (Was eine Person selbst äussert, welche Werte sie vertritt, wie sie sich verhält und welche Gewohnheiten sie hat.)

Reden auf der Bühne

Die Dramenhandlung besteht zur Hauptsache aus Gesprächen der Figuren untereinander (Dialog) oder einer Figur mit sich selber (Monolog). Das Reden auf der Bühne ist der wichtigste Bestandteil eines Dramas.

■ Dialog

Dialoge finden zwischen zwei oder mehreren Figuren statt. Die Aussage einer Figur entspricht dabei einer sprachlichen Handlung, die die Reaktion einer anderen Figur provoziert. Der Dialog

- treibt die Handlung voran,
- charakterisiert die Figuren (figurale Charakterisierung, siehe vorangehende Seite),
- gibt Auskunft über die Handlungsmotive und Beweggründe der Figuren.

Varianten von Dialogen

Dialog ist nicht gleich Dialog. Dialoge verfolgen ganz unterschiedliche kommunikative Absichten:

- Sachliches Gespräch
- Entscheidungsfindung
- Enthüllung
- Streit
- Einschüchterung
- Aneinandervorbeireden

■ Stichomythie

Eine besondere Form des Dialogs ist die sogenannte Stichomythie. Rede und Gegenrede wechseln in sehr schneller Folge ab. Die Gesprächspartner sprechen oft nur eine Zeile oder sogar noch weniger. Dabei fallen sie einander ins Wort oder nehmen einen Gedanken des anderen auf, um ihn selber zu Ende zu sprechen. Die Stichomythie ist ein Spannungselement. Sie dient dazu, einen Höhepunkt anzukündigen. Im Beispiel will Graf Lerma Carlos' Vertrauen in seinen Freund Posa untergraben.

CARLOS. *Von wem
ist denn die Rede?*
LERMA. *Marquis Posa –*
CARLOS. *Nun?*
LERMA. *Wenn etwa mehr, als jemand wissen darf,
Von Eurer Hoheit ihm bewusst sein sollte,
Wie ich beinahe fürchte –*
CARLOS. *Wie Sie fürchten?*
LERMA. *– Er war beim König.*
CARLOS. *So?*
LERMA. *Zwo volle Stunden
Und in sehr heimlichem Gespräch.*
CARLOS. *Wahrhaftig?*
LERMA. *Es war von keiner Kleinigkeit die Rede.*
CARLOS. *Das will ich glauben.*
LERMA. *Ihren Namen, Prinz,
Hört' ich zu öftern Malen.*
CARLOS. *Hoffentlich kein schlimmes Zeichen.*
(Friedrich Schiller, Don Carlos, V. 3527–3537)

■ Monolog

Der Monolog ist neben dem Dialog der Hauptbestandteil des Dramas. Ausgehend von den Funktionen, die Monologe für die Handlung haben, kann man folgende Arten von Monologen unterscheiden.

Varianten von Monologen:

- Die Figur charakterisiert sich selbst (figurale Charakterisierung, siehe S. 69).
- Die Figur ringt um eine Entscheidung (sogenannter Reflexionsmonolog).
- Die Figur kommentiert eine Handlung.
- Die Figur äussert Gefühle, meistens die innere Zerrissenheit.
- Die Figur appelliert an das Publikum.

■ Beiseitesprechen

Eine besondere Form des Monologs ist das Beiseitesprechen. Zwar sind andere Figuren auf der Bühne anwesend, das Gesagte ist aber nicht für sie bestimmt. Das Beiseitesprechen ist eine Möglichkeit, das Publikum über Gedanken, Gefühle oder Handlungsabsichten der sprechenden Person zu informieren.

■ Botenbericht und Mauerschau

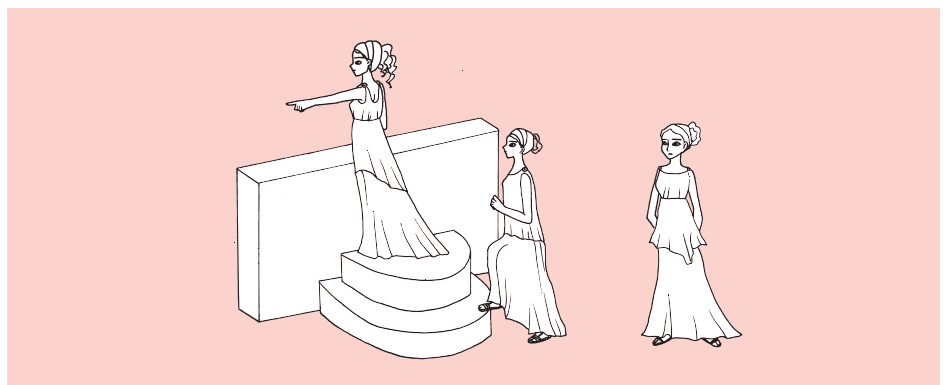
Auf der Bühne gibt es zwei Redeformen, die sich auf eine Handlung beziehen, die nicht zu sehen ist oder vorher stattgefunden hat.

Botenbericht

Der Botenbericht ermöglicht es, wichtige Informationen auf die Bühne zu bringen. Boten berichten von einem Geschehen, das anderswo oder früher stattgefunden hat. Sie informieren die Personen mittels mündlicher oder schriftlicher Mitteilung (z. B. durch einen Brief). In antiken Dramen war der Botenbericht wesentlich, weil so die Einheit des Ortes gewährleistet werden konnte (siehe S. 83).

Mauerschau

Bei der Mauerschau oder Teichoskopie beobachtet eine Person (oder betrachten mehrere Personen) auf der Bühne ein zeitgleich ablaufendes Geschehen ausserhalb der Bühne, das das Publikum nicht sehen kann. Mit der Teichoskopie lässt sich ein wichtiges Geschehen (z. B. eine Schlacht) in die Handlung integrieren, ohne dass es auf der Bühne inszeniert werden muss. Die Mauerschau hat also in etwa die Funktion eines Fussballmoderators am Radio.



→ Checkliste: Analyse der Redesituationen im Drama (Dialoganalyse) siehe S. 104 f.

Handlung

Die Handlung eines Dramas entsteht zur Hauptsache in der Rede und der Gegenrede der Personen. Gotthold Ephraim Lessing spricht im 38. Stück der «Hamburgischen Dramaturgie» von einer «Verknüpfung von Begebenheiten» zu einem zusammenhängenden Geschehensablauf.

■ Elemente der dramatischen Handlung

Das vorherrschende Element der Dramenhandlung ist die Rede, also die gesprochene Sprache, im Gegensatz zur erzählenden Sprache der Epik. Die Rede bringt auch Vorgänge im Inneren der Personen (wie Gefühlsregungen) auf die Bühne. Flankiert wird das Sprechen durch drei Elemente:

- Gestik, Mimik, Körperhaltung, Gangart der Figur (Die Figur kann beispielsweise auf der Bühne weinend zusammenbrechen.)
- Auf- und Abtritt der Figur (Die Häufigkeit der Präsenz einer Figur auf der Bühne entscheidet beispielsweise über deren Wichtigkeit für die Zuschauer.)
- Einzelhandlungen der Figur (Die Tätigkeiten der Figur – z. B. mit einem Dolch drohen – begleiten die Rede und die Körpersprache.)

■ Sichtbare – unsichtbare Handlung

Im Drama ist die Handlung üblicherweise sichtbar bzw. hörbar. Die sichtbare Handlung ist die sogenannte «Aktion». Neben der sichtbaren äusseren gibt es eine innere Handlung. Ausserdem tragen in den meisten Dramen auch Geschehnisse zur Handlung bei, die nicht gezeigt werden, die aber für die Dramenhandlung wichtig sind.

Äussere Handlung	Auf der Bühne sichtbare und hörbare Handlung oder berichtetes Geschehen: die «Aktion»
Innere Handlung	Vorgänge und Entwicklungen im Inneren der Figuren (Gefühlsregungen, Handlungsabsichten usw., die für ihre Handlungen wichtig sind)
Offene Handlung	Auf der Bühne sichtbare Handlung. (Die Handlung eines Dramas ist überwiegend offene Handlung.)
Verdeckte Handlung	Auf der Bühne nicht sichtbare Handlung. (Sie wird dem Zuschauer im Dialog oder durch Botenbericht oder Teichoskopie vermittelt.)

■ Haupt- und Nebenhandlung

Haupthandlung	Dreht sich um die Protagonisten (in der Tragödie immer Staatsaktion, siehe S. 81)
Nebenhandlung	Dreht sich um die Nebenfiguren (erklärt oder kontrastiert die Haupthandlung)

In Kleists Lustspiel «Amphitryon» spiegelt das Schicksal des Dieners Sosias dasjenige seines Herrn Amphitryon. Beide erleiden dasselbe Unglück: Ihre Frauen betrügen sie ungewollt mit einem Doppelgänger von ihnen. Während allerdings die Nebenhandlung um Sosias komisch ist und gut ausgeht, endet die Haupthandlung um Amphitryon tragisch.

Komposition der Handlung (Dramaturgie)

Die Komposition von einzelnen Handlungsschritten zu einer Dramenhandlung entscheidet über das Tempo und die Spannung des Dramas. Man nennt das Dramaturgie. Die Dramaturgie ist die sinnvolle, abwechslungsreiche und glaubwürdige Anordnung der Dramenhandlung.

■ Akt und Szenen

Die einzelnen Handlungsschritte baut der Dramenautor zu einer Dramenhandlung zusammen. Er teilt sie auf in Akte und Szenen.

Akt (deutsch: Aufzug)	Jeder der traditionellen fünf Akte hat eine genau definierte Aufgabe (siehe S. 80).
Szene (deutsch: Auftritt)	Jede Handlungseinheit innerhalb eines Aktes nennt man Szene. Eine Szene wird in der Regel durch den Auf- oder Abtritt einer oder mehrerer Figuren begrenzt.

Für Zitate aus Dramen gibt es eine konventionelle Zitierweise:
Akte werden in römischen, Szenen in arabischen Ziffern wiedergegeben –
II.5 bedeutet also: 2. Akt, 5. Szene bzw. 2. Aufzug, 5. Auftritt.

Moderne Dramen verzichten häufig auf die Akteinteilung. Sie gliedern ihr Stück nur in Szenen.

■ Dramaturgische Grundsätze

Die Herausforderung für den Dramenautor liegt darin, eine Abfolge der Szenen zu finden, die dem Zuschauer die Gesamthandlung glaubwürdig, nachvollziehbar und unterhaltsam vor Augen führt. Aus ganz praktischen Gründen (eingeschränkte Bühnentechnik, ein auf die Schauspieltruppe begrenztes Personal, auf maximal etwa drei Stunden beschränkte Aufführungszeit) kann der Autor eine Geschichte nie von Anfang bis zum Ende dramatisch fassen. Er muss geeignete Episoden auswählen und sie sinnvoll anordnen.

Grundsätze der Handlungskomposition			
Figurenkonstellation	Konzentration	Auswahl	Gliederung
Die Bedeutung einer Figur lässt sich nur aus der Beziehung zu anderen Figuren erkennen.	Nur die Schwerpunkte einer Geschichte können auf der Bühne dargestellt werden.	Zur Darstellung wählt der Autor bestimmte Einzelhandlungen aus.	Die Gesamthandlung muss er in Segmente zerlegen, die repräsentativ für das Ganze sind.

■ Dramatische Ironie

Manche Dinge wissen die Zuschauer, aber die Figuren nicht. Diesen Unterschied nennt man tragische oder dramatische Ironie. Die Figur handelt deshalb vielleicht nicht so, wie man es als Zuschauer erwarten würde. Daraus können Verwechslungen und/oder Komik entstehen. Die dramatische Ironie ist ein wichtiges Spannungselement der Tragödie bzw. Ursache von Situationskomik in der Komödie.

Zeit und Raum

Die gezeigte Handlung repräsentiert die Wirklichkeit. Allerdings entspricht weder die Dauer der Aufführung der Dauer der Handlung noch der Bühnenraum dem Handlungsort. Zeit und Ort haben im Drama vorwiegend symbolische Bedeutung.

■ Zeitgestaltung im Drama

Die dramatische Handlung zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben der handelnden Figuren. Es ist also entscheidend, welchen Handlungszeitpunkt der Dramenautor wählt. Er legt die zeitliche Gestaltung insbesondere in folgenden Einzelheiten fest:

Zeitgestaltung im Drama		
Das Verhältnis von Spielzeit (Dauer der Aufführung) und gespielter Zeit (Dauer der Handlung)	Aufeinanderfolge der Handlungsschritte bzw. Abweichen davon durch Zeitsprünge, Unterbrechungen usw.	Simultaneität (gleichzeitige Darstellung von verschiedenen Handlungsschritten)

Auf die Darstellung des Stoffes bezogen ergeben sich noch weitere Vorentscheidungen:

- Wann, allenfalls zu welcher Jahreszeit spielt die Handlung?
- Welche historische Epoche bildet den Rahmen der Handlung?
- Welcher Ausschnitt aus der Handlung wird dargestellt? Wie lange dauert er?

Aus der zeitlichen Situierung einer Dramenhandlung können sich symbolische Bedeutungen ergeben. Spielt ein Drama etwa zur Zeit der Französischen Revolution wie beispielsweise Arthurs Schnitzlers «Der grüne Kakadu», rechnet der Zuschauer von sich aus mit revolutionären Aufrufen. Ähnliches gilt für Dramen, die an einem besonderen Tag (wie z. B. Weihnachten) spielen.

■ Schauplatz

Die Theaterbühne bietet verhältnismässig wenige Möglichkeiten der Raumgestaltung. Es ist beispielsweise nicht möglich, einen freien Himmel zu simulieren. Die Ausstattung des Bühnenbildes deutet deshalb den gemeinten Raum, den Schauplatz, immer nur an – das heisst, der Schauplatz wird «stilisiert». Oft weiss man sogar nur aus der Regieanweisung, wo die Handlung spielt, beispielsweise in Gerhart Hauptmanns «Vor Sonnenaufgang», das im Kohlebergbaurevier spielt. Auf der Bühne allerdings befindet man sich im Wohnzimmer der Familie Krause.

Wenn Faust sich auf seinen Osterspaziergang macht (Goethe, «Faust I»), ist weder Ostersonntag noch Morgen noch schönes Wetter, und er spaziert nicht im Freien. Der Osterspaziergang kann auf der Bühne nur symbolisch angedeutet werden.

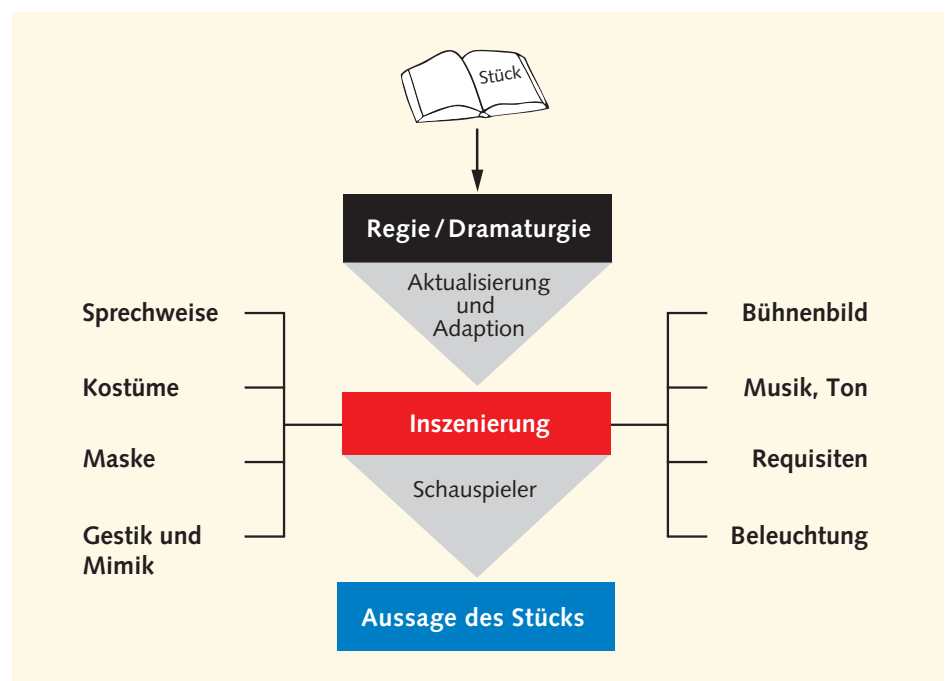
Spaziergang	Symbolraum: Die Bühne symbolisiert den Schauplatz «Vor dem Tor» (Titel der Szene)
Morgen	Symbolzeit: Frische, Unverbrauchtheit
Ostersonntag	Tag der Auferstehung Christi (Symbol für Neuanfang, Frühling für Wiederbelebung)

Inszenierung

Die Inszenierung eines Dramas ist immer auch eine Interpretation des dramatischen Textes, bei der verschiedene Gestaltungselemente ineinandergreifen. Zu den Aufgaben der Regie gehören (in Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen) die Proben mit den Schauspielerinnen und den Schauspielern, die Festlegung des Bühnenbildes, der Kostüme, der Requisiten und der Technik (Licht und Ton).

■ Stück – Inszenierung – Aussage

Vom Stück bis zur Aufführung auf der Bühne fallen viele Einzelentscheidungen. Der Text des Stücks muss für die Bühne aufbereitet werden. Das Stück erhält durch die Aufbereitung und die Inszenierung eine Aussage.



■ Autor – Regisseur – Dramaturg

Von Ausnahmen abgesehen ist es nicht der Dramenautor, der sein Drama inszeniert, sondern ein Regisseur. Dieser wiederum ist nicht bei jeder Aufführung anwesend, um nach dem Rechten zu sehen. Er delegiert diese Aufgabe an einen Dramaturgen.

Autor	Verfasst das Drama.
Regisseur	Studiert mit den Schauspielern das Stück ein, gibt Anweisungen zur Umsetzung des Textes auf der Bühne, entscheidet über die Aktualisierung der Vorlage und über die Aussage der Inszenierung.
Dramaturg	Quasi die rechte Hand des Regisseurs. Assiiert dem Regisseur, überwacht die Umsetzung von dessen Anweisungen, ist bei den Aufführungen anwesend. Häufig adaptiert der Dramaturg ein Stück für die aktuelle Inszenierung, d. h. er kürzt, schreibt um, ändert allenfalls sogar ab.

■ Uraufführung – Erstaufführung – Premiere

Uraufführung

Wird ein Drama zum allerersten Mal überhaupt auf einer Bühne aufgeführt, bezeichnet man dies als die Uraufführung. Das Datum der Uraufführung und das Datum des Erstdrucks des Dramas können beträchtlich voneinander abweichen.

Erstaufführung

Wird ein Drama in einem Land oder einem Sprachraum zum ersten Mal aufgeführt, spricht man von Erstaufführung, z. B. Schweizer Erstaufführung oder deutschsprachige Erstaufführung.

Premiere

Die erste Aufführung einer neuen Inszenierung eines Dramas an einem Theater nennt man Premiere.

■ Schauspieler

Die Darstellung einer Bühnenfigur durch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin geschieht vor allem durch den Einsatz des Körpers und der Stimme.

Bewegung (im Raum und im Verhältnis zu den anderen Figuren)	Faust und Margarete begegnen sich zum ersten Mal. Der Text hat nur vier Verse, doch die Bewegung der Figuren wird eingesetzt, um «Liebe auf den ersten Blick» darzustellen.
Gestik (Körperhaltung, Bewegung der Arme und Hände)	Margarete, die aus einfachen Verhältnissen stammt, findet ein Kästchen mit Schmuck, das ihr Faust und Mephisto in den Schrank gestellt haben. Ihre Überraschung drückt sie durch Gestik aus.
Mimik (Mienenspiel des Gesichts)	Gretchen leidet unter den Einflüsterungen des bösen Geistes. Ihr Gesichtsausdruck verfinstert sich.
Sprechweise	Gretchen sitzt in ihrer Stube allein am Spinnrad. Sie redet über ihre Liebe zu Faust. Ihr Ton wechselt von traurig zu leidenschaftlich erregt.
Maske	«Verkleidung» der Schauspielerin, die Gretchen spielt. Zur Maske gehören die Kostümierung, die Frisur, die Schminke.

(Beispiele nach Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*)

■ Regieanweisung

Regieanweisungen sind der Teil des Dramentextes, der nicht von den Figuren gesprochen wird, sondern Angaben zur Inszenierung enthält, sich also an den Regisseur und den Dramaturgen richtet. Deshalb nennt man sie auch «Nebentext». In der Regel sind Regieanweisungen kursiv (und kleiner) gedruckt, damit man sie von den Sprechtexten unterscheiden kann. Sie enthalten unter anderem Informationen

- zum Bühnenbild und zur Szenenausstattung
- zu **Licht- und Toneffekten**
- zum **Aussehen und zum Kostüm (Maske) der Schauspieler**
- zum **Verhalten und zu den Bewegungen der Schauspieler** (z. B. an wen sich ihre Rede richtet, ihre Auf- und Abgänge)
- zu **Spiel- und Sprechweise**

Erster Akt

Ein gemütlich und geschmackvoll, aber nicht luxuriös eingerichtetes Zimmer. Rechts im Hintergrund führt eine Tür in das Vorzimmer; eine zweite Tür links im Hintergrund führt in Helmers Arbeitszimmer. Zwischen diesen beiden Türen ein Piano. Links in der Mitte der Wand eine Tür und weiter nach vorn ein Fenster. [...] Teppich durchs ganze Zimmer. Im Ofen ein Feuer. Wintertag.

Im Vorzimmer klingelt es; gleich darauf hört man, wie geöffnet wird. Nora tritt vergnügt trällernd ins Zimmer; sie hat den Hut auf und den Mantel an und trägt eine Menge Pakete, die sie rechts auf den Tisch niederlegt. Sie lässt die Tür zum Vorzimmer hinter sich offen, und man gewahrt draussen einen Dienstmann [...].
 NORA. Tu den Tannenbaum gut weg, Helene. Die Kinder dürfen ihn jedenfalls erst heut Abend sehen, wenn er geputzt ist. *(Zum Dienstmann, indem sie ihr Portemonnaie hervorzieht.)* Wie viel –?

(Hendrik Ibsen, Nora oder ein Puppenheim, 1879)

■ Bühnenbild

Das Bühnenbild oder die Kulisse ist das, was der Zuschauer auf der Bühne sieht, also die Anordnung der Aufbauten, die Möblierung und die Requisiten. Zum Bühnenbild zählt man auch die Beleuchtung der Bühne.



Die Anfänge des Dramas

Das Theaterspielen entstand im antiken Griechenland. Wenn auch die genaue Herkunft der griechischen Tragödie nicht exakt nachzuweisen ist, so dürfte doch feststehen, dass sie im Zusammenhang mit dem Kult des Fruchtbarkeitsgottes Dionysos entstanden ist.

■ Der Stoff des antiken griechischen Dramas

Der Stoff der Dramen entstammt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – dem Mythos. Er schöpft also aus den Abenteuern der Götter und Helden der Sagenwelt. Dem Inhalt nach sind die Tragödien dem Publikum schon vor der Aufführung bekannt. Die Herausforderung für den Dichter bestand darin, einzelne Handlungen zu verflechten, Nebenfiguren ins Zentrum zu rücken, die Konflikte für das Publikum anschaulich und das Leiden und Ertragen von Schicksalsschlägen erlebbar zu machen.

Zwischen dem Drama und der Polis, dem Staatswesen, bestand eine enge Wechselwirkung. Was sich auf der Bühne abspielte, war nicht blosse Zeremonie oder Unterhaltung, sondern enthielt Probleme, die die Stadt und deren Bewohner angingen.

Die Entwicklung von Tragödie und Komödie aus dem Dionysoskult

Athen feierte seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. einen Kult zu Ehren des Gottes Dionysos. Im Mittelpunkt dieser Feierlichkeiten stand ein Wettkampf der Tragödiendichter. Als Kontrast zu den Tragödien wurden Satyrspiele aufgeführt, also heitere Stücke um Satyrn (halbmenschliche Walddämonen), die sich um Dionysos scharen. Daraus hat sich vermutlich die Komödie entwickelt.

■ Der Chor

Der Chor bildet die Gegenposition zur Handlung. Er kommentiert die dramatische Handlung, deutet und wertet sie als «idealisierter Zuschauer». In späteren Dramen greift er auch in den Vorgang selbst ein.

Die Aufgaben des Chors im antiken Drama waren:

- Dialog zwischen Chorführer und Chor
- Rolle eines Refrains
- Rolle des Mahners und Warners
- Stimme des Publikums

■ Der Aufbau der antiken Dramen

Ursprünglich gab es im antiken griechischen Drama nur eine handelnde «Person»: den Chor. Erst allmählich löste individuelles Sprechen den Chor ab, zuerst durch die Trennung von Chor und Chorführer. Später kamen dann mehrere Schauspieler dazu. Im Laufe der Entwicklung kristallisierten sich folgende vier dramatische Elemente heraus:

Prolog	und Einzugslied (griechisch Parodos) des Chors
Episoden	die einzelnen Handlungsteile zwischen den Chorliedern
Standlieder (griechisch Stasimon)	des Chors, die jede Episode abschliessen
Exodus	der Abgesang des Chors am Schluss der Handlung

Die aristotelische Poetik

Seinen Ursprung hatte das Drama in der griechischen Antike. In dieser Zeit entstand auch der erste Versuch einer systematischen Beschreibung der dramatischen Kunst: Aristoteles' (384–322 v. Chr.) «Poetik» (um 335). Die aristotelische Poetik hat bis in die Gegenwart hinein die Diskussionen über Ziel und Wirkung von Dramen beeinflusst.

■ Die Elemente der aristotelischen Tragödie

Die klassische Tragödie, die bis ins 19. Jahrhundert Modell war, hat als Erster Aristoteles beschrieben. Grundlegend bis heute ist seine Poetik. In ihrem Kern ist sie eine Theorie der Tragödie.

Folgende Merkmale kennzeichnen die Tragödie:

Mythos (Handlungszusammenhang); siehe S. 72 f.

Ethe (Charaktere); siehe S. 67 f.

Lexis (Sprache / Rede); siehe S. 70 f.

Diánoia (Gedanke / Absicht); siehe S. 75

Opsis (Schau / Inszenierung); siehe S. 75 ff.

Melopoía (Gesang / Musik)

In ihren Anfängen wurden Tragödien als Gesangsspiele aufgeführt. Daraus erklärt sich auch die grosse Bedeutung des Chors; siehe S. 78.

Die Tragödie ist Nachahmung [Mimesis] einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Grösse, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewendet werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer [eleos] und Schaudern [phobos] hervorruft und hierdurch eine Reinigung [katharsis] von derartigen Erregungszuständen bewirkt.

(Aristoteles, Poetik, Griechisch / Deutsch, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart (Reclam) 1982, S. 19)

Bestandteile einer Tragödie

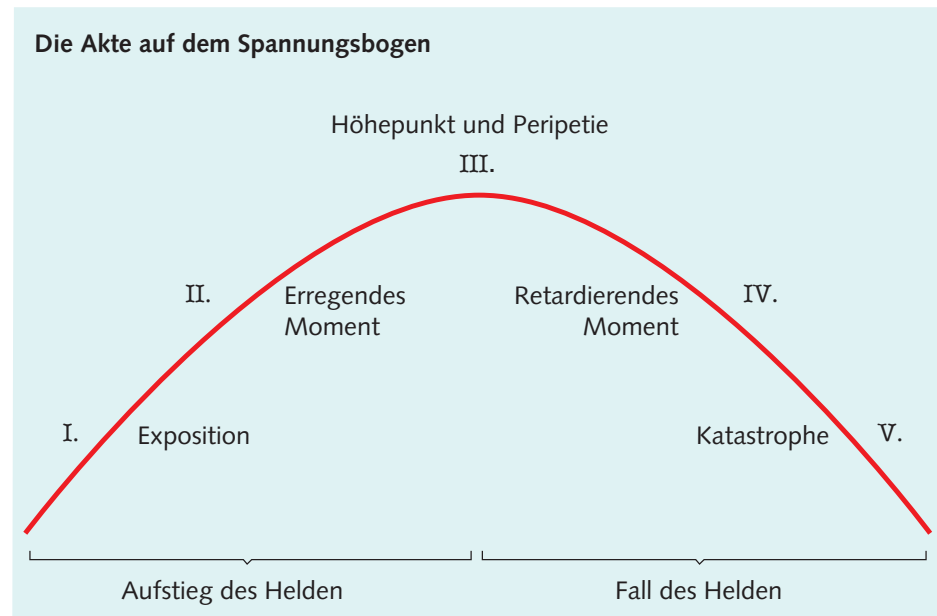
Die Bestandteile einer Tragödie sind gemäss Aristoteles:

- Eine «geschlossene Handlung» (Spannungsbogen); siehe S. 80
- Eine Handlung von «bestimmter Grösse» (was Auswirkung auf die Herkunft der Protagonisten [Ständeklausel] und ihre Handlungen [Staatsaktion] hat); siehe S. 81
- Eine Gliederung in «Abschnitte» (Akte) mit klarer Aufgabe; siehe S. 80
- «Geformte Sprache» und die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung; siehe S. 83
- Die Wirkung der Tragödie als eine «Katharsis» aus «phobos» und «eleos»; siehe S. 82

Jede Tragödie ist nach dem tragischen Helden benannt. «Othello» oder «Hamlet» sind also bereits aufgrund des Titels als Tragödien erkennbar.

Der Aufbau der Tragödie

Die klassische Tragödie verfügt über einen genau vorgegeben Aufbau in fünf Akten. Jeder Akt hat eine eigene, für die Tragödienhandlung unverzichtbare Aufgabe. Die Handlung beschreibt über den Aufstieg und den Fall des Helden eine in sich geschlossene Handlung (Spannungsbogen).



Die Akte auf dem Spannungsbogen

I. Akt	Exposition	Aufgabe der Exposition ist die Darstellung der Voraussetzungen der Handlung, also die Beantwortung der W-Fragen: Wer, wo, wann, warum, was?
II. Akt	Erregendes Moment	Im zweiten Akt entfaltet sich der tragische Konflikt (siehe folgende Seite). Er macht klar, welche Leidenschaft den Helden antreibt und welche Ziele er verfolgt.
III. Akt	Höhepunkt und Peripetie (Umschwung)	Im dritten Akt erreicht der Held das Ziel seines Strebens (Höhepunkt). Seine Leidenschaft schießt jedoch über das Ziel hinaus und bringt ihn in eine schwierige Lage (Umschwung, Peripetie). Die Peripetie erfolgt manchmal erst im 4. Akt.
IV. Akt	Retardierendes (verzögerndes) Moment	Der vierte Akt ist der wichtigste. Der Held sucht Lösungen, um aus seiner verstrickten Lage zu finden (Verzögerung). Er erscheint schicksalhaft in einer ausweglosen Lage gefangen. Das ist das tragische Moment.
V. Akt	Katastrophe	Der Held stirbt. Seine Leidenschaft hat ihn in einen inneren oder äusseren Konflikt getrieben, aus dem er keinen Ausweg mehr fand. Das logische Ende ist der Tod, unabhängig vom Willen des Helden.

Der tragische Konflikt

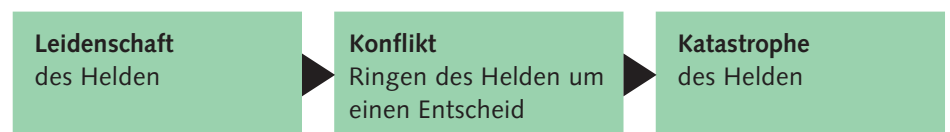
Der tragische Konflikt ist der Kern der Tragödie. Er entsteht aus der ungelenkten Leidenschaft, die sich nicht zügeln lässt, und den Helden in den Untergang treibt.

■ Leidenschaft /Affekt

Jede Tragödie verhandelt eine Leidenschaft (einen Affekt). Sie ist das Thema. Leidenschaften sind allgemeinmenschliche Regungen: Liebe, Hass, Rache, Neid, Stolz, Eifersucht, Machtgier, Sehnsucht, Eifer usw. Sie sind zeitlos und jedem bekannt, was wichtig für die Identifikation des Zuschauers mit dem Helden ist. Man kann sich nur in einem Helden wiedererkennen, wenn dieser von einer Leidenschaft getrieben wird, die man selber auch kennt.

■ Konflikt

Die Leidenschaft des tragischen Helden ist sehr ausgeprägt. Sie verführt ihn zu Taten, die nur eine ungezügelte Leidenschaft verursacht. Deswegen gerät der Held in einen Konflikt. Zwar gelingt es ihm aufgrund seiner Leidenschaft, ans Ziel seiner Wünsche zu kommen. Die Leidenschaft treibt ihn aber weiter bis in seinen unvermeidlichen Untergang, in die Katastrophe.



Die wichtigste Herausforderung für den Tragödiendichter ist folgende: Die Katastrophe muss aus innerer Notwendigkeit nachvollziehbar aus dem Konflikt hervorgehen, der wiederum aus der entfesselten Leidenschaft entstanden ist. Die Leidenschaft des Helden treibt ihn in den Tod. Der Tod des Helden muss folgerichtig aus dem ausgeweglosen Konflikt hervorgehen.

■ Ständeklausel, Fallhöhe und Staatsaktion

Die Helden einer klassischen Tragödie sind immer hochgestellte Personen: Staatslenker, historische Persönlichkeiten, mythologische Helden. Sie müssen immer dem Adelsstand entstammen (nicht aus dem Volk oder dem Klerus). Diese Regel nennt man die Ständeklausel. Der Sinn hinter dieser Regel ist folgender: Die persönliche Leidenschaft einer bekannten Person ist von allgemeinerem Interesse als die einer unbekannten Person. Das hängt mit zwei Überlegungen zusammen:

1. Der tragische Fall des Helden ist umso tiefer, je höher sein sozialer Rang ist. Wenn zum Beispiel Prinzessin Diana bei einem Autounfall ums Leben kommt, gibt es nicht nur die private Trauer ihrer Familie, sondern es entsteht eine kollektive Anteilnahme der Öffentlichkeit (man könnte das den «Lady Di-Effekt» nennen).
2. Zum anderen betrifft die Zurechnungsfähigkeit eines Staatslenkers immer die Öffentlichkeit. Deswegen soll die Tragödienhandlung immer eine von allgemeinem Interesse sein (Staatsaktion). Das erhöht die Relevanz der privaten Verirrung des Tragödienhelden.

Wenn zum Beispiel ein Staatschef eine persönliche Verfehlung begeht, interessiert dies nicht nur seine Familie, sondern auch die ganze Nation. Diese Verfehlung kann zu grösseren Konsequenzen führen, als wenn eine unbedeutende Person das Gleiche gemacht hätte.

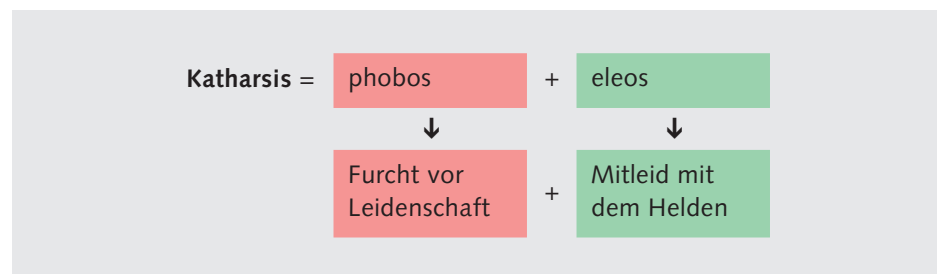
Katharsis

Katharsis ist die Wirkung der Tragödie im Zuschauer.

Nach Aristoteles bewirkt die Tragödie in den Zuschauern eine Reinigung der Seele (Katharsis). Bestimmte Leidenschaften (Affekte) sollen, wenn nicht beseitigt, so doch gezügelt werden. Der Zuschauer lernt in der Tragödie, dass man seiner Leidenschaft nicht freien Lauf lassen darf. Das hat eine stabilisierende Wirkung auf das menschliche Zusammenleben.

■ Phobos und Eleos

Die Katharsis besteht für Aristoteles aus «phobos» und «eleos». Die Tragödie führt gezielt eine emotionale Erregung (phobos) herbei, die sich dann im Mitleid mit dem sterbenden Helden (eleos) löst. Der Held stirbt also stellvertretend für alle Menschen, die aus seinem negativen Vorbild lernen können, wohin es führt, sich den Leidenschaften auszuliefern.



Man hat nur deswegen Mitleid mit dem Helden, weil er an einer Leidenschaft, die man selber auch kennt, zugrunde geht. Indirekt hat man also Mitleid mit sich selber und man erwirbt deswegen auch eine Furcht vor der Leidenschaft, an der der Held zugrunde geht.

Man kann die Wirkung der aristotelischen Katharsis unterschiedlich auffassen:

– Katharsis als Befreiung

Der Schreck vor der Leidenschaft führt nach dem Tod des Helden zu einer emotionalen Entspannung des Zuschauers.

– Katharsis als warnendes Beispiel

Bis weit in die moderne Zeit verstand man die Tragödie als warnendes Beispiel. Noch im 18. Jahrhundert hielt Gottsched die Tragödie als eine «Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster» (Johann Christoph Gottsched, 1729, zitiert nach Allkemper/Eke, S. 116).

■ Anagnorisis

Anagnorisis (griech. Wiedererkennung) ist die plötzliche Offenbarung eines verborgenen Zusammenhangs. Sie bezeichnet entweder die Einsicht des fehlbaren Tragödienhelden in die eigene Schwäche oder Anagnorisis bezeichnet die Einsicht einer anderen Figur (oft des Antagonisten) in die eigene Fehlbarkeit. In beiden Fällen folgt oft die Reue für die falschen Entscheide oder das schlechte Handeln.

Anagnorisis = Einsicht in ein falsches Verhalten

Die drei Einheiten und der Vers

Ebenfalls auf die Antike zurück gehen zwei weitere Elemente der klassisch-aristotelischen Tragödie: die sogenannten drei Einheiten und der Vers.

■ Die drei Einheiten

Ursprünglich spielte man Dramen am Tag unter freiem Himmel vor einer nicht veränderbaren Steinmauer. Daraus ergaben sich einige praktische Konsequenzen, aus denen schliesslich dramaturgische Regeln wurden, die drei sogenannten Einheiten.

Einheit des Ortes	<ul style="list-style-type: none"> – Ein Schauplatz (in der antiken Tragödie vor der Stadtmauer, vor dem Königspalast u. Ä.) – Keine Szenenwechsel
Einheit der Zeit	<ul style="list-style-type: none"> – (Angestrebte) Kongruenz von Spielzeit und gespielter Zeit (Zeitdeckung) – Zeitdauer höchstens ein Tag (von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang) – Keine Zeitsprünge
Einheit der Handlung	<ul style="list-style-type: none"> – Beschränkung auf eine Leidenschaft pro Tragödie – Haupthandlung ist Staatsaktion – Nebenhandlung nur im Dienste der Haupthandlung

Vor allem die beiden ersten Einheiten hatten ursprünglich ganz praktische Gründe. Im neuzeitlichen Theater mit veränderbaren Bühnen und Lichtgestaltung wurden sie bald unnötig. Vor allem die Einheit des Ortes empfand man als Bevormundung. Die Einheit der Zeit hat allerdings einen dramaturgisch willkommenen Nebeneffekt: Sie beschleunigt und konzentriert die Handlung und ist damit ein Spannungselement. Die Einheit der Handlung wird beispielsweise in Shakespeares Tragödien nicht eingehalten. Er kombiniert Haupt- und Nebenhandlungen frei und scheut auch nicht davor zurück, die Nebenhandlungen der Tragödie komödiantisch zu gestalten.

■ Der Vers

Die Tragödie ist die Königsgattung. Die Protagonisten sind hochgestellte Persönlichkeiten, Staatslenker, Prinzen und oft Könige. Sie sprechen nicht wie das gewöhnliche Volk. Deshalb ist eine klassische Tragödie immer in Versen verfasst. In der deutschen Tragödie hat sich ein besonderer Vers dafür herausgebildet, der Blankvers. Er besteht aus 5 Jamben (d. h. fünf Abfolgen von unbetonten und betonten Silben, siehe S. 119):



Beispiel

KENNEDY. Was mácht Ihr, Sír? Welch néue Dréistigkéit!

Zurück von díesem Schránk!

PAULET. Wo kám der Schmúck her?

Vom óbern Stóck ward ér herábgewürfen,

Der Gärtner hât bestóchen wérden sóllen

Mit díesem Schmúck – Flúch über Wéiberlíst!

(Friedrich Schiller, Maria Stuart, Anfang)

Blankvers = Häufigster Dramenvers in der deutschen Tragödie

Die Komödie

Die Komödie ist spätestens seit der Barockzeit eine sehr populäre Gattung. Das Bauprinzip der Komödie ist mit der Tragödie vergleichbar.

■ Tragödie – Komödie

Aus dem Vergleich der Abweichungen lässt sich das Wesen der Komödie gut erkennen.

Tragödie (Trauerspiel)	Komödie (Lustspiel)
Charaktere, Helden	Typen
Menschliche Leidenschaften (Affekte) (Liebe, Trauer, Rache usw.)	Menschliche Laster (Geiz, Einbildung, Arroganz, Menschenfeindlichkeit, Stolz usw.)
Staatsaktion	Alltagshandlung
Leidenschaft, die zu Konflikt führt	Verwechslung, die zu Konfusion, Verwirrung und Verwicklung führt
Ständeklausel (Protagonisten stammen aus dem Adel)	Ständeklausel (Protagonisten stammen aus dem Volk)
Held in einer schicksalhaften Verstrickung	Typus verkörpert alltägliche Laster und Schwächen
Scheitern des Helden	Versöhnlicher Ausgang
Wirkung Katharsis: Reinigung der Affekte	Wirkung Komik: Verspottung der Laster
Hoher Stil, Vers	Umgangssprache, Prosa

■ Lachen über das Laster

Die Wirkung der Komödie beruht auf dem Lächerlichmachen von Lastern. Ein gesellschaftlich unerwünschtes Laster – z. B. Einbildung, Schwatzhaftigkeit, Verleumdung – verführt den Helden zu einem ungebührlichen Verhalten. Es führt ihn in Verstrickungen, in denen er sich lächerlich verhält. Der Zuschauer findet sich demnach in einer Rolle wieder, in der er etwas auslacht, wofür er selber nicht ausgelacht werden möchte. Damit wird die Komödie zum Instrument der moralischen Belehrung und der Sozialdisziplinierung.

■ Verwechslung, Verwirrung, Vertauschung und Verkleidung

Zentrales Handlungselement einer Komödie ist die Verwechslung. Der Konflikt entsteht also nicht wie in der Tragödie aufgrund einer treibenden Leidenschaft. Der Komödienkonflikt kann entstehen durch die Vertauschung der Rollen, das Spielen mehrerer Rollen gleichzeitig, durch Verkleidung, Zerstreutheit, falsche Anschuldigung, Unaufrichtigkeit oder – häufig – durch Intrige.

Komik

Das zentrale Element der Komödie ist die Komik. Während die Wirkung der Tragödie die Katharsis ist, die Furcht vor den Leidenschaften und das Mitleid mit dem Helden, wirkt die Komödie über die Komik, die Verspottung der Laster und Schwächen der Menschen. Die Zuschauer sollen in der Komödie befreiend lachen und damit immer auch ein bisschen sich selber meinen.

Formen der Komik

Komik entsteht erstens durch einen Widerspruch zur Norm, durch Kontrast von Erwartung und Entstellung.

Komik = Bruch mit der Erwartung

Komik entsteht zweitens durch peinliche Ereignisse, worüber gelacht wird nach dem Motto: «Gut, dass mir das nicht selber passiert».

Komik führt nicht immer zu einem befreienden Lachen. Manchmal bleibt einem das Lachen auch im Halse stecken. Man unterscheidet drei Grundformen der Komik:

Situationskomik	Entsteht durch unangemessenes Verhalten in einer bestimmten Situation: – Falsche Person platzt herein. – Jemand sagt etwas Unpassendes. – Ein Scherz, eine Handlung oder eine Geste werden mehrfach wiederholt (sog. running gag) usw.
Sprachkomik	Entsteht durch das Spiel mit Worten: – Versprecher – Verwechslung der Wörter – Ironie – Sprachspiele usw.
Typenkomik	Entsteht durch die Figur entweder als Rollentypus: – betrogener Betrüger, umsonst Eifersüchtiger usw. – Spassvogel wie Tollpatsch, Harlekin, Hanswurst, Kasper, Clown usw. oder als Funktionstypus: – durch Kontrast im Verhalten zu anderen handelnden Figuren, etwa durch besondere Ernsthaftigkeit, Engstirnigkeit, Unbeholfenheit, Unwissenheit usw.

Untertypen der Komik

Posse (oder Farce)	Eine Posse spielt hauptsächlich mit Situationskomik und durch körperbezogene Aktion (Slapstick), bekannt u.a. durch den Stummfilm (Chaplin, Laurel und Hardy).
Schwank (oder Klamotte)	Schwank bedeutet im Mittelhochdeutschen «lustiger Einfall», volkstümliches Stück mit derber Komik und ohne Anspruch. Schwänke nehmen häufig Alltagsbegebenheiten aufs Korn (z. B. die Schule).

Die Komiktypen «Travestie», «Karikatur» und «Persiflage» werden im Glossar vorgestellt.

Die Oper

Das Musiktheater variiert seit dem 17. Jahrhundert die traditionellen Muster von Tragödie und Komödie in Oper und Operette oder seit dem 20. Jahrhundert im sogenannten Musical.

■ Bestandteile einer Oper

Die Oper (von italienisch «opera in musica», musikalisches Werk) entstand im 17. Jahrhundert. Sie vereint eine szenisch-dramatische Handlung und Musik. Die Musik wird zum Träger der Handlung und zur simultanen Untermalung der Gefühle. Zu einer Oper gehören folgende Bestandteile:

Libretto	Der Text, der der Oper zugrunde liegt
Partitur	Die Noten, nach der die Musik gespielt wird
Rezitativ	Deklamation: Sprechgesang (im Gegensatz zum gesungenen Lied)
Arie	Sologesang (entspricht Monolog), begleitet durch Orchestermusik
Duett, Terzett	Komposition für zwei resp. drei Singstimmen (entspricht Dialog), begleitet durch Orchestermusik
Ballett	Tanz auf der Bühne, begleitet durch Orchestermusik
Kulisse	Opulentes, prächtiges Bühnenbild

Beispiel

Die Oper «Figaros Hochzeit» von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) geht auf die Komödie «La Folle Journée ou le Mariage de Figaro» (Uraufführung 1784) des populären Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) zurück. Lorenzo da Ponte schrieb für die Opernumsetzung das Libretto. Beaumarchais' Komödie wurde auch von Gioacchino Rossini zu einer Oper vertont.

Komposition	Libretto	Oper
Wolfgang Amadeus Mozart	Lorenzo da Ponte auf der Grundlage von Beaumarchais' Komödie	Le nozze di Figaro (Figaros Hochzeit), 1786
Gioacchino Rossini	Cesare Sterbini auf der Grundlage von Beaumarchais' Komödie	Il barbiere di Siviglia (Der Barbier von Sevilla), 1816

■ Operette / Musical

Die Operette (frz. «kleine Oper») richtet sich besonders an ein breites Publikum und will unterhalten. Sie erreichte ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert als «niederes» Genre für die breite Allgemeinheit, auch unter der Bezeichnung «komische Oper». Die Weiterentwicklung der Operette im populären Musiktheater führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Entwicklung des sogenannten «Musicals».

Geschlossenes und offenes Drama

Der deutsche Germanist Volker Klotz (geb. 1930) fasste die modernen Dramenformen 1960 in seiner Abhandlung «Geschlossene und offene Form im Drama» unter den Begriff «Offene Form» zusammen. Vorläufer der offenen Formen des Dramas entstanden ab der Sturm-und-Drang-Zeit. Seit dem 20. Jahrhundert überwiegen die offenen Formen.

■ Geschlossene und offene Form

Muster der geschlossenen Form ist die Tragödie mit ihrer Regelhaftigkeit und der Konzentration auf einen Helden, einen Affekt und einen Konflikt. Die offene Form unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der geschlossenen; die Liste gibt nur eine Auswahl an Aspekten.

	Geschlossene Form	Offene Form
Komposition	<ul style="list-style-type: none"> – Klassisch-regelstreng – Konzentration auf wenige Figuren – Einheit von Zeit und Ort 	<ul style="list-style-type: none"> – Weniger regelhaft – Vielzahl der Figuren – Ausschnitte aus der Handlung, Vielzahl von Schauplätzen
Wirkung	Katharsis, moralische Belehrung	Aufruf zur Problemlösung
Themen	Zeitlose Themen	Zeittypische Probleme
Handlung	<ul style="list-style-type: none"> – Einsträngige Handlung – Kontinuität – Abgeschlossene Handlung 	<ul style="list-style-type: none"> – Mehrere Handlungsstränge – Sprünge über grosse Zeiträume – Plötzlicher Beginn der Handlung, – Offener Schluss
Aufbau	<ul style="list-style-type: none"> – 5 Akte – Betonung des Aktes 	<ul style="list-style-type: none"> – Unbestimmte Anzahl Akte – Betonung der Szene
Sprache	Kunstsprache / Vers	Zeitgenössische Umgangssprache / Prosa
Fazit	<ul style="list-style-type: none"> – Ausschnitt als Ganzes – Einheit 	<ul style="list-style-type: none"> – Das Ganze in Ausschnitten – Vielheit

■ Vorläufer der offenen Form

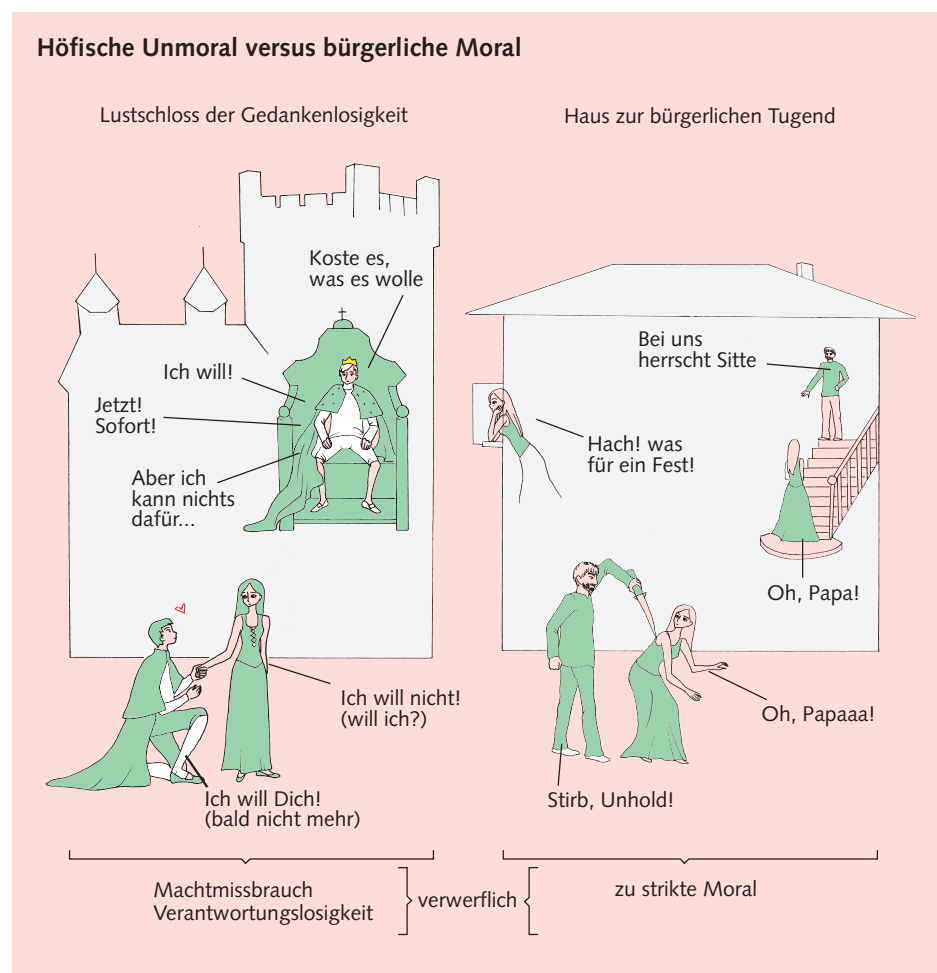
Volksstück	<ul style="list-style-type: none"> – Volkstümliches Theaterstück für ein breites Publikum (ohne künstlerischen Anspruch) – Zeittypische menschliche Schwächen oder Alltagssorgen als Thema – Meist derbe Sprache und Handlung – Meist von Laien gespielt – Seit dem frühen Mittelalter bekannt (Marienspiel, Fastnachtsspiel usw.)
Soziales Drama (z. B. Lenz, Büchner, Hauptmann)	<ul style="list-style-type: none"> – Fokus auf die Psychologie (innere Handlung) – Prosa – Protagonisten aus dem Gross- und dem Kleinbürgertum – Auflösung des Spannungsbogens, starke Betonung der Szene

Bürgerliches Trauerspiel

Die klassische Tragödie geht davon aus, dass der Sturz besonders imponierend wirke, wenn der Held adelig sei. Diese Theorie der Fallhöhe korrigierte Gotthold Ephraim Lessing. Seine Überlegungen zielten dahin, dass sich die Zuschauer leichter in den Helden einfühlen können, wenn er von gleicher Herkunft ist wie sie.

■ Bürgerliche Protagonisten und bürgerliche Werte

Das bürgerliche Trauerspiel entsteht im 18. Jahrhundert aus einem neuen Selbstbewusstsein des städtischen Bürgertums, das Kritik an der Ständegesellschaft übt und der Aristokratie eine «bürgerliche» Moral entgegenstellt. Das bürgerliche Trauerspiel schafft die Ständeklausel ab, wonach Tragödienhelden aus dem übergeordneten Stand der Aristokratie stammen müssen. Es stellt die Standeskonflikte zwischen Bürgertum und Adel oder zwischen Klein- und Grossbürgertum dar.



Das Trauerspiel «*Emilia Galotti*» von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) aus dem Jahr 1772 schildert den hinterhältigen Versuch des lustfixierten Prinzen, die Bürgerstochter Emilia Galotti zu erlangen. Dazu sind ihm bzw. seinem Berater Marinelli alle Mittel recht. Emilias Vater ist der rechtschaffene Odoardo, der seine Tochter zu strengem Gehorsam und frommer Lebensführung erzogen hat. Ihre Mutter Claudia hingegen fühlt sich zum höfischen Leben hingezogen. Emilia ist sich nicht sicher, ob sie dem Werben des Prinzen standhalten kann und bittet ihren Vater, sie zu töten. Lessings Trauerspiel prangert den verdorbenen Adel ebenso an wie die zu strenge Moral des Bürgertums.

■ Empathie (Einfühlung)

Gotthold Ephraim Lessing interpretiert den Begriff «Katharsis», den Aristoteles geprägt hat, neu: Für ihn entsteht die reinigende Wirkung über die Identifikation mit dem Helden. Erst wenn sich der Zuschauer im Helden wiedererkennen kann, weil er sich in ihn hineinversetzt, vermag die Tragödie ihre Wirkung entfalten. Der Zuschauer verspürt zwar auch Furcht vor der Leidenschaft, weil er sie in sich selber ebenfalls erkennt. Die Katharsis liegt aber nicht so sehr in der Furcht vor der Leidenschaft. Sie soll vielmehr Rührung (eleos) im Sinne von Mitgefühl für den Helden einüben. Die Tragödie ist für Lessing also eine Schule der Empathie. Die Katharsis schult demnach für Lessing die Fähigkeit, Mitgefühl zu empfinden und sich mit den Mitbürgern zu solidarisieren.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. [...] Wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter.

(Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 14. Stück, 16. Juni 1767)

Mit der Forderung, die Tragödienhelden sollen Identifikation ermöglichen, interpretiert Lessing nicht nur die Katharsis neu, sondern schafft damit auch die Ständeklausel und damit verbunden die Fallhöhe und die Staatsaktion ab.

Mitleid mit unschuldigem Helden

Der Zuschauer empfindet Mitleid mit dem Helden des bürgerlichen Trauerspiels, weil er sich in ihm wiedererkennen kann. Im Gegensatz zur klassischen Tragödie stirbt der Held des bürgerlichen Trauerspiels allerdings unschuldig. Das erhöht das Mitleid des Zuschauers noch zusätzlich. In Lessings «Emilia Galotti» beispielsweise ist die Heldin ein heranwachsendes Mädchen. Emilia stirbt, obwohl sie sich – anders als die von Leidenschaften gesteuerten Helden der klassischen Tragödie – nichts hat zuschulden kommen lassen.

Neuerungen des bürgerlichen Trauerspiels

Das bürgerliche Trauerspiel weist im Vergleich zur klassischen Tragödie eine Reihe von Änderungen auf:

- Verlagerung der tragischen Handlung in die Welt des Bürgertums
- Abschaffung der Ständeklausel, Verzicht auf Fallhöhe und Staatsaktion (siehe S. 81)
- «Natürliche Personen» (Figuren mit Identifikationspotential für die Zuschauer)
- Thema: zeittypische Probleme (weniger die zeitlosen Affekte)
- Figuren sprechen Prosa statt Vers
- Neuinterpretation der Katharsis (siehe S. 82)

Das naturalistische Drama

Die Abschaffung der Ständeklausel im bürgerlichen Trauerspiel findet im Drama des Naturalismus ihre logische Fortsetzung: Das naturalistische Drama verlegt das tragische Geschehen ins kleinbürgerlich-proletarische Milieu. Beabsichtigt ist eine genaue Milieuzeichnung. Es geht nicht um Aufstieg und Fall eines Helden, sondern um die misslichen Lebensumstände der Figuren. Das naturalistische Drama schildert diese möglichst realitätsgetreu, eben naturalistisch.

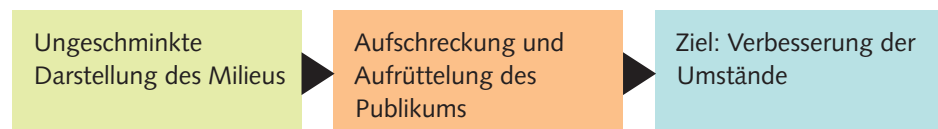
■ Die innere Dramatik

Das naturalistische Drama zeigt keine äusseren Vorgänge, sondern die Reaktion der Betroffenen darauf. Die Personen handeln nicht, sondern sind Opfer ihrer Lebensumstände und neigen zu Verzweiflungstaten. Die Personen erscheinen als von ihrem Milieu bestimmt, d. h. ohne Wahlfreiheit in ihren Handlungen.

Frau John in Gerhart Hauptmanns Tragikomödie «Die Ratten» zum Beispiel schwatzt dem unehelich schwangeren und noch sehr jungen Dienstmädchen Pauline Piperkarcka deren Kind ab, um das verstorbene eigene zu ersetzen. Nicht der Kauf des Kindes wird allerdings dargestellt, sondern die um die Mutterschaft ringende Frau John und der Kampf des Dienstmädchens um ihr eigenes Kind.

■ Wirkung

Naturalistische Dramen zielen nicht auf eine kathartische Wirkung. Sie wollen das Publikum über die realitätsgetreue Schilderung der Lebensumstände der Unterschicht aufrütteln.



■ Neuerungen des naturalistischen Dramas

Das naturalistische Drama neigt zur geschlossenen Form. Es führt allerdings viele Neuerungen ein: In Hauptmanns «Die Ratten» werden zwei voneinander unabhängige Handlungsstränge dargestellt. Die Komödie «Der Biberpelz», ebenfalls von Gerhart Hauptmann, enthält vier Akte. Der 5. Akt und damit der Schluss fehlen.

Die weitestreichende Neuerung ist der «Sekundenstil». Damit wird die vom Naturalismus entwickelte Technik bezeichnet, die Wirklichkeit möglichst getreu abzubilden. Um dem natürlichen Sprechen möglichst nahezukommen, bildet der Sekundenstil auch Stottern, Stammeln, Dialekt, Ausrufe, Atempausen, unvollständige Sätze usw. ab. Sekundenstil zeigt sich auch in den langen, exakten Regieanweisungen, die auf eine möglichst realitätsgetreue Bühnengestaltung abzielen.

Das naturalistische Drama im Überblick

- Genaue Darstellung des Milieus von Personen aus der Unterschicht
- Die Personen reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist (also je nachdem stottern, sprechen Dialekt usw.).
- Die Personen haben keine oder nur eine sehr begrenzte Einsicht in ihre Abhängigkeiten. Sie sind ohnmächtige Opfer und nicht handelnde Helden. Sie erscheinen als von ihren Lebensumständen geprägt.
- Sekundenstil

Das epische Theater

Die wichtigsten Neuerungen für das moderne Drama schuf Bertolt Brecht (1898–1956) mit dem «epischen Theater». Es «verfremdet» die Handlung auf der Bühne mit der Absicht, den Zuschauer zu verblüffen, damit er die Welt hinterfragt.

■ Dramatische und epische Form

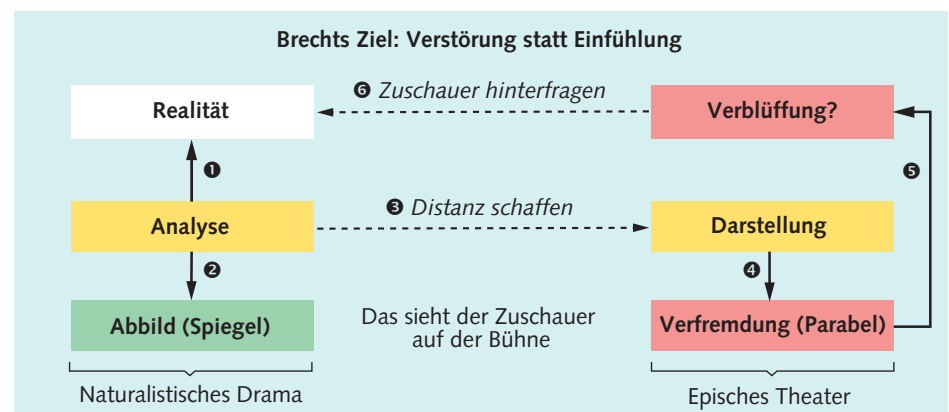
Brecht geht davon aus, das herkömmliche «dramatische Theater» würde vom Publikum passiv konsumiert. Dem stellt er sein «episches Theater» gegenüber. Das wichtigste Prinzip des epischen Theaters ist die Vermeidung der Identifikation mit dem Dargestellten. Dazu setzt es Elemente der Epik ein, d. h. es erzählt Handlung auf der Bühne und verfremdet damit die dargestellte Realität.

	Dramatische Form	Epische Form
Darstellung	Zuschauer wird in eine Handlung hineinversetzt	Zuschauer wird der Handlung gegenübergestellt
Zuschauer	Mitgefühl mit Helden	Distanz zu Figuren
Wirkung	Ermöglicht Gefühle und Erlebnis	Erzwingt Nachdenken und Erkenntnis
Funktion	Suggestion und Illusion	Desillusionierung und Verfremdung
Aufbau	Szenen beziehen sich linear aufeinander	– Jede Szene für sich – Sprünge zwischen Szenen
Inhalt	Zeitlose Affekte	Veränderbarkeit der Situation

(nach Brechts Anmerkung zu seiner Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», 1931)

■ Wirkung des epischen Theaters

Die Wirkungsweise des epischen Theaters stellt die folgende Abbildung dar:



Die Aufgabe des Dramendichters ist es, die Realität zu analysieren ❶. Wenn er sie allerdings auf der Bühne so wiedergibt, wie er sie antrifft ❷ (was das naturalistische Drama macht), schafft er keine Distanz zwischen Publikum und Darstellung. Distanz schafft er nur ❸, indem er die auf der Bühne gezeigte Darstellung verfremdet ❹, was im Zuschauer Verblüffung, Ratlosigkeit oder Verstörung auslöst ❺. Der Zuschauer beginnt über das Dargestellte nachzudenken und findet dadurch einen kritischen Zugang zur Realität ❻.

■ Verfremdung

Verfremdung ist nach der Definition des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) «die Negation der uns bekannten Wirklichkeit». Prinzipiell kann jedes Mittel als Verfremdungs-Effekt, kurz V-Effekt dienen. Brecht selber arbeitet u. a. mit folgenden Mitteln:

V-Effekte im Dramenganzes

- Sprache: Die Gangster in «Arturo Ui» etwa sprechen reinen Blankvers, die Mutter in «Mutter Courage und ihre Kinder» wiederum übelste Gossensprache.
- Versetzung der Handlung in eine fremde und unpassende Umgebung (z. B. in «Die Heilige Johanna der Schlachthöfe»)
- Reduktion auf wenige Merkmale (z. B. in «Spitzköpfe und Rundköpfe»)
- Charakterisierung der beliebten und geachteten Hauptperson als unsympathisch (wie z. B. Galilei in «Galileo Galilei»)

V-Effekte innerhalb des Stücks

- Überspitzung, Satire, Übertreibung, Komik
- Musik und Gesang kommentieren die Handlung wie der antike Chor. Beide, Musik wie Gesang, klingen absichtlich schrill und falsch (wie z. B. in der «Dreigroschenoper»).
- Am Anfang oder am Ende von Szenen geben Tafeln Erklärungen oder Interpretationen. In «Arturo Ui» verweisen die Tafeln auf die Etappen der nationalsozialistischen Machtergreifung.
- Ein Schauspieler spricht im Prolog oder Epilog direkt zum Publikum.

■ Lehrstück

Indem das epische Theater die Realität verfremdet darstellt, löst es die Realität aus ihrer Zeitgebundenheit und wird zur Parabel. Brecht erzählt seine Stücke parabelhaft, d. h. anhand eines gleichnishaften Geschehens. Die Erzählung ist nur vordergründig fiktional. (Der «Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui» ist derjenige Hitlers.) Brecht erzählt anhand zugespitzter Modelle. Seine Stücke wollen etwas zeigen, etwas bewirken. Er nannte sie deshalb Lehrstücke. Brecht war ein politischer Mensch. Das epische Theater ist ein «proletarisches Theater» insofern, als Brecht für den «kleinen Mann» Stellung bezieht. Dementsprechend ist die parabelhafte Aussage immer auch eine politische Aussage.

■ Offener Schluss

Das epische Theater will das Publikum zum Nachdenken und zum Handeln anregen. Indem sogar der Schluss offenbleibt, hat der Zuschauer die Möglichkeit, sich über die Vorführzeit hinaus Gedanken zu machen.

Das epische Theater im Überblick

- Vermeidung von Identifikation mit Personen und Handlung
- Spiegel der Realität, aber nicht wirklichkeitsgetreu, sondern mittels Verfremdung (um als erwünschte Wirkung eine Verstörung des Publikums auszulösen)
- Lehrstück (also Parabolik)
- Offener Schluss

Dokumentarisches Theater

Aus der Protesthaltung der Literatur der 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts heraus entstand das dokumentarische Theater oder Dokumentartheater. Es geht von der Idee aus, Stoffe von gesellschaftspolitischer Brisanz den Zuschauern ungefiltert vor Augen zu führen. Es bezweckt eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Realitäten.

■ O-Ton

Das Dokumentartheater verarbeitet Originalton, der aus Erfahrungsberichten, Interviews, Gerichtsverhandlungen usw. gesammelt wird. Es scheint realitätsnah, da es auf authentischen Quellen beruht. Die künstlerische Leistung der Autoren besteht in der Auswahl und Anordnung des Materials. Die Aufgabe des Dokumentarautors ist die Archivarbeit. Als Schöpfer eines künstlerischen Werks tritt er zurück.

Das Stück von Heinar Kipphardt (1922–1982) «In der Sache J. Robert Oppenheimer» aus dem Jahr 1964 nimmt den Hochverratsprozess gegen den amerikanischen Physiker und Vater der Atombombe Oppenheimer auf.

MORGAN. Wollen Sie einem alten Praktiker sagen, Doktor Oppenheimer, dass Sie die Atombombe gebaut haben, um irgendein Schlaraffenland zu machen? Oder haben Sie sie gebaut, um sie zu verwenden und mit ihr den Krieg zu gewinnen?
 OPPENHEIMER. Wir haben sie gebaut, um zu verhindern, dass sie verwendet wird. Ursprünglich jedenfalls.
 MORGAN. Sie haben zwei Milliarden Steuergelder verbraucht, um zu verhindern, dass sie verwendet wird?
 OPPENHEIMER. Um zu verhindern, dass sie von Hitler verwendet wird. Es stellte sich am Ende heraus, dass es ein deutsches Atombombenprojekt nicht gab. – Wir haben sie dann trotzdem verwendet. –
 MORGAN. Ich bitte um Entschuldigung, Sir, wurden Sie in einer bestimmten Phase der Entwicklung nicht wirklich gefragt, ob die Bombe gegen Japan verwendet werden sollte?
 OPPENHEIMER. Wir wurden nicht gefragt ob, sondern ausschliesslich wie sie verwendet werden sollte, um die beste Wirkung zu haben.

(Heinar Kipphardt, In der Sache J. Robert Oppenheimer, Frankfurt [Suhrkamp] 1989, S. 15)

■ Suggestion

Dokumentarische Theaterstücke wirken durch ihre Unmittelbarkeit stark suggestiv. Sie werfen weitreichende Fragen auf, denen sich die Zuschauer unweigerlich ausgesetzt sehen. In Kipphardts Stück sind dies:

- die Frage nach der Rolle eines Wissenschaftlers nach seiner Verantwortung, seiner Macht, aber auch nach seiner Bewältigung von Schuld
- die grundsätzliche Frage nach der Vereinbarkeit von Wissenschaft und Politik, besonders in den umstrittenen Bereichen der Friedens- und der Energiepolitik
- die entscheidende Frage nach dem Problem von Loyalität zum Staat und den sich daraus ergebenden Konflikten von Macht und Gewissen

Indem dokumentarische Stücke den Zuschauer zum Zeugen des Dargestellten machen, vereinnahmen sie ihn stark.

Das dokumentarische Theater im Überblick

- Möglichst unmittelbare Darstellung historischer Ereignisse
- Auf der Grundlage authentischer Dokumente wie Gerichtsakten, Parlamentsprotokolle, Interviews
- Keine literarische Kunstsprache, sondern die Sprache der verwendeten Akten
- Keine unmittelbare Aussage der Stücke, sondern Aufwerfen von Fragen

Groteske und absurdes Theater

Die deutschsprachige Dramatik wurde in den 50er- und frühen 60er-Jahren von den Schweizern Max Frisch (1911–1991) und Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) dominiert. Während Frisch sich stark an Brecht anlehnte, erfand Dürrenmatt eine neue Form der Komödie, die Groteske.

■ Die Groteske

Die klassische Tragödie hat einen Helden im Mittelpunkt, den seine Leidenschaft in einen schicksalhaften Konflikt stürzt. Sie geht also von einem Menschen im Zentrum des Geschehens aus. Die moderne Zeit prägen aber keine Einzelmenschen mehr, sondern Umstände und Sachzwänge. Wer trägt Schuld, wenn ein Flugzeug abstürzt: der Pilot, der Flugzeug-Ingenieur, das Flugzeugwerk, die Fluggesellschaft, das Wartungspersonal? Wenn es aber keine persönliche Verantwortung mehr gibt, so Dürrenmatt, lässt sich auch keine Tragödie schreiben. Übrig bleibt die Komödie.

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts [...] gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. [...] Uns kommt nur noch die Komödie bei.

(Friedrich Dürrenmatt, Theaterprobleme, 1952, in: F.D.:Theaterschriften und Reden, Zürich 1966, S. 122)

Dürrenmatts neuer Komödienbegriff

Dürrenmatt nennt seine Stücke Komödien. «Wir können die Welt nicht mehr verstehen, sie nicht mehr beeinflussen, aber wir können über sie lachen.»

Distanz wird durch den Humor möglich.
Der Humor ist die Maske der Weisheit.
Maskenlos ist die Weisheit unerbittlich.
Der Humor macht das Unerbittliche erträglich.

(Friedrich Dürrenmatt, 55 Sätze zur Kunst und Wirklichkeit, 1977)

Ihm schwebt aber nicht die Komödie im klassischen Sinne vor. Es geht nämlich nicht um das Lächerlichmachen einer menschlichen Schwäche, sondern um eine Art Galgenhumor in einer unbegreifbar gewordenen Welt. Dieser Humor ist eine Möglichkeit, die Wirklichkeit zu verzerren und so indirekt doch zu begreifen. Indem er Distanz schafft und den Zuschauer objektiv auf die Realität blicken lässt, gleicht Dürrenmatts Humor dem V-Effekt Brechts. Dürrenmatt prägte dafür den Begriff «Groteske».

In der Literatur verwendet man das Wort «Groteske» als Bezeichnung für die Technik der Schriftsteller, die bekannte Wirklichkeit zu überzeichnen, zu verfremden, lächerlich zu machen. Besonders stark wirkt die Groteske, wenn sie scheinbar durchschaubare Verhältnisse als verwirrend und undurchschaubar darstellt und sie somit hinterfragt.

Die schlimmstmögliche Wendung

Die «schlimmstmögliche Wendung» ist nicht schicksalhaft. Sie wird vom Menschen selber herbeigeführt, und zwar dadurch, dass er sich so verhält, als liessen sich alle Eventualitäten und Gefahren voraussehen. «Schlimmstmöglich» ist diese Wendung deshalb, weil sie letztlich unausweichlich wird.

Ich gehe nicht von einer These aus, sondern von einer Geschichte. Geht man von einer Geschichte aus, muss sie zu Ende gedacht werden. Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat. Die schlimmstmögliche Wendung ist nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.

(Friedrich Dürrenmatt, 21 Punkte zu den Physikern, 1962)

In der Komödie «Der Besuch der alten Dame» verlangt eine Millionärin, die als Mädchen das Städtchen verlassen hat, den Tod ihres früheren Geliebten Ill als Gegenleistung für die wirtschaftliche Unterstützung der Region. Nach anfänglichem Zögern verschulden sich alle Städter dermassen, dass ihnen nichts übrig bleibt, als Ill tatsächlich zu töten (schlimmstmögliche Wendung).

Die Groteske im Überblick

- Vermischung von tragischem Stoff und lächerlicher Darstellung
- Humor als Demaskierung der Wirklichkeit
- Das Verhalten der Menschen führt zur schlimmstmöglichen Wendung.

■ Absurdes Theater

Hauptsächlich im französischen (Eugène Ionesco, Jean Genet, Alfred Jarry) und im englischen Sprachraum (Samuel Beckett, Harold Pinter) entstand um die Mitte des 20. Jahrhunderts das sogenannte «Absurde Theater» oder «Theater des Absurden». Es zeigt eine verzerrte Alltagswelt. Die Figuren nehmen die Aussenwelt nur durch die Brille ihrer Ängste, Zweifel, Zwangsvorstellungen und Wahnbilder wahr. Sie selber verhalten sich wie Marionetten. Eine äussere Handlung, die aus dem freien Willen der Figuren hervorginge, gibt es nicht. Die Figuren kommunizieren nicht miteinander, sondern kauen inhaltslose Sprachmuster und Klischees wieder.

«Die Nashörner» (Original: «Rhinocéros») ist ein Stück des rumänisch-französischen Dramatikers Eugène Ionesco (1909–1994) aus dem Jahr 1957. Es zeigt die fortschreitende «Vernashornung» einer Gesellschaft, eine Verwandlung, die allerdings nur von ganz wenigen wahrgenommen wird. Das Stück besteht im Wesentlichen in der Wiedergabe der sinnlosen und sich wiederholenden Kommentare der Figuren: Die scheinbar sinnlosen Ausrufe sind ein typisches Merkmal des absurden Theaters.

LOGIKER: Oh, ein Nashorn!
 ÄLTERER HERR: Oh, ein Nashorn!
 BEHRINGER: Ein Nashorn! In umgekehrter Richtung!
 KELLNERIN: Oh, ein Nashorn!
 WIRT: Was ist das?
 KELLNERIN: Ein Nashorn.
 LOGIKER: Ein Nashorn, in vollem Lauf auf dem Bürgersteig gegenüber!

(Eugène Ionesco, Rhinocéros)